

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

148084

BİR KENTE SANATSAL BİR YARATIM ALANI  
OLARAK BAKMA BİÇİMİ: PINA BAUSCH'UN  
“İSTANBUL PROJESİ”

Ayşe EMENGEN

SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında  
Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. İnci EVİNER, (YTÜ)

148084

İSTANBUL, 2004

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİM LİSTESİ.....	iv
ÖNSÖZ .....	vi
ÖZET .....	vii
ABSTRACT .....	viii
1. GİRİŞ .....	1
2. SANAT VE PERFORMANS.....	3
2.1 Performans Olgusu.....	3
2.2 Performans Sanatı.....	6
2.2.1 Performans Sanatı ve Beden.....	7
2.2.2 Feminist Eleştiri ve Performans .....	9
2.2.3 Feminist Performans ve Beden.....	10
3. DANS TİYATROSU.....	12
3.1 Alman Dans Tiyatrosunun Gelişimi .....	12
3.1.1 Dans Tiyatrosunda Pina Bausch'un Yeri.....	14
3.2 Pina Bausch'un Performans Sanatı ve Diğer Disiplinlerle Etkileşimi.....	16
3.3 Pina Bausch'un Koreografi Anlayışı.....	19
3.3.1 Müzik ve Söz Kullanımı.....	21
3.3.2 Pina Bausch'ta Yaratıcı Süreç.....	23
3.3.3 Pina Bausch'ta Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	26
3.3.4 Pina Bausch'ta Beden.....	27
3.3.5 Jest Unsuru.....	28
3.3.6 Tekrar Unsuru.....	30
3.3.7 Pina Bausch ve Deneyim.....	31
4. SANATSAL YARATIM ALANI OLARAK "KENT".....	33
4.1 Kenti Anlamlandırma.....	33
4.2 Kent Olgusu.....	34
4.3 Kent ve Beden.....	37
4.4 Kenti Algılama.....	39
4.5 Kentin "Okunması/Yazılması" Edimi .....	41
4.6 Kenti Deneyimleme.....	42
4.7 Kenti Sanatsal Bir Yaratım Alanı Olarak Deneyimleme.....	44
4.7.1 Pina Bausch'un Kente Bir Sanatsal Üretim Alanı Olarak Bakma Biçimi.....	45
4.7.2 Pina Bausch'un Sanatsal Yaratım Alanı Olarak Kullandığı Kentleri Yeniden Üretimi.....	46

5.	PİNA BAUSCH'UN ÜRETİM ANLAYIŞININ BİR AÇIMLAMASI OLARAK "NEFÉS".....	48
5.1	Bausch'un Yeniden Ürettiği İstanbul'a Bakma Biçimi .....	48
5.2	Pina Bausch'un Koreografi Anlayışının Bir Açıklaması Olarak "Nefés".....	49
5.3	Çalışma Süreci.....	52
5.4	Sahne Dinamikleri.....	54
5.5	Çokkültürlülük Unsuru.....	55
5.6	Toplumsal Cinsiyet.....	57
6.	SONUÇ .....	61
	KAYNAKLAR .....	63
	EKLER.....	68
	ÖZGEÇMİŞ.....	88



## RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 3.1	<i>Ein Trauerspiel</i> , 1994, Foto: Ursula Kaufmann, “Fotodokumente”, Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41.....68
Resim 3.2	<i>Kontakthof</i> , 1996, Foto: Maarten Vanden Abeele, “Fotodokumente”, Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41.....69
Resim 3.3	<i>Nelken</i> , foto: Jochen Viehoff, Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....70
Resim 3.4	<i>Der Fensterputzer</i> , foto: Jochen Viehoff, Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....70
Resim 3.5	<i>Kontakthof</i> , 65 yaş üstü versiyonu, foto: Jochen Viehoff Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....71
Resim 3.6	<i>Kontakthof</i> , 65 yaş üstü versiyonu, foto: Jochen Viehoff Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....71
Resim 3.7	<i>1980</i> , Foto: Ursula Kaufmann, 1988, “Fotodokumente”, Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41.....72
Resim 3.8	<i>Keuschheitslegende</i> , Foto: Ursula Kaufmann, 1988, “Fotodokumente”, Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41.....73
Resim 5.1	<i>Nefés</i> , foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....74
Resim 5.2	<i>Nefés</i> , foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi.....74
Resim 5.3	<i>Nefés</i> , foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....75
Resim 5.4	<i>Nefés</i> , foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi.....76
Resim 5.5	<i>Nefés</i> , foto: Francesco Carbone, Erişim: <a href="http://www.francescocarbone.com/spettacoli33.html">http://www.francescocarbone.com/spettacoli33.html</a> .....76
Resim 5.6	<i>Nefés</i> , foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....77
Resim 5.7	<i>Nefés</i> , [4.06.2004] foto erişim: <a href="http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html">www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html</a> .....77
Resim 5.8	<i>Masurca Fogo</i> , foto: Jochen Viehoff Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....78
Resim 5.9	<i>Nefés</i> , foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....78
Resim 5.10	<i>Nefés</i> , foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi.....79
Resim 5.11	<i>Nefés</i> , foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi.....79
Resim 5.12	<i>Nefés</i> , foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....80
Resim 5.13	<i>Nefés</i> , foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....81
Resim 5.14	<i>Nefés</i> , foto erişim: <a href="http://www.shantalashivalingappa.com/photogc.html">http://www.shantalashivalingappa.com/photogc.html</a> .....82
Resim 5.15	<i>Nefés</i> , foto erişim: <a href="http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html">www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html</a> [4.06.2004].....83
Resim 5.16	<i>Nefés</i> , foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi.....83
Resim 5.17	<i>Nefés</i> , foto erişim: <a href="http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html">www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html</a> [4.06.2004].....84

Resim 5.18	<i>Nefés</i> , foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi.....	84
Resim 5.19	<i>Nefés</i> , foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	85
Resim 5.20	<i>Nefés</i> , foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi.....	85
Resim 5.21	<i>Nefés</i> , [4.06.2004], foto erişim: <a href="http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html">www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html</a> .....	86
Resim 5.22	<i>Nefés</i> , foto erişim: <a href="http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html">www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html</a> [4.06.2004].....	86
Resim 5.23	<i>Nefés</i> , foto erişim: <a href="http://www.dailytimes.com.pk/default.asp?page=story_6-6-2004_pg9_2">http://www.dailytimes.com.pk/default.asp?page=story_6-6-2004_pg9_2</a> .....	87



## ÖNSÖZ

Kentin sanatsal yaratım alanı olarak kullanılması denildiği zaman, öncelikli olarak mekana özgü yapılan sanatsal işler akla gelir. Bu sebeple, bu tür yapıtların söz konusu mekana özgü bir hikaye ya da doğrudan o mekanı anlatan, yorumlayan, aktaran bir tavrı olması gerektiği düşünülür. Çağdaş dansın tiyatroyla buluştuğu noktada kendine sağlam bir yer edinmiş Pina Bausch ise bu tanımı bozan ve yeniden yapılandıran bir anlayış geliştirmiştir.

Bir mekanı “gerçek zaman” içinde deneyimleyerek, temsiliyetin dışında bırakan bir yeniden üretim olasılığının tartışıldığı bu teze, Pina Bausch’un üretim anlayışı ve İstanbul ile ilgili geliştirdiği proje *Nefés* kaynaklık etmektedir. Bu çalışma, kent ve sanat birlikteliğine yeni bir yaklaşım sunması açısından önem taşımaktadır.

Bu tez çalışmasının benim için heyecanlı bir serüvene dönüşmesini sağlayan değerli danışmanım Yrd. Doç. İnci Eviner’e en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, başta Zeynep Günsür ve Özlem Güner olmak üzere, çalışmam boyunca benimle değerli fikirlerini paylaşmış ve maddi manevi yardımlarını esirgememiş Zehra Erkün, Levent Soysal, Ayşegül Baykan, Bedirhan Dehmen, Burak Sevingen, Seçil Yaylalı, Hüseyin Karabey ve aileme de minnettarım. Bu çalışma yukarıda ismi geçen şahıslarla ortak olduğum bir deneyimin ürünüdür ve performatif bir yapısı vardır.

Haziran 2004

Ayşe EMENGEN

## ÖZET

### BİR KENTE SANATSAL BİR YARATIM ALANI OLARAK BAKMA BİÇİMİ: PİNA BAUSCH'UN "İSTANBUL PROJESİ"

Ayşe EMENGEN

Bu tez çalışmasında, Pina Bausch'un *Nefés* adlı İstanbul projesi özelinde kentin sanatsal yaratım alanı olarak kullanım biçimi sorgulanmıştır. Bausch, kenti insanların jestlerinden yola çıkarak üretmektedir. Bu unsur, kenti temsili bir haritadan okumak yerine, kenti deneyimleyerek, insanların kendi özneliği ile kurmuş oldukları dinamik yapıları gözlemlemeyi öngörür.

Pina Bausch'un çalışma yöntemlerinin temelini oluşturan doğaçlamaya dayalı enerji, üretim sürecine dansçıların kişisel deneyimlerini de dahil etmektedir. Sonuçta, ortaya çıkan yapıt, söz konusu kentte yaşayan insanların deneyimlerini sanatçıların deneyimleri ve kültürel birikimleri ile birleştirerek sahnede alternatif bir mekan oluşturmaktadır. Böyle bir çalışma ve sanatsal yaratım biçimi, yaşamı sanatla bir araya getirebilir ve yaşadığımız mekanlara bakış açımızı değiştirebilir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, performans kavramı hem sanat alanındaki tanımı, hem de kentin sahip olduğu bir özellik olarak ele alınmış; sanatta performans anlayışı sayesinde beden ve gerçek deneyimin önem kazanması vurgulandıktan sonra, Pina Bausch'un kendi sanat anlayışı içerisinde bu kavramlarla kurduğu ilişki incelenmiştir.

Kent olgusunun açıldığı ikinci bölümde, kentin performans kavramının sanat alanına getirdiği yeni anlayışa göre nasıl yeniden tanımlandığı ve sahip olduğu performatif yapının sanatsal üretim içindeki etkinliği tartışılmış, Pina Bausch'un bu kavramları ele alış biçimi irdelenmiştir.

Son bölümde ise, "Nefés" projesi özelinde kentin Pina Bausch tarafından uygulanan alternatif üretim biçimi örneklendirilmeye çalışılmış, Bausch'un yeniden ürettiği İstanbul'da ele alınması gereken en önemli dinamiklerin toplumsal cinsiyet rolleri olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Pina Bausch, kent, beden, toplumsal cinsiyet rolleri, jestler

## ABSTRACT

### A WAY OF LOOKING AT A CITY AS A FIELD OF ARTISTIC CREATION: PINA BAUSCH'S "ISTANBUL PROJECT"

Ayşe EMENGEN

In this study, the use of city as a field of artistic creation has been questioned, specifically in the Istanbul project of Pina Bausch; *Nefés*. Bausch produces a city through people's gestures. This element requires observing a city's subjective dynamic structures rather than reading the city from a representational map.

The energy based on improvisation, which is basic to Pina Bausch's working method, lets dancers involve their personal experience in the creative process. As a result, the piece produced offers an alternative space on stage, where the experience of the inhabitants of the city in question unites with the experience and the cultural background of the artists. Such a working method and form of artistic creation can bring together art and life and change our point of view about the spaces we inhabit.

In the first chapter of this study, the concept of "performance" has been taken into consideration with both its definition in the field of art and as a characteristic of the city. Having underlined the significance "body" and "real experience" have gained thanks to the form of performance in art, Pina Bausch's attitude towards these concepts has been questioned through a deep analysis of her art.

In the second chapter, where the city as a concept has been analysed, how the city had been redefined according to the new understanding of performance in art and whether its performative structure is active in artistic creation has been discussed. Consequently, how Pina Bausch deals with these concepts has been questioned.

In the final chapter, taking *Nefés* as the medium, the production method of Pina Bausch has been exemplified and it has been concluded that as the essential dynamic of Istanbul reproduced by Bausch, gender has to be taken into consideration.

**Keywords:** Pina Bausch, city, body, gender, gesture



## 1. GİRİŞ

Sanatta performans anlayışı, sanat ile yaşamı sorgulamayı amaçlayan bir dürtüyle doğmuştur. Birbirine karşı, birbirini geliştirmeyi hedefleyerek ortaya çıkan akımlar, sanatçıları disiplinler arası bir pratikte buluşturmuş; bunun sonucu olarak sanatçılar, ortadan kaldırmayı amaçladıkları sanatsal sınırları öncelikle kendi alanlarında uyguladıkları yeni anlayışlarla kırmayı denemişlerdir.

Sanatçılar performans yoluyla sanat ve yaşamın örtüşebileceği en temel birim olarak, kendi bedenlerini malzeme olarak kullanmayı önermişlerdir. Takip eden süreçte sanat nesnesi ve sanatçı arasındaki ayırım ortadan kalkmış, bunu izleyici ve sanatçı arasındaki geleneksel mesafenin sorgulanması izlemiştir. İzleyicinin de sanatsal yaratım sürecine dahil edilme isteği, ortaya çıkacak üründen çok, paylaşılan deneyimin önem kazanmasına sebep olmuştur. Sınırlar ancak ortak bir deneyim süreci ile şeffaflaşabilir.

Deneyimin önem kazanmasıyla beraber, zaman ve mekan kavramları sorgulanmış; sanatçılar ortak deneyimi paylaşabilmek ve yaşamla buluşturabilmek için sahnenin sınırlayıcılığından kaçarak gündelik hayatın mekanlarına yönelmişleridir. Bu noktada, kendi sınırlarından da kurtarılan kent olgusundan söz etmek gerekir.

Kent, klasik anlayışın belli bir zaman ve mekana bağlı olarak edilgen kıldığı bir kavram iken, özgürleşme hareketleri sayesinde, üretken dinamiği ve etrafındaki her türlü varlıkla bir ilişki kurabilen devingen özelliği ile ele alınmaya başlanmıştır. Kent ve onu deneyimleyen insanlar birbirlerini karşılıklı olarak üretirler.

Bu çalışmada kent ve beden ilişkisi performans özelinde ele alınmış, insanların oluşturduğu ve anlamlandırdığı kentin onları nasıl yeniden ürettiği sorgulanmıştır çünkü kentin hikayesinin gizlendiği metin, beden ve onun hareketlerinin metnidir. Pina Bausch son yirmi yıldır sanatsal üretimi için çıkış noktası olarak seçtiği kentleri, söz konusu kentlerin barındırdığı insan dinamikleri yoluyla anlatmayı seçmiştir. Bausch'un devam eden bir süreç olarak ele aldığı yapıtları, kent ile girilen ortak bir deneyim sonucunda şekillenir.

Bausch ve ekibinin tüm duyularını açarak deneyimledikleri kentler, çalışma süreci içinde Bausch'un dansçılarına yönelttiği sorulara geçmiş ve o andaki deneyimlerinden yola çıkarak verdikleri cevaplar yöntemi izlenerek jestler yolu ile üretilir. Performans hareketi içinde, özellikle kadın sanatçıların sanatın gündemine taşıdığı özel ve minör anlatı modeli Bausch'un jest unsuru ile kurduğu koreografilerinde buluşur.

Bausch'un dans ve tiyatrosunun kesiştiği alanda performans sanatının en temel ilkeleri gözlemlenir. Oyuncu tiyatrodaki anlayışın aksine sanatçının kendisidir. Lineer bir anlatı ya da herhangi bir konu yoktur. Yapıt, birbirinin içine geçen parçalardan oluşur. Büyük ölçekli görsel bir tiyatro prodüksiyonu gibi görünse de, sahnedeki koreografi bir dizi samimi jestlerden oluşur. İzleyicinin deneyime dahil edilmesi anlayışının bir uzantısı olarak süre oldukça uzundur. Gösterimde göze çarpan temel unsurlardan tekrar ögesi izleyicinin içe dönük bir bakış geliştirmesini amaçlar. Yapıt, aylarca prova edilmiştir, ancak üzerine temellendiği çalışma yöntemi dansçıların doğaçlamalarıdır.

Tüm bu prensiplerle beraber, Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun çalışma yöntemlerinin ışığında kentin sanatsal yaratım amacıyla alternatif bir mekan olarak üretilme ihtimali tartışılmaktadır. Bausch'un bir kente bakma biçiminin sorgulanması kentlerin temsili haritalarının ve kentin dinamiklerinin bu haritayla ne derece örtüştüğü sorusunu gündeme getirir. Kentin hem işlevsel soyut mekanlar, hem de kendi dinamiğini kurabilmiş öznelerin yarattığı mekanlar toplamı olarak okunması, sahnede kamusal alanlarla özel alanların birbirinin içine geçtiği alternatif bir mekan üretimini olanaklı kılar.

Bütün bu tartışmalar çerçevesinde ele alınan İstanbul'un Pina Bausch tarafından öncelikli olarak "kadın ve erkek olma durumları"nın dinamiklerinin gözlemlendiği bir site olarak kurgulandığı görülmüştür. Bu noktada, kadın bedeninin sanat alanında sorunsallaştırılmasıyla birlikte gündeme gelen toplumsal cinsiyet rollerine de değinmek gerekecektir. Bausch'un işlerinin önemli bir teması olarak göze çarpan toplumsal cinsiyet rolleri, bu kez farklı kültürlerden gelen dansçıların, geçmiş birikimlerini İstanbul deneyiminde buluşturması ile üretilen çokkültürlü bir mekanda ele alınmaktadır.

## 2. SANAT VE PERFORMANS

### 2.1 Performans Olgusu

Performans denilince öncelikle akla tiyatro, sinema, müzik ve dans alanlarında anlam yaratan bir alan olarak performans süreci gelir. Performans analizinden yola çıkıldığında ise söz konusu sürecin merkezinde bedenin yer aldığı; bazı ideolojik ve sosyal güç dengelerinin bedeni hem baskıladığı, hem de onu bir direnç mekanizması haline getirdiği görülür.

Performansın nesnesi olan beden, görsel bir imge olmanın yanı sıra aktiftir ve enerji üretir. Yani, arzu ve özneliğini ifade eden bir hareket içindedir. Bu hareket becerisi yüzünden dilbilimsel söylemlerin sınırlamalarına meydan okuyabilir ve anlam kapılarını açabilir. Performans, bedenin hali hazırda taşıdığı kültürel kodları yansıttığı gibi, kimliklerin farkına varılıp ifade edildiği terimleri de yeniden araştırır ve onaylar. Performans alanı, geleneklerle disipline edilmiş ve kontrol altında tutulan bedenin sınırlarının aşıldığı bir özgürlük alanı olarak şekillenmiştir. Bu alandaki performatif eylemler ise bedenin çeşitli kimlikleri ifade edebilmesi için maskelenmesine ve manipüle edilmesine olanak tanır.

Tiyatro ve teatrallik, performans çalışmalarının halen önemli bir bölümünü oluştursa da modern performans çalışmaları iki yaklaşım üzerine kurulmuştur. Bu iki yaklaşım 1960 ve 1970'lerde gösteri sanatlarıyla uğraşan kişilerin sosyal bilimler, özellikle de antropoloji, sosyoloji ve psikanaliz ile ilgili kişilerle buluşması sayesinde gelişmiştir. Bu durumu performansın pratikte tiyatro binasından dışarıya çıkıp farklı sanatsal ifadelerin doğmasına sebep olması açıklayabilir. Bu türler artık metnin otoritesinden kurtulmuş özgür biçimler olarak baş gösterirler. Bunun karşılığında, performans sosyal bilimlerde merkezi bir motif haline gelmiştir (Thrift, Dewsbury, 2000).

Thrift ve Dewsbury bu motifin farklı yaklaşımlarla ele alınabileceğini savunurlar. Onlara göre, bu yaklaşımların paylaştıkları, geçmişteki performans anlayışından uzaklaşma isteği ve yeni potansiyeller yaratma arzusudur. Dahası, mekanı daha canlı hale getirme, flört eden, karşı çıkan, sallanan, yuvarlanan mekanlar yaratma isteğidir.

Foucault'nun bedene üzerine yazılabilir bir mekan olarak yaklaşması ve feminist kuramcılar bu yaklaşımı geliştirdikten sonra, beden ve özün akışkan ve değişken özellikleriyle ele alınması

sonucunda bir performans biçimi olarak toplumsal cinsiyet olgusu gündeme gelmiştir.\* 1960'larda Goffmann gibi teorisyenlerin toplumsal davranış biçimlerinin mekanlara göre değişkenliğini ele alması da bu noktaya gelinmesine öncülük etmiştir. Söz konusu alanda büyük yankı uyandıran bir teori geliştiren Judith Butler'a göre, kişisel ve politik olanın, ya da özel ve kamusal olanın arasındaki ayırım, ezici statükoyu desteklemek için tasarlanmış bir kurgudur; en kişisel hareketlerimiz, aslında hegemonik toplumsal gelenekler ve ideolojiler tarafından yazılmaktadır (Butler, 1993).

Butler bu kurgulanmış ayrımı toplumsal cinsiyet bazında ele alarak "performatif toplumsal cinsiyet" kavramını üretir. "Performatif" Butler'ın dilbilimden aldığı bir kavramdır. Performatif fiiller bir durum ifade ettikleri anda o durumu gerçekleştirme özelliğine de sahip fiillerdir. Buradan yapılacak bir çıkarımla, performatif edimlerin bir egemenlik ilişkisi barındırdığı söylenebilir. Bir kadının "kadın" kılınabilmesi ancak erkek egemen bir toplumda söz konusu olabilir. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet bir performans biçimidir. Kadın, başka bir özne tarafından kadın olarak çağırıldığında ve bunun kabul ettiği, kadın davranışı gösterdiği sürece kadındır (Butler, 1990a). Toplumsal cinsiyet, biyolojik farkın bir kültürel performans sonucu olarak üretilmesidir.

Performansı kültürel bir pratik olarak ele alan başka bir yaklaşımın izdüşümü performans sanatı alanında görülür. 1960'lardan itibaren sanatta performans biçimine yönelen sanatçılar kolektif hafızayı ortaya çıkarmaya çalışmış, ortaya çıkan yapıttan çok yaratım süreci ve izleyici-sanatçı etkileşimi önem kazanmıştır. Bu bağlamda, performans sanatı beden yoluyla toplumsal dinamiklerin sorgulandığı eleştirel bir alan haline gelmiştir.

Performans, bedenimizin dil ve jest gibi dışavurumcu nitelikleri, nesnelerin doğru mekanları kaplamaları ve nesnelerin ifadenin bir parçası haline gelmesi yoluyla, gerçek zamanda deneyimlenen hareketlerle dünya hakkında bildiklerimizi nasıl bilebildiğimiz konusunda ufukumuzu açan bir araçtır (Thrift, Dewsbury, 2000). Öte yandan, gündelik hayatı betimlemenin, hatta kavramanın dilidir. Performans bu kültürlenme sürecini herhangi bir söylemden daha iyi ifade eder, çünkü bir metine indirgenemez. Performansın bu "öteki"liği performatif kavramını ele almak için doğru bir noktadır. Phelan'a göre "performatif" temsiliyetin bir anlamda antitezidir. Performansa süresi olan bir eylem olarak bakılırsa, performatif söz konusu eylemin şimdiki

\* Cixous, Irigaray ve Kristeva gibi feminist kuramcılar kadın bedeninin ekonomileri üzerine yaptıkları çalışmalar sonucunda bedenin kadın deneyiminin başladığı ve kurgulandığı ana site olduğu sonucuna varmışlardır.

zamanda gerçekleştirilmesinden önceki tekrarıdır. Phelan'ın deyişiyile performatiflik olgusu, bu arada kalmışlıktan yola çıkarak “şimdiki zamanın gerilimi olarak tanımlanabilecek bir mekan” ifadesiyle de açıklanabilir. Sonuç olarak, performans bir temsiliyet ifade ederken, performatif “temsil edilemeyen”e karşılık gelir (Thrift, Dewsbury, 2000).

Gündelik yaşam pratiklerinin bir çoğu performatif itki tarafından güdülür. Thrift'in *nonrepresentational* (temsiliyetin dışında olan) teorisine göre, gündelik yaşam pratikleri hem bağlamsal hem de kaçınılmaz olarak, dil ve diğer nesnelere yoluyla uygulamaya sokularak bir etki yaratır. Başka bir deyişle, bu teoriye göre gündelik hayat bilinçli olarak yaratılmış kodlar ve simgeler yerine deneyimler üzerinden etkilerin sürekli yaratımı ve bu yaratımın dilbilimle etkileşimi ile ilgilenir. Dolayısıyla, *nonrepresentational* bir görüş gündelik hayatı oldukça performatif sayılabilecek bir dizi beceri olarak kabul eden bir anlayışa dayalıdır.

Çevre artık pasif değildir. Aksine, zaman içinde türlü imkanlar haline gelmiştir. Algı da dünyanın her tepkiye göre nasıl değişen bir mekan haline geldiğini gösteren, değişken bir yörüngeye benzemiştir. Bu durumda çevre zihnin bir uzantısı olmuştur (Thrift, Dewsbury, 2000).

Bu anlayışın daha derin bir analizi yapıldığında çevrenin davranıştan ayrı tutulamayacağı sonucuna varılır. Mekanın hareketten bağımsız düşünülmemeyeceğini savunan anlayışı destekleyen başka bir bakış açısı Deleuze'ün fikirleriyle açıklanabilir. Deleuze temsiliyetten çok hareket ve mekanı sorunsallaştırmıştır. Bu bağlamda, imgeler statik bir coğrafi konumdan çok, bir dinamiğe aittir (Thrift, Dewsbury, 2000).

Özetle, tüm bu görüşlerin hareket ve kinestetik\* bir anlayışa odaklandığı söylenebilir. Başka bir deyişle, dünyayı ve kinestetik mekanı akışkan bir mekan olarak algılamak mümkündür. Akışkan bir mekanda herhangi bir temsiliyet kriteri bulunmaz çünkü akışkanlık özünde simgeleştirmeye karşı duran bir olgudur ve bu kavram gösteri sanatlarının uğraştığı alanlardan biridir.

---

\* Yapılan hareketin genişliğini, yönünü ve etkisini sezebilme duyumu

## 2.2 Performans Sanatı

*Body art, performance art* ve *happenings*, geç 20. yüzyıl sanat biçimleri olarak ortaya çıkar. Bu sanat biçimlerinin bulunduğu ortak nokta, sanatçıların yapıtların hem nesnesi hem de öznesi olması, başka bir deyişle bedenlerini sanat yapıtı haline getirmeleridir. Sanatsal bir ifade aracı olarak kabul görmesi ancak 1970’de gerçekleşen performans sanatının sahip olduğu bu anarşık yapı, kavramsal sanatın getirdiği yenilikçi önermelerin uygulamalarla pratiğe aktarılmasına aracı olmuştur. Bu süreç, 68 hareketleriyle ivmelenen sanatçıları da kendi kavramlarını sorgulamak üzere motive etmiş, sonuç olarak hem sanat nesnesinin değeri ekonomik açıdan sorgulanmış, hem de kavramsal sanatın herhangi bir pazarda yeri olamayacağı vurgulanmıştır. Bu bağlamda, performans da görülebilir olmasına rağmen elle tutulamayan, herhangi bir iz bırakmayan, satın alınıp satılamayan bir sanat biçimi olarak kendini göstermiştir.

Bu noktadan hareketle, performans sanatının önerdiği yeni biçimsel unsurların temel olarak şunlar olduğu söylenebilir : Bir sanat nesnesi olarak sanatçının bedeninin vurgulanması, zaman ve geçici hareketlerin birer dil unsuruna dönüştürülmesi, izleyicinin sanat yapıtına sadece duygusal ve zihinsel değil, fiziksel olarak da katılımının mümkün kılınması ve sanatta çok disiplinliliğin uygulanmaya başlanması. Bu yeni biçimsel unsurları uygulayan sanatçılar, kendi bedenini bir araç olarak kullanmış, yaptıkları işi bir deneyim haline getirip sunmuş, dolayısıyla kendileri ve izleyiciler arasındaki profesyonel mesafeyi ortadan kaldırmış, hatta gerçekleştirdikleri sanatı izleyiciler ile eşzamanlı olarak deneyimleyebilmişlerdir.

### 2.2.1 Performans Sanatı ve Beden

Performans sanatı, kendisini oluşturan önemli unsurlarından biri olan gündelik jestlerle, mevcut sanat kalıplarına ve farklı disiplinlerin sınırlarına meydan okuyabilen bir anlayış geliştirmiş, böylelikle disiplinler arası bir yaklaşımın gelişmesine sebep olarak önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Sanatçıların güncel sanatı yıkmak, sarsmak ve politize etmek için bedenlerini kullanmaya başlamalarının tarihi 1950'lerin sonlarına kadar gider. Bu dönemlerde üretim yapan sanatçılara bakıldığında, bedenin farklı kullanımlarıyla karşılaşılır. Jackson Pollock ve Yves Klein resim yapmayı bedenin bir eylemi haline dönüştürmüştür. Hannah Wilke ve Mariko Mori kameralara modellik yapmış; Chris Burden, Günter Brus, Gina Pane gibi isimler ise kendilerini şiddet eylemlerine maruz bırakmıştır. Matthew Barney ve Marina Abramovic atletik beceri ve cesaret örnekleri sergiledikleri eylemlerde bulunmuşlar, Vito Acconci bir galeri zemininin altında mastürbasyon yapmıştır.

Bedenin maddi bir biçimde araştırmakla yetinmeyen bazı sanatçılar ise, hem gündelik yaşamda, hem de performans sırasında kostümler giyip, belli bir duruş benimsemiş; kendilerinden “canlı heykel”ler yaratmışlardır. Sanatçının kimliğini ve kişisel tarihini odak haline getiren bu tür işler otobiyografik bir nitelik kazanmış, sanatçıların “kollektif bellek”e yönelmesine sebep olmuştur (Goldberg, 1993). Bu yaklaşımla zihnin kontrolü dışındaki ortak jestler araştırılmış, sanatçının özneliği dışarıda bırakılmıştır, çünkü performans, bellek gibi kültürel bir pratiği gerçekleştirmeye yarayan bir araç olarak düşünülebilir (Thrift, Dewsbury, 2000).

Bu yaklaşımların dans alanındaki izdüşümleri için Black Mountain College'daki araştırmalar büyük önem taşır. Sahne çalışmaları adı verilen yaklaşım altında mekan, biçim, renk, ışık, hareket, müzik ve zaman sorgulanmış, sahne bir hareket alanı olarak kullanılmıştır. Öte yandan Merce Cunningham, “hareket için hareket” sloganıyla yola çıkarak hareketi soyutlamıştır. John Cage müziği nasıl günlük seslerden çıkarıyorsa, Merce Cunningham da dansı gündelik doğal hareketlerden oluşturmuştur. Koreografileri, rastlantısal bir şekilde eklemlediği kolajlardan oluşur.

Cunningham ekolünden gelen Karole Armitage'ın işlerinde de performans sanatının getirdiği disiplinler arası pratiğin izleri açıkça görülür; sanatçı performansın hem müziğinden hem de dekorundan sorumludur. Molissa Fenley ise dansı minimal tavrından çekip ritmiyle uğraşmış, farklı coğrafyalara ait yerel danslardan aldığı jestleri kullanmıştır. Bill T. Jones ve Arnie Zane

danstaki partnerlik tabusunu yıkmış, koreografilerinde hareket tasarımı ve teatral efektlere önem vermiştir (Goldberg, 1993).

Performansın popülaritesinin gittikçe arttığı bu dönemde, dansçılar gibi müzisyenler ve oyun yazarları da performans bağlamında çalışmışlardır. Robert Wilson ve Richard Foreman gibi sanatçılar, performansın getirdiği yenilikçi fikirleri büyük ölçekli avantgard sahne prodüksiyonlarında uygulamışlardır. Disiplinlerin birbirini beslediği bu anlayıştan Bonnie Marranca'nın "İmge Tiyatrosu" diye isimlendirdiği görsel imgelerin baskın olduğu tür doğmuştur. Doğrudan bir anlatı, konu ya da tiplerin olmadığı bu anlayışta vurgulanan, "bir tablo olarak sahne"dir (Goldberg, 1993).

1980'lerde ise güzel sanatlar alanında geleneksele bir dönüş yaşanması, ama aynı zamanda da geleneksel tiyatro anlayışından uzaklaşılması, performans sanatçılarının bu iki dönüşümden faydalanıp melez bir biçim yaratmasına sebep olmuştur. Yeni tiyatro anlayışında kullanılan malzeme genişler ve bir fikri verebilmek için dans, ses ya da film kullanılmaya başlanır. Bu disiplinler arası uygulamalar tiyatro ve performans sanatı arasındaki ayrımın muğlaklaşmasına ve daha önce performansın güzel sanatlara ait bir biçim olduğunu savunan eleştirmenlerin tiyatronun performanstan beslendiğini ve oyun yazarı/oyuncunun komple bir sanatçı olarak eğitildiğini kabul etmesine sebep olmuştur (Goldberg, 1993).

Disiplinlerarası arası etkileşimden etkilenen başka bir performans biçimi olan dans tiyatrosu alanındaki en önemli örnek Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu'dur. Bausch 1970'lerin klasik baleden, doğal hareketler ve tekrar unsuruna dek uzanan bir skaladaki dağarcığını alarak, Robert Wilson ölçeğinde görsel tiyatro denemelerinde bulunmuştur. Bu unsurları Bertold Brecht, Mary Wigman ve Kurt Joos gibi isimlerin temsil ettiği Kuzey Avrupa geleneğinin estetik dışavurumculuğu ile birleştirerek, aynı anda hem dramatik ve zorlayıcı bir tiyatro, hem de dramatik ve sezgisel bir dans barındıran bir performans biçimi sunmuştur.



### 2.2.2 Feminist Eleştiri ve Performans

Feminist eleştiri ilk elden kadınlar tarafından yazılmamış kadın hikayeleri ile uğraşır. Başka bir deyişle, herhangi bir duruma feminist eleştiri açısından bakmak, kadını erkek egemen düzenin sytlemlerinin kurguladığı bir “rn” olarak ele almak demektir. Feminist eleştiri yoluyla söz konusu sytlemleri tersine çevirme ve sökme süreci, toplumsal cinsiyet kavramının irdelenmesi ile başlar. Egemen kültürün kadın ya da erkek kimliğinin göstergeleri olarak algıladığı sözcük, jest, görünüş, düşünce ya da davranışlara karşılık gelen toplumsal cinsiyetin, sadece biyolojik farklılıklardan beslenmeyen, toplumsal normlar tarafından kurgulanmış bir doğaya sahiptir. Bu yüzden, toplumsal cinsiyet, kendiliğinden olmayan, kurgulanmış doğasından dolayı akışkan bir kavram olarak kabul edilebilir.

Toplumsal cinsiyetin performatif bir edim olduğunu söyleyen Judith Butler, bu edimin başka bir dizi edime dnştrleebileceğini, bunun da teatral bağlamalarda gerçekleştirilebileceğini vurgular (Diamond, 1997). Buna paralel olarak, feminist oyun yazarları, anlam yaratma süreçlerinin erkek egemen doğasını vurgulayarak toplumsal cinsiyet mekanizmaları ile şekillendirilmif anlatıları kırmaya çalışırlar. Sistemin merkezine yerleşmiş ve sistemin sytlemlerini kullanan mimetik temsiliyet kurallarını bir kenara bırakarak, insan deneyimi ile ilgili daha gerçek bir yaklaşım geliştirirler.

Güncel sanat alanında da, kadın sanatçıların benzer bir tavırla ulu anlatılar yerine alt anlatıları tercih ettikleri gözlemlenir. Bu tavrın altında yatan motif, kadın sanatçıların erkek egemen kültürün onlara yüklediği imge, simge ve metaforları sorgulamalarıdır. Kadınlar, önceleri sadece bir görüntü olarak yer aldıkları sanat tarihini bir problem olarak ele alırlar. Bu problemi yaptıkları performanslarla gündeme taşıyan kadın sanatçılar bedeninin duyumsal kapasitesini ortaya çıkarmayı ve gizli enerjileri devreye sokmayı amaçlar (Eviner, 2002).

### 2.2.3 Feminist Performans ve Beden

60'ların sonu ve 70'lerin başında "performans", kavramsal sanatın fırçayı reddedişini yansıtır ve bunun sonucu olarak performansçılar kendi bedenlerini sanat malzemesi olarak kullanmaya başlarlar. Kavramsal sanat zaman, mekan ve malzemenin bir nesne biçiminde temsiliyetinden çok, bu kavramları bir deneyim alanı olarak önermiştir. Beden de en dolaysız ifade aracı olarak kabul edilir. Bundan dolayı, performans da bu sanat kavramlarını gerçekleştirmek için en doğru araç haline gelir.

1960'larda performans sanatı kadınların bedenlerini özgürleştirebilmek için yürüttükleri mücadelenin de bir aracı olmuştur. Bu sanat biçimi kadınlar için sadece bir dışavurum aracı değil, aynı zamanda kendi mitolojilerini, tarihlerini araştırabildikleri bir alan yaratan, dönüştürücü bir enerji olarak da ifade bulmuştur. Dolayısıyla, erkek egemen düzende toplumsal cinsiyetlerini de bir performans gibi üzerlerinde taşımak durumunda kalmış kadınlar için bu sanat biçimi onlara mevcut söylemi tersyüz edecek bir imkan tanır. Bu sanat biçimi çerçevesinde kadınlar, sadece tarih boyunca nesneleştirilmiş konumlarını sorunsallaştırmakla kalmayıp, kimliklerini de deklare etmişlerdir. Hatta bu kimliğin ve bedenlerinin sınırlarını genişletip, "öteki" konumundaki zenciler, etnik azınlıklar ve eşcinseller ile de özdeşleşmişlerdir.

Erkek bakışının bir uzantısı olan, bakılanı "öteki" kılıp nesneleştiren mesafe, feminist sanatçıların sanatı bir deneyim olarak algılayıp sunmasıyla yok olur. Kadınlar belki de erkek egemen söylemin tarihini yazmadığı bir sanat biçimi olan performans dilini kullanarak ilk kez kendilerini özgürce ifade edip, ikili zıtlıkların tümüne meydan okuma fırsatı bulmuşlardır. Bu bağlamda yaşam ve sanat birleştirilir, doğrudanlık önem kazanarak mesafe ortadan kalkar.

Feminist sanatçıların işlerinin temel özelliklerini, erkek söyleminin tam karşısında duran küçük anlatılar, geçicilik ve kırılğan malzemeler oluşturur. En önemlisi, bir deneyim olarak algıladıkları sanatı yine bir deneyim olarak sunmak için kendi bedenlerini malzeme olarak kullanırlar. 1961'de happenings ve Fluxus hareketine dahil olan Carolee Schneemann, 1963'te Judson Dance Group ile yaptığı bir doğaçlama performanstan sonra bedeni bir fagosit gibi parçaların yer değiştirebileceği bir organizma gibi düşünür (Schneider, 1997).

Schneemann'ın bedenin dokunsal özelliği, etten oluşan maddeselliği ve sosyo-kültürel sınırlanmalar bağlamındaki nesne konumuna olan ilgisi ise 1962 yılında yaptığı *Eye/Body* adlı işinde güçlü bir ifade bulur. Sanatçı şamanik bir ritüele benzettiği performansında, çıplak

bedenini boyayarak, yağlayarak ve tebeşirleyerek, evinin tavan arasında panolar, kırık cam, aynalar, fotoğraflar, ışıklar ve motorize şemsiyelerden oluşturduğu çerçeveye yerleştirir. Böylelikle, sanatçı kendi işinin nesnesi haline gelir.

Performans mekanı olarak beden ve bedenin hafızasını kullanan bir diğer sanatçı 1980'lerde yaptığı işlerle sivrilen Karen Finley'dir. İçsel faaliyetlerle beden faaliyetlerinin örtüşmediğini gören Finley, performanslarında erkek söylemini kullanarak farklı kişilikleri ve metinleri aynı beden formu içinde kullanır. Bedenini bir araç olarak kullanan Finley hiç prova yapmaz ve performanslarına trans halinde çıkar.

1990'larda, "Sanat kirlili bir iştir, bunu birisinin yapması lazım" diyen ve yine kendi "etini" malzeme olarak kullanan feminist sanatçı Orlan, bedeninin parçalarını yeniden düzenlemek için bir dizi estetik ameliyat geçirip, ironik bir taklitçilikle yüksek sanatta resmedilmiş kadınlara benzemeye çalışır (Schneider, 1997). Varolan standart estetik biçimlerin dışına çıkıp, alternatif bir beden yaratmak isteyen Orlan, vurgulamak istediği şeyin ameliyat acılarından çok, başka biçimlerle iletişim kurmanın bir yolu olarak gördüğü bu deneyim olduğunu söyler.

### 3. DANS TİYATROSU

#### 3.1. Alman Dans Tiyatrosunun Gelişimi

Alman Dışavurumculuğu'ndan etkilenecek gelişmiş yeni bir biçim olarak kabul edilen dans tiyatrosu dans, konuşma, şarkı söyleme edimlerini dekor, kostüm, sahne tasarımı gibi geleneksel tiyatro öğeleriyle bir araya getiren bir performans biçimidir. Dans eğitimi almış kişiler tarafından icra edilen dans tiyatrosu, genellikle lineer bir anlatı barındırmaz; özel durumlar, korkular ve insanların çatışmalarını sunar. Bunun sonucu olarak izleyiciler bir düşünce akışına kapılırlar ve oyunun ifade ettiği şey üzerine düşünmeye davet edilirler (Langer, 1984).

Dans Tiyatrosu için verilecek başka bir tanım da sahne performansına ait dans ve tiyatroya ait metotların yeni bir dans biçimi oluşturmak üzere bir araya gelmesidir. Terim olarak ilk kez 1910 ve 1920'lerde Alman dışavurumcu hareketini başlatıp kendilerini klasik balenin geleneklerinden uzak tutmaya çalışan sanatçılar tarafından kullanılan dans tiyatrosu, klasik bale anlayışından gerçeğe yaptığı doğrudan referanslarla ayrılır.

Dışavurumcu dansın en önemli teorisyeni kabul edilen Rudolph von Laban, oluşturmak istediği dans kültürünü bu terimle tanımlar (Servos, 1998a). Münih'te açtığı okulda *Ausdrucktanz* (dışavurumcu dans)'a teorik bir tanımlama getiren Laban, modern endüstri toplumunun insanı parçaladığına, dansın insanı evrenle olan eski uyumuna yeniden kavuşturabileceğine ve sonuçta toplumun doğal bağlarını onarabileceğine inanır. Laban'a göre başlı başına disiplinler arası bir sanat biçimi olan dans tiyatrosunun özünde, kişinin kendi iç ritmini yakalayıp, bunu sahnede ifade etmesi vardır. Bu yüzden, sanatın tüm araçlarını dans yoluyla birleştirmeyi amaçlar (Fernandez, 2001).

Laban'ın öğrencilerinden Mary Wigman ise *Ausdrucktanz*'ı, yani Alman dışavurumcu dansı kurmuştur. Bu dans hem klasik baleye bir başkaldırı, hem de insanın evrensel mücadeleleri ve ihtiyaçları ile ilişkili olarak bir kendini ifade etme biçimi arayışıdır.

Alman dans tiyatrosu tarihinde önemli bir yer teşkil eden başka bir figür de yine Laban'ın öğrencilerinden Kurt Jooss'tur. Jooss, dramatik grup aksiyonu ve biçimsel bir yapı ve üretimi içerisinde sosyo-politik temaları ele alır. Onun yönetimi altında çalışan dansçılar klasik bale unsurları ile Laban'ın mekansal uyum ve hareket dinamikleri üzerine teorilerini kullanarak müzik, konuşma eğitimi ve dansı birleştirirler (Fernandez, 2001).

Alman dans tiyatrosu tarihi söz konusu olduğunda Brecht'in sosyo-politik tiyatro teorileri ve uygulamalarından da söz etmek gerekir. Brecht'in epik tiyatrosu *gestus*, yabancılaşma efekti, montaj teknikleri ve beklenmedik komik an kavramlarını içerir. Brecht'in Gestus kavramı hem beden hareketlerinin hem de sözlerin karmaşık ve çoğu kez çelişkili birleşimini "örnekleyici ya da ifade edici olmayan, fakat toplumsal önem taşıyan jestler" olarak tanımlar. Brecht'in epik tiyatrosu bu efektler sayesinde izleyicinin gündelik durumların farkına varmasını sağlamış ve değişim karşısındaki hareketini ve karar verme yetisini kolaylaştırmıştır (Fernandez, 2001).

Alman toplumu, savaş sonrası dönemde 1920 ve 1930'lardan kalan ünlü modern dans mirası ile ilgilenmek istememiş, klasik baleye yönelmiştir. Ancak, *Tanztheater*'in (Dans Tiyatrosu) Pina Bausch, Reinhild Hoffmann ve Suzanne Linke gibi koreografların işleri ile kazandığı başarı sayesinde Alman modern dans tarihi yeniden keşfedilmiştir ve *Ausdrucksanz* (Dışavurumcu Dans), Kurt Jooss, Rudolph von Laban ve Mary Wigman üzerine araştırmalar yapılmaya başlanmıştır.

Öte yandan, 21. yüzyılın gelişiyle Alman Dans tiyatrosu kendi içinde bir tarihi fenomen haline gelmiştir. Bu süreç Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Suzanne Linke gibi birinci jenerasyon koreografların otuz yıllık bir üretim dönemini içerdiği gibi ikinci ve üçüncü jenerasyonu da kapsar. Hem estetik hem de toplumsal tarih açısından bakıldığında, *Tanztheater* savaş sonrası Almanya'nın politik ve kültürel durumuyla ilk yüzleşmenin gerçekleştiği 1960'larda başlamış, 1970 ve 1980'lerde konuşlanmıştır.

*Tanztheater*, 1968 ayaklanmaları bağlamında savaş sonrası Almanya'sında dram tiyatrosunda kaydedilen büyük estetik değişimlerden beslenmiş ve bu dönemde kendisini görsel, fiziksel ve anarşik/kaotik bir tavırla ifade eden 1950'lerin hitabet tiyatrosuna karşı bir duruş geliştirilmiştir. *Ausdrucksanz* (dışavurumcu dans) geleneğini arkasına alan dans tiyatrosu koreografları biçimden çok ifadeye önem vermiş ve dansı toplumsal sorunlarla uğraşmanın bir yolu olarak görmüşlerdir. Estetik anlayışları hem klasik balenin hem de postmodern dansın biçimciliğine karşıdır (Manning, Benson, 2002).

Dans tiyatrosu ve dram tiyatrosunun birbirini büyük oranda etkilediği de vurgulanması gereken bir gerçekliktir. Dans tiyatrosu imgelerin yeni bir estetiğinden, açık yapıdan ve doğrusal bir hikaye anlatısından özgürleşme uygulamalarından faydalanmış, çağdaş tiyatrodaki sunulan sinemasal prensiplerden ve gündelik hayat gerçekliğinin farkındalığını kullanmıştır. Öte yandan dram tiyatrosu dans tiyatrosunu sahnede fiziksel/duygusal bir kendini ifade ediş biçimi ve

deneyime izin veren, baskılamayan ve hiyerarşik olmayan bir dil olarak kabul etmiştir. Estetik etkilerin yanı sıra, dram tiyatrosu dans ve hareket dili için “doğal, otantik, anlam-öncesi ve söz-öncesi” gibi bir tanımlama yaparak, bir bakıma anlaşılmasını da güçleştirmiştir (Fernandez, 2001).

Hem çağdaş tiyatro, hem de dans tiyatrosu Elias’ın uygarlık teorisinde bedenın konumu ile ilgili öne sürdüğü argüman\* ile ilişkilendirilse de, dans tiyatrosu koreografları ne bedenın gerçekliğini, ne de doğal bir hareket dili aradıklarını iddia etmişlerdir. Hatta, dans tiyatrosunun temellendiği anlayış, hareket ve dansı hem doğal bir enerji, hem de dilbilimsel bir iletişim olarak kabul ettiği için, bedenle ilgili herhangi bir biçimde idealleştirilmesine karşı durur.

### 3.1.1 Dans Tiyatrosunda Pina Bausch’un Yeri

Pina Bausch çağdaş dansın sınırlarının aşılmasına, hatta tamamen parçalanmasına ve dolayısıyla bu türün yeniden tanımlanmasına sebep olan önemli sanatçılardan biridir. Bausch tiyatrosu, çiftler arası sevgi, şefkat, güven, ve bundan önce hiçbir dilin beceremediği insanlar arası her türlü iletişimi kurabilen sanatsal bir dil arayışı içindeki, özgürleşen bedenın ve ruhun tiyatrosu, insancılığın (dans-) tiyatrosuyla eş anlamlı olarak algılanmaktadır. Sıklıkla sorulageldiği için bu algılanma sürecini sekteye uğratan “Bausch’un gösterileri bir bütün olarak dans mı yoksa tiyatro olarak mı sınıflandırılmalı?” sorusu ise yanlış bir sorudur. Bausch’un sahne üzerinde gerçekleştirdiği şey, tamamen ritim ile iç içe geçmiş ve dansvari bir şekilde kurulmuş olduğu için, son analizde danstır (Schmidt, 2002).

Pina Bausch da çağdaşları gibi zengin prodüksiyon tarzıyla, Stanislavski ve Brecht’in tekniklerini birleştirir ve sonuç Artaud’nun vahşet tiyatrosu fikrine yaklaşır (Manning, 2002). Oyuncuları geçmiş deneyimleri üzerine yoğunlaşır, rollerini bilinçli ve teatral bir biçimde sunarak seyircinin özdeşleşmesini engelleyen yabancılaşma tekniklerini kullanırlar. Ortaya çıkan sonuç seyirciyle hem arasına bir mesafe koyan, hem de onu içine çeken bir performanstır. Bu gelgitli durum seyircinin gerçek bir duygusal deneyim yaşamasına sebep olur ve bir tür “vahşet tiyatrosu” olarak

\* Elias, “Uygarlık Süreci” adlı kitabında uygarlığı bedenın, duyguların, ruhun ve insan doğasının ifadesinin kendiliğinden olma durumunun baskılandığı bir süreç olarak tanımlar (Elias, 2000).

da nitelenen (Manning, 2002) Bausch'a ait söz konusu tarz, kendine özgü bir katarsis de yaratır. Manning'e göre böyle bir gösteri deneyimi seyirciyi arındırır, ancak çözüm hissi vermez.

Bausch'un dans tiyatrosunun estetiğini tanımlamak ise oldukça zordur. Dansçıları geleneksel anlamda bir dans gösterisi sunmadığı, yani sürekli dans etmediği için bu biçim sadece dans olarak adlandırılmaz. Bausch'un tiyatrosunda diyalog da temel bir unsur olarak yer almadığı için, ortaya çıkan tarz tiyatro adı altında da kategorize edilemez. Onun tiyatrosunu besleyenler, tekrarlanan jestler, sesler, kokular ve gelişigüzel konuşmalardır (Cody, 2002).

Brecht'te olduğu gibi Bausch'un tiyatrosu da *gestus*\* a çok şey borçludur. Bununla birlikte burada söz konusu edilen *gestus* artık beden eylemleri ile ilgilidir. Bu teatral uygulama, dans tarihinde bir dönüm noktası kabul edilebilir, çünkü beden artık bir amaç için araç olmaktan çıkıp, bizzat kendisi performansın konusu haline gelmiştir (Resim 3.1). Beden artık kendi hikayesini anlatmaktadır (Servos, 2002).

Bausch'un yapıtları lineer biçimde kurulan öyküler olmadığı için, bağlamlar ilk olarak bizzat performans sürecinde görünür hale gelir. Bu anlamda gösteriler "tamamlanmamıştır" ve bağımsız bir sanat yapıtı değildirler, çünkü tam anlamda açıklanmak için aktif bir izleyiciye ihtiyaç duyarlar. Anahtar, ilgi alanları ve gündelik deneyimleri sorgulanan seyircidedir (Servos, 2002). Bu bağlamda, seyirciden beklenen şey sahnede olup bitenle söz konusu alan ve deneyimlerini karşılaştırmaları ya da ilişkilendirmeleridir.

Bu sürece olanak sağlayabilmek için Pina Bausch izleyiciyle arasındaki mesafeyi kaldırarak, "arzu" gerçeğini rahatsız edici bir biçimde sergiler. Bu noktada, gündelik hayatta özenle birbirinden ayrılmış olan kamusal ve özel alanların birbirleriyle karşılaşmalarından da söz edilebilir. Oyuncular bir anlamda, izleyiciyi bu ayrımların kalkması ve ters yüz edilmesi sürecine davet ederler.

Ancak, ters yüz edilen sadece dışarıdaki dünya değil, tiyatronun temel unsurlarıdır da. Sahnedeki hareket, dansçı/oyuncuların sahnenin önüne doğru kayması ve hatta salona doğru uzaması ile sahne-izleyici arasındaki geleneksel sınırlar da aşılmış olur.

Pina Bausch'un "Ne olduğunu bilmeme rağmen, kelimelerle anlatamayacağım şeyi bulmaya çalışıyorum, bunun ne olduğunu bulma arayışındayım" (Cody, 2002) sözünden yola çıkılarak,

\* Rol kişisini toplum bağlamında ele alan yaklaşım için Brecht, "*gestus*" yani "toplumsal tavır" kavramını kullanır. "*Gestus* dendiğinde anlaşılması gereken, bir insan ya da birçok insanı başka insanlara bağlayan tavır, mimik ve alışlagelmiş açıklamaların karmaşasıdır." (Brecht, *Gesammelte Werke* 15, s.409'dan alıntılıyan A. Candan, 2003)

Bausch'un sanat anlayışının gerçekte bulunduğu alanın, yapıtların tamamlanmamış doğası olduğu, hatta gerçek deneyimin kendisi haline dönüştüğü söylenebilir. Bausch'un tiyatrosunda kamusal ve özel alanların birbirine yaklaşmasında olduğu gibi, sahne arkasındaki üretim süreci ile yapıtın sahne üzerindeki tamamlanmamış hali arasındaki sınırlar da benzer bir biçimde yok edilir. Bir yapıtın yaratım süreci artık stüdyonun kapalı kapıları arkasından çıkmış, izleyicinin de bir biçimde ortak olduğu bir deneyime dönüşmüştür. Gerçeğe gönderilen referans da bu tutum içinde anlam kazanır.

### 3.2 Pina Bausch'un Performans Sanatı ve Diğer Disiplinlerle Etkileşimi

Bausch'un New York'taki yılları boyunca, bir çok Amerikalı dansçı ve koreograf modern dans tekniklerine olumlu tepkiler göstermiş, görsel sanatçılar ve müzisyenlerle işbirliğine girdikleri çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda geliştirilen tavır, insan hakları, çevre, feminizmle ilgili sosyo-politik kaygılar içeren ve hatta sanatın doğasını sorgulayan bir tavidir. Sanatçıların sanat - gündelik hayat, oyuncu - izleyici arasındaki ayırımı yok etmeyi amaçlayarak gerçekleştirdikleri bu çalışmalar, hem gündelik beden hareketleri ve kıyafetleri içerir, hem de resmi ve yapay olan teatral temsiliyet biçimini eleştirirler. 1960'larda yapılan bu interaktif çalışmalarda kolaj teknikleri, hipnotik bir etki yaratmak için ses ve hareket modelleri kullanılmıştır. Koreograflar ise sıradan insanların temel insan ilişki biçimlerini incelemek için yaya hareketleri üzerine odaklanmışlardır. Özetle, Jooss'un ve 1960'larda Amerikalıların yaptıkları çalışmalar insan ilişkilerini, gündelik hareket dağarcığını ve farklı sanat biçimleri arasındaki işbirliğini vurgulamıştır (Fernandez, 2001).

Bütün bu gelişmeler çerçevesinde Bausch, hem Amerika hem de Avrupa'daki deneyimlerinde farklı disiplinlerin işbirliğinden etkilenmiştir. Thomas McEvilley "1980- A Piece By Pina Bausch" eleştirisinde, Bausch'un Dada performans dağarcığını yeniden canlandırdığını söyler (Fernandez, 2001). Yirminci yüzyılın erken dönemlerinde ortaya çıkmış olan Dada ve Bauhaus gibi avantgard akımların en büyük özelliklerinden biri, farklı sanat disiplinlerinin etkileşimidir. Bu akımlar dans tiyatrosuna benzer bir biçimde gelişmiş, hatta zaman zaman onunla bir etkileşim



içine de girmiştir. Örneğin, aynı zamanda bir mimar ve tasarımcı olan Laban'ın notasyon sembolleri, Rus yapısalıcı resmi andırır (Fernandez, 2001).

Bausch'un yapıtlarında ise, farklı sanat biçimlerinin etkileşimi eleştirel bir bağlamda gerçekleşir. 1960'larda yapılan işlerde olduğu gibi Bausch'un işleri de, süreci ürünün önünde tutarak, belli bir düzen altına alınmış bir kargaşa sunar. Bu işler hem dansçılarda hem de izleyicide beklenmedik durumlar çağrıştırır. Bausch'un teknik biçimlerle duygusal içerik arasında kurduğu ilişki ve eğlence ile eleştirel sanatı bir araya getirmesi Jooss'un felsefesine yaklaşır; Jooss, sanatsal biçimin yeniden keşfedildiği bir çağda yaşandığını, bu değişimin dansa olan yansımalarının gelişigüzel ve keyfi hareketlerin yarattığı bir kaosun içinden ancak önemli olanlarının geliştirileceği anlamına geldiğini belirtmiştir (Fernandez, 2001).

Bausch diğer sanatlarla etkileşim içine girerek, büyük ölçekli bir opera ya da bale-tiyatro benzeri prodüksiyonlar da gerçekleştirir. Yapıtlarının güçlü görsel ve işitsel etkisi izleyicide sinemasal bir izlenim bırakır. Bu etki dansçıların kostümleri ile de pekiştirilir. Bausch'un dansçıları 1960'lardaki disiplinler arası işlerde tercih edilen sade gündelik kıyafetler ya da soyut dans gösterilerinde giyilen üniseks mayolar yerine, şık kıyafetler giyip, makyaj yaparlar (Resim 3.2). Böylelikle, hem toplumsal rollerini, hem de toplumsal cinsiyet rollerini vurgulayarak izleyiciyi büyük bir gösteri izleme beklentisi içine sokarlar. Ancak, dansçılar birçok sahnede sadece yürür, sohbet eder, küçük hareketler yapar ya da izleyiciyle bir etkileşime girerek bu beklentiyi tatmin etmez ve "dans" hareketi görme arzusu yaratırlar (Fernandez, 2001).

1960'larda beden politikaları, sahne dışındaki bağlamlarda da diğer sanat dalları ile etkileşim içine giren provokatif bir meseleydi. Bausch'un tavrı daha çok Güzellik Çağı'na karşı bir nostalji duygusu uyandırarak, bedene empoze edilen güzellik kavramlarını tiye alır. Bausch'un işlerinde, 1930'lardan, 1950'lerden Hollywood tiplerini eleştirel bir biçimde sergilenir ve tuhaf olduğu kadar zorlayıcı jestler ve bağlamlarla sunulur. Örneğin, fiziksel çarpışmalara ve histerik çılgınlıklar bütün sahneyi doldurabilir, bir dansçı kendi bacağını büyük ekmek dilimleri arasına sokarak canlı bir sandviç yapabilir ya da bir grup, absürd bir görüntü yaratana kadar abartılı bir twist dansı yapar (Fernandez, 2001).

Sahnede su, çamur, karanfil ya da tuz gibi organik maddelerin kullanımı 1960'ların disiplinler arası sanat anlayışını hatırlatsa da Bausch'un işleri daha büyük ölçekli bir prodüksiyon olarak gerçekleşir (Resim 3.3, 3.4). Bu nesnelere dansçıları doğayla bütünleştirmekten çok, onlar için bir engel oluşturur; dansçılar kopmuş tuğlalar, iskemleler, masalar gibi nesnelere etrafında

dikkatlice hareket ederler. Bausch, bu unsurları sahneye bütünleme amacıyla değil, dansın sınırlarını genişletecek bağımsız varlıklar olarak getirir. Örneğin, Bausch bir gösterisi için 32 palmye ağacını sahneye getirmiş, onların devrilmelerini bir ormansızlaşma dansı gibi sunmuştur.

Bausch'un işlerinin 1960'lardaki işlerden ayrıştığı bir başka nokta da, onun işlerinin performans ve yaşam arasındaki engelleri ortadan kaldırmayı amaçlamamasıdır. Canlı öğeler ile gündelik hareketleri bir araya getirmesindeki amaç, onların da bir sahne performansında olduğu kadar yapay ve temsili olduğunu göstermektir. Bunun için de hem hareketlerin hem de sözlerin tekrarına baş vurur.

Sonuç olarak, performans alanındaki akademik çalışmalarda Pina Bausch ekolü hem koreografik yaratıcılığa hem de dans alanına bir meydan okuma olarak algılanır ve bu bağlamda çalışmaları sadece 20. yüzyıl dansının Kurt Joos, Mary Wigman ve Paul Taylor gibi isimlerinkilerle değil, performans sanatı, görsel sanatlar, sinema ve tiyatro alanında çalışmalar yapmış sanatçılarınkilerle de çakışır. Bausch'un büyük ölçekli işler, hipnotik sekanslar ve anıtsal sahne düzenlemelerine düşkünlüğü onu kaçınılmaz olarak Robert Wilson ile de ortak paydada buluşturur.

Bausch'un bedeni kullanım biçimi ise performans sanatçısı Marina Abramovic'in işlerini hatırlatır. Abramovic, 1975 yılında gerçekleştirdiği *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı* adlı işinde agresif bir biçimde saçını tarar. Bu işi yaparken sürekli "Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı" cümlesini tekrarlar. Sesinde hem acı hem de kararlılık vardır\*. Sanatçının kendi bedeniyle kurduğu bu sert diyalog Bausch'un *Nefes*'inde de karşımıza çıkar. Kadın dansçılar, bedenlerinin yumuşak bir uzantısı olan saçlarını sert bir hareketle başka bir imgeye dönüştürürler. Bu jest, feminist performans sanatçılarının da hareket etme biçiminde olduğu gibi, kadının tarih boyunca bir arzu nesnesi olarak somutlanmış konumuyla yine bedeni yoluyla başlattığı bir hesaplaşma gibi algılanabilir.

Bausch'un işlerini diğer disiplinler açısından değerlendiren başka bir yaklaşım da tiyatro eleştirmeni Maria Shevtsova'ya aittir. Bausch'un "ready-made"leri olarak adlandırdığı analizinde, Shevtsova, gündelik hayattaki işaretlerin – Warhol'un işlerindeki tüketim ikonları gibi – sahne sanatlarında da sahiplenildiği, yeniden biçimlendirildiğini ve bir işe dahil edildiğinden bahseder (Shevtsova, 2003). Bu bağlamda Warhol'un Marcel Duchamp'dan aldığı *objet trouvé* (bulunmuş obje) kavramına gönderme yaparak, Bausch'un dansının hatlarını

oluşturan yürüme, yıkama, bebek taşıma, sarılma, öpüşme ya da sigara içme gibi gündelik hayatta çok da göze çarpmayan hareketleri *mouvement trouvé* (bulunmuş hareket) olarak adlandırır.

### 3.3 Pina Bausch'un Koreografi Anlayışı

Pina Bausch insanların nasıl hareket ettiği ile değil, onları neyin hareket ettirdiği ile ilgilenir. Doğaçlamaya dayalı enerji Bausch'un çalışmalarının önemli bir özelliğidir. Bausch'u geleneksel koreografi anlayışından ayıran temel özellik, işlerinin çalışma sürecini bir deneyim olarak algılamasıdır. Bu noktada, Bausch'un beslendiği alan dansçıların deneyimlerini kendi imgelemiyi yeniden ürettiği gerçek insan deneyimidir. Pina Bausch, gündelik toplumsal beden deneyimlerini nesnelleştirilmiş imge ve hareket sıralarına dönüştürür ve yabancılaştırır (Servos, 2002).

Bausch'un koreografi anlayışı dansçıların yaşam deneyimlerini teknik ya da gündelik hareketlerle birlikte kullanarak, balenin biçim ve içeriğini hem birleştirip hem de değiştirir. Dansçıların kişisel deneyimlerini kullanması Mary Wigman'ın tarzına yakındır ama Bausch klasik balenin tekniğini eleştirel bir biçimde de olsa kullanmayı tercih eder. Bausch'un dansçıları da Jooss'un kiler gibi bale eğitimi almış fakat daha yaşlı kişilerdir; yani hem dans hem yaşamda daha deneyimlidirler.

Laban, dansı "...uzamda çizgi kompozisyonları yaratan, belli bir başlangıç olan, yapısal bir gelişme gösteren, bir doruk noktasına, çözüme ve sona ulaşan insan hareketi" olarak tanımlar.\* Bausch ise, bir tamamlama ve birleştirme duygusu uyandıran bu tanımın öngördüğü yaklaşımdan, sahnelerde serbest çağrışım kullandığı ve onları kolaj tekniğiyle yapılandırdığı için ayrılır. Küçük hareket serileri ya da sahneler, belli bir gelişme izlemeyip bir sonuca ulaşmadan parçalara ayrılır, tekrarlanır, sıralanır ya da aynı anda icra edilir.

Bausch'un işlerinde dansçılar zaman zaman sahnede herhangi bir hareket yapmak konusuna çekimser davranırlar. Bu "hareket", dansçıların izleyicilere temsil edecekleri hiçbir şey yokmuş görüntüsü verir. Bausch'un yapmak istediği şey dansın doğasındaki "tamamlanmamışlık" ve "bölünmeyi" dansçıların sahnedeki hareketsizlikleri ve konumlanmaları ile vermektir. Art arda

\* <http://www.newmoves.co.uk/archives/newterritories2003/marinaabramovic.htm>

\* Bartenieff'ten aktaran Fernandez, 2001

tekrarlanan, fakat kendi içinde kopuk, bir anlam bağıntısı taşımayan sekanslar, dansın temsiliyetten uzak doğasına işaret eder (Fernandez, 2001).

Bu tamamlanmamışlık ya da parçalanma, Bausch'un bedeni sözel olarak da ele aldığı *Arien* adlı gösteride dikkat çekici bir biçimde sahnelenir. *Arien*'de dansçılar bedenlerinin parçalarını tanımlarlar. Kendi bedenleriyle ilgili sürekli tekrara dayalı sözler sarf ettikten sonra, izleyiciyle iletişim kurarak bedenlerinin kaybolmuş parçalarını görüp görmediklerini sorarlar (Fernandez, 2001). Bu sahne, sanat yapıtının – dansta dahi olsa – izleyicinin tepkisi ve bakışıyla tamamlanacağına işaret ettiği gibi, parçalanmış bedeni de vurgular. Eğer Foucault'nun bahsettiği “güç mekanizmaları” bedeni, üzerinde bir hakimiyet kurabilmek için parçalara ayırıp yeniden oluşturuyorsa, Bausch'un dans tiyatrosu gücü beden ile yeniden ilişkilendirebilmek için bu süreçleri yeniden kurar.

Bausch'un dans tiyatrosu söz konusu olduğunda zaman, mekan, akışkanlık ve arzu gibi mimetik strateji unsurlarından ayrıca bahsetmek gerekir. Bausch zaman ve mekan kavramını akışkanlaştırıp, birbirine harmanlayarak mimesis kavramını bozar. Ancak, böyle bir dönüşüm süreci ile gerçek bir “sembolik” yaratmak mümkündür. Irigaray'ın Lacan'dan ödünç aldığı bu terimle kast edilen, sadece dilbilimsel olmayan, aynı zamanda görsel, bedensel, dans ile temsil edilebilen bir “sembolik”tir. Sistem bozulabilir bir sistemdir ve Bausch da bu mevcut sistemi reddetmeden, bozarak yeniden kurgular (Kozel, 1997).

Bausch korku, umutsuzluk, arzu ve sömürü portrelerini zaman ve mekana sürekli meydan okunan bir bağlama yerleştirir. Koreografilerinde, teatral mekanı devingen hareket ve duygu katmanlarına dönüştürebilmek için montaj, çapraz geçiş, kararma, ön plan ve arka plan kontrastları gibi sinematografik tekniklere başvurur. Böylelikle, kişisel mekan, teatral mekan ve doğal mekan arasındaki ayırımları şeffaflaştırır. Dansçılar özel alan ve kamusal alan arasındaki gizli ayırımı görmezden gelerek izleyicileri çok yakın duygusal bir alışverişe ya da iç monologlarına dahil ederler. Böylece, teatral mekanın illüzyonunu ortadan kaldırarak izleyiciye bir performans izlediklerini sürekli hatırlatırlar.

Bausch zaman kavramıyla da benzer bir biçimde oynar. Lineer bir anlatı biçimiyle ilgilenmez. Yapıtlarında hareket, konuşma, hatta müzik bile gelişigüzel aralıklarla yinelenir. Bausch'un işlerinde sıkça kullandığı tekrar unsuru hem izleyicileri, hem de dansçıları bir “gerçek zaman” deneyimine dahil eder.

Bausch gündelik hayattan basit bir hareketi alıp, saklı bir duyguyu dışa vurabilmek için, hareketi tekrarlatır ve onu dönüştürüp bozmasına izin verir. Böylece, sıradan bir hareket ve dans hareketi arasındaki sınırları yok eder (Resim 3.5). Sanat ve yaşam arasında ileri düzeyde bir sirkülasyon vardır, çünkü yaşam ona sanat için bir hammadde sunar, fakat onun işleri de izleyiciye anlam ve davranış yapılarını geri bildirir.

Sonuç olarak, Bausch'un tiyatrosunda kullanılan tüm unsurlar birbirini besler ya da tamamlar; birbiriyle beraber işler. Oyunlarındaki duygusal enerji de lineer değildir. Dansçıların verdikleri duygu aşkla nefret, tutku ve reddediş, mizah ve umutsuzluk arasında gider gelir. Bu nedenle onun işlerine "dönüşüm sahnesi" adı verilmiştir (Kozel, 1997).

### 3.3.1 Pina Bausch'ta Müzik ve Söz Kullanımı

Bausch'un koreografilerinde kullandığı müzik, sahne üzerindeki diğer öğelerle uyum içinde olduğu gibi kendi içinde de uyumlu kolajlardan oluşur. Bu müzik parçaları kimi zaman birbirlerinden çok farklı olsalar da hiçbir zaman basit bir sıralama anlayışı ile izleyicinin karşısına çıkmaz. Bausch'un koreografilerinde kullandığı müzik, parçalardan oluşmakla birlikte doğal yapısı korunmuştur. Pina Bausch yapıtlarında müzik kolajları kullanırken, müziğin gerçek mantığı yerine, müziğin içinde yer aldığı mantığın olası anlamlarından yola çıkar (Yılmaz, 2002).

Pina Bausch için bir müzikal dramaturgi söz konusudur. Böylelikle, jest ve müzik arasındaki geleneksel ilişki, zihinsel olarak da algılanabilir. Sahne üzerindeki müziğin jestlerle daha anlamlı kılınması ise, bu jestlerin gündelik jestler olmayıp, imgesel jestler olmasından kaynaklanmaktadır. İzleyicinin de jest ve müziği bu şekilde algılaması mümkündür, çünkü bu algılama biçimi, klasik dansın jestlere yüklediği anlamı ve imgeleri ortadan kaldırır. Böylelikle, farklılık ortaya çıkar ve bugüne kadar dansın içinde yer aldığı kalıplar yıkılır (Yılmaz, 2002).

Bausch, ilk çalışmalarında canlı orkestra eşliği kullanmıştır. Sonraları, kendi dans ve tiyatro karışımını geliştirdikçe, canlı orkestra eşliğini geride bırakmış ve onun yerine kaydedilmiş müziklerin kolajını, dansçıların kendi seslerini, hareket eden vücutların çıkardığı sesleri ve sessizliği kullanmaya başlamıştır (Manning, 2002).

Bausch'un yapıtlarının doğal yaratım sürecinde olduğu gibi, dansçılar ve müzik de koreografi içinde bütünleşir. Bausch'un tercihleri doğrultusunda müzik seçimini yapmakla sorumlu kişinin

yanı sıra, dansçılar da yaratıcı süreç boyunca Bausch'a, rastgele ilgilerini çeken müzik parçalarını getirebilirler. Eğer söz konusu parçalar tema sorularına verilen cevaplarla bir uyum içindeyse, oyuna organik bir biçimde dahil olabilirler (Mulrooney, 1996).

Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun farklı kentlerde gerçekleştirdikleri projelerle birlikte müzik seçimi de daha geniş bir coğrafyayı temel almaya başlamıştır. Dansçı/oyuncuların yaptıkları geziler ve söz konusu farklı coğrafyalarda edindikleri deneyimler, müzik seçimini de etkilemektedir.

Bausch'un gösteri metinleri çoğu zaman sözlü sataşmalar, kabullenişler ya da günah çıkarmalarla doludur. Bu bağlamda, Bausch'un koreografilerinde söz kullanımının önemli bir rolü olduğunu belirtmek gerekir. Bausch'un bu anlayışla, koreografilerini teatral bir iletişime dönüştürdüğü düşünülür. Ancak, çağdaş tiyatro ile zaman zaman sözün tamamen yok olduğu dans sahneleri arasında devinen Bausch, sonradan okunabilecek metinler dağıtmak istemez (Hoghe, 2002). Gösterilerinde kelimeler parça parça ve muğlak şeylerdir. Çok nadir olarak, iletişim ya da karşılıklı iletişim için kullanılırlar. Sadece istisnai durumlarda diğer insanlara ulaşırlar. Özetle, Bausch'un koreografilerinde kullanılan sözleri, belli anlarda gerçekleşen olayları herkes tarafından anlaşılır kılmaya yarayan kendiliğinden dışavurumlar, ruh halleri ve ifadeler olarak tanımlamak mümkündür (Cody, 2002). Ne var ki, Bausch'un koreografik bir unsur olarak kullandığı konuşma ediminin bir açıklama ya da iletişim amacıyla kullanılmadığı düşünülse de, gösterimlerin yer aldığı ülkelerin dilini koreografinin içine dahil etmesi, izleyiciyle bir iletişim kurma tavrı gibi düşünülebilir.

### 3.3.2 Pina Bausch'ta Yaratıcı Süreç

“Yaptığım işlerde sürekli bir farklılık olur. Benim çalışma biçimim bu farklılığı yaratır. Sanki ortaya her seferinde başka bir iş çıkıyor gibi olur, ama bunlar aynı zamanda da aynı iştir; biriciktir. Neyin ne zaman ve nerde değiştiğini söylemek çok zordur çünkü her şey son derece organikdir. Bu değişimlerin meydana gelmesi için yepyeni bir fikrin ortaya çıkması gerekmez. Her şey aniden değişebilir. Yeni bir yapıt yarattığım zaman, bu birdenbire olur, nasıl olduğu önemli değildir. Benim için önemli olan hayattır, yani karşılaştığım her şey. Yeni yerler gezmek, deneyim kazanmak, tiyatro oyunlarını izlemekten hoşlanırım ama bunların çok yardımı olduğu söylenemez, çünkü bunlar zaten yapılmış şeylerdir ya da çoktan meydana gelmişlerdir ve ben kendi işlerimi yapmalıyım.” (C. Duran ile röportajdan alıntılanan Fernandez, 2001)

*Blaubart* (Mavi Sakal, 1978) gösterisinden itibaren Bausch'un işleri dansçıların katılımıyla yaratılmaya başlamıştır (Fernandez, 2001). Bausch dansçıları yaratım sürecine dahil edebilmek için onlara bir tema, soru ya da kelime verir. Bu çalışmanın amacı, dansçıların kişisel ve toplumsal beden dilini tercüme edebilmektir.

Pina Bausch, kendisine sorular ve cevaplardan nasıl bir kompozisyon oluşturduğuna dair bir soru yöneltildiğinde, şu açıklamayı getirir:

“ Bu, son haliyle bir kompozisyonudur. Malzemelerle yapılan bir şey. İlk Başta hiçbir şey yoktur. Sadece cevaplar vardır: cümleler, gösterilen küçük sahnecikler. Her şey önce ayrı ayrı. Bir zaman sonra, arada ilişki kurmanın doğru olduğunu düşündüğüm bir an gelir. Bunu bununla, şunu başkasıyla, bir şeyi diğeriyle. Eğer bir şey daha bulursam ve uyarsa, yeni ve biraz daha büyük bir parçacık oluşur. Sonra yine başka bir yöne giderim. Çok küçük başlar ve yavaşça büyür.” (Schmidt, 2002, s.303)

Dansçılar provalar sırasında Bausch'un verdiği bir kavram üzerine doğaçlama yapıp diğerleri tarafından anlaşılmaya çalışırlar. Böylelikle koreografinin oluşum süreci dansçıların kendi deneyimlerini (anlam) ve ifade araçlarını (biçim) araştırmaları ile başlamış olur.

Provalar sırasında Bausch'un seçtiği soruların birçoğu dansçıların kendi kültürlerine, kendi ülkelerine dair sorulardır (Fernandez, 2001). Bu tip sorular dansçıların kişisel anılarını kendi toplumsal ve kültürel ortamlarına yerleştirir. Diğer sorular ise dansçıların duygu durumlarına yönelik direk sorulardır, fakat bu sorular herhangi bir duygunun tanımlanmasını hedeflemez. Örneğin, Bausch dansçılarına nasıl ve hangi zamanlarda ağladıklarını sorduğu zaman amacı dansçılara ağlama nedenlerini sormak değildir, ya da onlardan ağlamalarını istemez. Hareketin nasıl gerçekleştiğini, ağladıklarında nasıl davrandıklarını öğrenmek ister ve böylelikle geçmiş

deneyimleri sembolik bir biçime dönüştürür. Bunun sonucu olarak dans, spontane ya da direk bir ifadeden çok sembolik yeniden üretimden kaynaklanmış olur (Fernandez, 2001).

Bausch doğaçlamalar sırasında, aşağı yukarı her dört günde bir dansçılarında birkaç küçük hareket verip incelemelerini, sonra da bu hareketleri kendi doğaçlamalarından seçilen bazı hareketlerle birleştirmelerini ister. Böylece gösterimin Bausch ve dansçılarının ortak üretimi ile oluştuğu söylenebilir. Bausch dansçıların kişisel tarihlerinin dönüşümüne rehberlik eder ve bu sanatsal deney, gösterim sahnede icra edilirken bile devam edebilir.

Aslında, provaların başlangıç safhasında performans geçmiş deneyimin, şimdiki deneyimin yokluğuna dönüşerek ortaya çıkarır. Sürecin ileriki aşamalarında ise, sembolik dilden farklı deneyimler ve anlamlar belirir (Fernandez, 2001).

Bu anlam değişikliği bağlamında sahne performanslarının doğasında bulunan değişimden de söz etmek gerekir. Peggy Phelan, performansın ancak şimdiki zamanda var olduğunu ve hiçbir şekilde kaydedilemeyeceğini vurgular. Aksi takdirde, ortaya çıkan şey performansın bir temsiliyeti haline gelecek; performans anlamını yitirecektir (Phelan, 1993). Her gece tekrar edilen bir gösterim, her temsilde zaten bir değişime uğramaktadır, çünkü başka bir zaman dilimi içinde gerçekleştirilmektedir. Yani, Peggy Phelan'ın belirttiği paradoksal duruma göre, sahnelenen aynı gösterim olduğu halde, her yeni temsil bir farklılık taşır. Bausch, dansın doğasında yer alan bu tekrar ögesini sürekli değişen bir kompozisyon yaratmak için kullanır.

Grubun repertuarı sürekli bir dönüşüm ve tekrar süreci içindedir. Yapıtların ilk yaratıldıkları dönemden on yıl sonra bile sahnelenmeye devam etmesi, oyunların tarihlerinin büyük bir dönüşüme uğramasına sebep olur. Dansçıların kişisel tarihlerine dayanan sahnelerin başka dansçılar tarafından canlandırılması bu dönüşümün önemli katalizörlerinden biridir. Bu durum, aslında temsiliyetin yapısında bulunan bir gerçekliktir; kişinin hikayesi estetik bir biçime dönüştürülür ve başka bir oyuncu ya da dansçı tarafından canlandırılır. Dolayısıyla, Bausch'un yapıtları sadece bir kişinin hikayesini anlatmaz. Aynı zamanda, kişisel ve toplumsal hikayeleri canlandırmayı öğrenme sürecinin hikayesini de anlatır.

Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun yapıtlarındaki sahneler, fiziksel, toplumsal, kültürel ve duygusal repertuarın tekrarı ve dönüşümü sayesinde gelişir. Bu yapısal unsur hem oyuncularını, hem de izleyiciyi etkileyecek bir biçimde sahneye taşınır. Her sahnede bir anlatı kurgulanmıştır, fakat sahnelerin tekrarları sonucu bu zincir kırılır. Bu parçalanma izleyicinin beklediği lineer bir anlatı



modelini de kırmış olur. Bu noktada, izleyici de anlatım süreçlerinin algılanması ve anlamlandırılması çerçevesindeki rolünü sorgulamaya başlar.

Norbert Servos ve Gert Weigelt'in yorumladığı gibi, bir sanat yapıtı ancak izleyicinin alımladığı süreç içinde bir bütünlük ve tutarlılık kazanır. İzleyici artık ne önemsiz zevklerin tüketicisidir, ne de gerçeğin bir tek yorumuna tanık olmaktadır. Bunların aksine, gerçeğin tensel ve mutasyona uğrayan deneyimine dahil olmaktadır (Fernandez, 2001). Pina Bausch bu durumu şöyle betimler:

“Hiçbir zaman gerçekte olduğu gibi değildir. Kendisini bir çok kez değiştirir ve sonunda hepimize ait bir şey haline gelir. Eğer bir şey herhangi bir kişi için doğruysa ve duyguları hakkında bir şey söylüyorsa, bence sonunda hepimiz bu duyguyu tanırız, artık özel bir tarih değildir bu. Hepimizin sahip olduğu bir şey hakkında konuşuruz. Bu duyguları hepimiz biliriz ve bunlara sahibizdir.” (Fernandez, 2001)

Bausch'un sözleri bir anlamda, dansçıların geçmiş deneyimlerinin çalışma süreci içinde ve hatta yapıtın ortaya çıktıktan sonra içine girilen süreç boyunca anonimleştiğine bir atıfta bulunmaktadır. Bausch, herkeste bulunan benzer deneyimleri ortaya çıkarmanın peşindedir. Öncelikle dansçıların, son kertede de izleyiciyi kollektif hafızaya davet etmesi söz konusu çalışma metodunu belirleyen önemli bir motiftir.

Bausch'un dansçıların da yaratım sürecine dahil etmesinin başka bir işlevi de geleneksel koreografi anlayışını kırması ve hiyerarşiyi ortadan kaldırmış olmasıdır. Dansçıların yaratım sürecine ortak olduğu bir yapıtta, bu unsur performansın devingen yapısına başka bir katman da eklemiş olur. Maria Shevtsova'ya göre, oyuncular bir gösterinin yaratım sürecine kendilerini de dahil ettiklerinde, prodüksiyonun yardımcı yönetmeni pozisyonuna girerler.

“Gösteri repertuarda olduğu sürece onların kalır, çünkü içine sürekli taze girdilerde bulunurlar. Böylelikle oyunun yaşayan özelliği belirginleşir ve prodüksiyonun detayları da organik bir biçimde değişebilir.” (Shevtsova, 2003, s.7)

### 3.3.3 Pina Bausch'ta Toplumsal Cinsiyet Rollerini

Bausch , bazı diğer çağdaşı koreografların da yaptığı gibi toplumsal cinsiyet rollerini ve cinsellik gibi kavramlarla uğraşarak, bu kavramların kurgulanmış doğalarını açığa vurur ve bir direnç alanı oluşturur (Briginshaw, 1996). Pina Bausch'un koreografilerinde ortaya çıkan en güçlü, izleyiciyi en çok altüst eden öğe hiç kuşkusuz kadın ve erkek arasındaki karşılaşmadır. Bu nedenle bu tema son derece önemli bir politik, ya da sosyopolitik düşünce olarak da görülebilir (Yılmaz, 2002).

Pina Bausch 1970'lerin ortalarından bu yana, özellikle cinsler arasındaki çatışmayı konu edinir (Manning, 1986) ve 80'lerden bu yana çalışmaları, kaçınılmaz bir performans olarak toplumsal cinsiyeti sorgular. Bausch koreografilerinde, dansçıların toplumsal mesafeyi vurgulayan duruşları çoğunlukla, cinsiyetlendirilmiş bedenlerin iktidar ilişkilerini ortaya koymak için kullanır.

Pina Bausch ilk olarak 1974 yılında yaptığı bir koreografiyle sahneyi iki cinsin savaş alanı haline dönüştürmüştür. Balolarda rastlanan karakterler deforme edilir ve onların yerini grotesk karakterler alır. Bausch, büyük bir beceriyle o güne kadar korunmuş bir dünya olarak kabul edilen, her gün özellikle de televizyon aracılığı ile yeniden üretilen cinsel ve sosyal "ortaklık" klişelerini yıkar. Bu tarihten itibaren de bu tema sanatçının koreografilerinde sürekli olarak yer alır.

Ancak, Bausch'un yapıtlarında toplumsal cinsiyet rollerinin ve ilişkilerinin imgeleri çözümsüz bırakılır. Bausch kadın ve erkekleri güç oyunlarına ve fiziksel ve duygusal şiddetin saplantılı kalıplarına hapsedilmiş olarak gösterir. Bausch'un çalışmalarında şefkat ve güldürü anları sadece arada sırada kadın erkek ilişkilerinin çirkinliğini hafifletir.

Onun gösterilerindeki erkeklik ve kadınlık imgeleri hiçbir zaman idealize edilemez, çünkü Bausch bağımsız olmayan ama yine de korumacı kadınlar, güçlü olmayan ama duyarlı erkekler sunar. Bunun yerine gerçeklik ile fantezi arasındaki sınır kuşağında, toplumsal cinsiyet imgelerinin çerçevelerini çizer. Sahnedeki kadınlar ve erkekler, bilinçdışı arzuların yansımalarını, gerçek hayatın analogileri olarak dövülmüş kadınları, uyuşuk fahişeleri ve cinsel karmaşa içindeki erkekleri çağrıştırırlar. Böylece, Bausch'un tiyatrosu hem psikolojik yansıtma hem de gerçeğin yansıtılması işlevini görür (Manning, 2002).

Bausch *mimesisi* bilinçli bir şekilde, mimiğin grotesk bir biçimi olarak kullanır ve ima edilen otoritesinin altını oyar (Cody, 2002). Aynı zamanda, Judith Butler'ın yaptığı gibi, toplumsal cinsiyetinin gerektirdiklerini doğru bir şekilde "yapamayanların" cezalandırıldıklarını gösterir.

Bausch'un yapıtlarından birindeki makyaj ve giydirmeye sahnesi, belli stereotiplere zorlanan, egemen erkek imgelemine uygun hale getirilen ve kimlikleri erkekler tarafından üzerlerine giydirilen, sonuçta da sadece kuşatılmış nesnelere haline gelen kadınların durumlarına açık bir göndermedir (Hoghe, 2002). Bu örnekte de görüldüğü gibi, Bausch'un oyunları değişmez bir biçimde Butler'ın sorunsallaştırdığı şu kavramı konu edinir:

“Toplumsal cinsiyet bir olgu değildir, toplumsal cinsiyet fikrini yaratan, farklı toplumsal cinsiyet edimleridir. Bu edimler olmadan, toplumsal cinsiyet hiçbir şekilde var olamaz...” (Butler, 1990a:227)

### 3.3.4 Pina Bausch'ta Beden

Pina Bausch, bir konuyu alıp üzerine bir koreografi üretmek yerine, seçtiği temanın içinden farklı öğeleri kendi çağrışım zenginliği için çıkış noktası olarak alır. Diğer koreograflar müziği ve hikayeyi harekete çevirmeye çalışırken, dans tiyatrosu doğrudan doğruya bedensel enerjiyle ilgilendir. Dans tiyatrosu yapıtlarının konuları, genellikle danslaştırılmış bir metin olmaktan çok, beden hikayeleri olarak şekillenir. Wuppertal Dans Tiyatrosu, bir dans yaratım anlayışı olan soyutlamayı “somutlaştırarak”, bir anlamda, dansın kendisi hakkında bilinçlenmesini ve kendi araçlarına doğru özgürleşmesini sağlamıştır (Servos, 2002). Bu noktada, dans bir olanak haline gelir; kişinin kendisinden uzaklaşarak dans etme eyleminin yerine, dans yoluyla kendisine yakınlaşma olanağı.

Pina Bausch'un çalışmalarında, “hareket”in modern dansın katı kuralları ile düzenlendiği gibi, aynı zamanda yapısının tamamen bozulduğu, deformasyona uğratıldığı da söylenebilir. Bu deformasyon, dansçıların kendi kendilerini karikatürize ettikleri duygusunu vererek bir komedi unsuru oluşturur. Hiçbir amacı olmadan kıvrılan bedenler, sallanan kol ve bacaklar, eklemsizmiş gibi hareket eden dansçılar ve deformasyona uğramış insan vücutları toplumun kendi kendini yıktığının mizahi bir anlatımına da işaret edebilir (Yılmaz, 2002).

Bausch, dansçıların fiziksel sınırlarını bedenlerin kültürel ve tarihi anlamda kurgulanmalarıyla hesaplaşan bir dans estetiğinde öncü olmuştur. Bausch'a göre, beden bir “sahne”dir ve konusu olmayan kuşatılmışlıkları ifade eder (Cody, 2002). Belirli nitelikleri ve kişisel bir tarihi olan bu somut insan bedeni, Bausch'un dans tiyatrosundaki sınır çizgisidir. Bu beden aynı zamanda

cinsiyet, ırk ve sınıfın toplumsallığını ifade eden ve bu temsillerin içinde ifade edilen bir bedendir. Bedenin her jesti, bir kültürün temsili sistemi içinde yer alır (Birringer, 2002).

Dansçıların kişiler olarak seçtiğini söyleyen Bausch, dans topluluğunda, öncelikle bedenin kültürel tarihinin ifade edilmesiyle ilgilenir. Oyuncular dansçılardan çok vücut yapıları, aksanları ve kişilikleriyle çeşitlenen insanları andırırlar. Örneğin, Bausch *Kontakthof* adlı yapıtını 2001 yılından itibaren 65 yaşın üzerindeki insanlarla gerçekleştirmektedir (Resim 3.6, 3.7).

### 3.3.5 Jest Unsuru

“Benim koreografilerimde renkler ve imgeler iç içedir. Bu beraberlikten güç doğar. İnsan bedeni ise kırılmalıdır. İnsan yapı olarak kırılabilir ve hassastır. Eğer birbirimize farklı mesafelerden ve farklı açılardan bakarsak gerçeği yakalayabiliriz. Beni duygulandıran bir gerçektir bu. Ben dansla söze dökmekte zorlandığım şeyleri söylemeye çalışıyorum. Kolunuzun bir hareketi bile yaşamla ilgili o kadar derin anlamlar taşıyabilir, o kadar çok şey anlatabilir ki... Küçük hareketler, detaylar enerji yüklüdür. Yaşamda gerekli olan bu enerjidir, bu enerjinin dışa taşması, akmasıdır.” (Bausch’tan aktaran Gürün, 2003)

Öncelikli olarak bedenin hikayesi ile ilgilenen Pina Bausch, bu enerjiyi ortaya çıkartabilmek için bedenin jestlerinden beslenir. Bausch’un soyutlamaya karşı duran ve gündelik durumları temel alan tavrı, gösterilerinde dans ve metni, bedenin jestlerinde buluşturur. Bunun sonucunda, Bausch’un koreografi anlayışında izleyicilerine dansa ait kodlar yerine, jestlere ait kodlarla ulaşmaya çalıştığı söylenebilir.

Jestler, sahnede ve gündelik hayatta bedenin hareketleri olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda, günlük işler ve işlevlerle ilişkili olan gündelik bir dilin parçalarıdır. Ancak, jestler sahnede stilize edilerek estetik bir işlev kazanırlar. Hatta, dans tarihi boyunca, modern dans ya da bale gibi özel dağarcığa sahip disiplinler tarafından teknik olarak biçimlendirilmişlerdir. Bausch ise, işlerinde hem gündelik hem de teknik jestleri kullanır (Fernandez, 2001).

Söz konusu iki jest türünü bir arada kullanmak, dans tiyatrosunun temel bir özelliğidir. Patrice Pavis, dans tiyatrosunun oyuncu/dansçısının, dans edilen jest (gündelik anlamda) ve mimetik jest (teknik anlamda) arasında gidip geldiğini söyler. Pavis’e göre, sürekli strateji değiştiren oyuncu/dansçı, kimi kez kendisini kas deviniminin akışına bırakır, kimi kez temsil ettiği dünyayı

yansılar ve kodlar. Böylelikle, izleyiciyi uzaktaki kurmaca ile yaşanan performans arasında dolaştırır, hareketin içine sokar ve onun gerçeğe ilişkin, kendi bilgisini de aktive ederek gösteriye dahil eder (Pavis, 2000).

Bausch'un jestleri kullanmayı tercih etmesindeki sebep olarak, insanların gündelik hayat içinde belli bir rutine bağlı olarak neden yaptığını bilmeden -ya da nedenini çoktan unutmuş olduğu alışkanlıkları ele alma isteği gösterilebilir (Houston, 2000). Bausch'un tiyatrosunda bu durum, sosyal rollerini yerine getirmeye çalışan, fakat bunda başarılı olamayan kişilerin hareketleriyle örneklenir. Özne ve rolü arasındaki bu çatışma, izlenen performansın gündelik hayattaki teatrallığe bir gönderme olarak da algılanabilir. Sahnede, gündelik yaşamla böyle bir ilişki kurma yöntemi postmodern performans kavramıyla bir benzeşim kurar; postmodern performans, tiyatroyu dünyanın bir aynası olarak görmek yerine, dünyayı teatral bir biçimde kurulmuş kabul eder ve inceler (Wright, 1996). Pina Bausch'un özneleri de, gündelik hayatta karşılaşılan "sokaktaki insan"dır;

"Birisinin yürüyüş tarzı ya da insanların boynunun duruşu, size onların yaşam tarzları ya da başlarına gelenler hakkında bir şeyler anlatır." (Bausch'tan alıntılan Hoghe, 2002)

Bausch'un dans tiyatrosunda, gerçeklikten alınan malzemeyle herkesin gözü önünde beraberce uğraşılır ve bunun farklı durumlardaki değişimi gözlemlenebilir. Bu anlamda, tiyatro "dönüşümlerin mekanı" haline gelir ve izleyici, bu deneyimin yaşandığı "bütün" içinde yer alır (Servos, 2002).

### 3.3.6 Tekrar Unsuru

Bir önceki bölümde de tartışıldığı üzere Pina Bausch, insanların gündelik hayat içinde, belli bir rutine bağlı olarak nedenlerini bilmeden sahip oldukları alışkanlıkları sorgular. Bausch, bu meselesini gündeme getirme biçimi olarak, yapıtlarında en çok dikkat çeken tekrar unsurunu kullanır.

Performansın temel öğelerinden biri olan “tekrar”, bilinçdışının kuşatıldığı yinelenmelerin bir temsiliyetidir. Bu yinelenme, Freudyen teoriye göre arzuların belirmesi ve baskılanmasının bir ifadesidir (Houston, 2000). Bu bağlamda, “tekrar” yoluyla dikte edilmiş davranışlar ve bilinçdışında tutulan mesajlar incelenebilir. Böyle bir deneyime katılan izleyici de obsesif kompulsif bir hale girer. Tekrarlanan jestler izleyiciyi kolektif hafızaya davet eder. Böylelikle, izleyici bedeninin tarih boyunca maruz kalmış olduğu kurgulanma biçimlerini sorgulayabilir (Cody, 2002).

Tekrar unsuru, aynı zamanda, nesnelere ve hareketlerin öncelikle çağrışım yaptığı anlamları bozarak, onlara başka bir anlam ya da yorumlanamaz bir özellik yükler. Bu noktada, “tekrar” koreografik anlamda yeni bir hareket dağarcığı oluşturma işlevi de kazanabilir.

Tekrar unsuru, sistematik dans tekniklerinde dans eğitimi ve yaratıcı sürecin önemli bir parçasıdır. Bazı koreograflar, “tekrar”ı kompozisyon için bir araç olarak da kullanır. Böylelikle, hareketler ve hareket dizgileri birleşir ve tekrar, dansçıların bedeninde bir hareket dağarcığı oluşturur.

Tekrar unsuru, Bausch ve çağdaşı koreograflar için de çok önemli bir dışavurum aracıdır. Dansın ve tiyatrunun doğasını ve içlerindeki gizli psikolojik anlamları araştıran Bausch, hareketlerin ve sözlerin tekrarı yoluyla Alman dans tiyatrosu geleneğini doğruladığı gibi, aynı zamanda da değiştirir (Fernandez, 2001). Bausch’un koreografisinde jestler ve kelimeler birbirlerini açık bir biçimde tamamlamaz, beden akıl ile bir bütünlük oluşturmaz, ya da erkek ve kadın bireyler birbirlerini yalnızlıktan kurtaracak bir birliktelik kurmaz. Tekrar unsuru dansçıların “spontane varlıklar” olarak algılanan popüler imajını kırarak, yinelenen hareketler ve sözler zinciri içinde, onların tatminsizliklerini ve arzularını açığa çıkarır.

Bausch'ta tekrar unsuru, dansçuların bedenlerine empoze edilen dağarcığı onaylamak ya da reddetmek için kullanılmaz; aksine, dans tekniği ya da sosyalleşmeyle öğrenilmiş bu dağarcığın bedenden sökülmesi için kullanılır. Böylelikle, tekrar unsuru dansçuların estetik ve sosyal arka planlarını yeniden kurdukları ve dönüştürdükleri bir araç haline gelir.

### 3.3.7 Pina Bausch ve Deneyim

Pina Bausch'da deneyim kavramı bir çok açıdan ele alınabilir; gündelik deneyimlerden alınan jestler ve sorularla başlatılan yaratım süreci, dansçuların geçmiş deneyimlerinin doğaçlamalar yoluyla başka bağlamlarda ortaya çıkarılması ve bir anlamda yeniden üretilmesi ve sonuç olarak sahnede yaratılan ve izleyiciyle ilişkiye girilen şimdiki zamanda oluşan deneyim alanı olarak.

Deneyim kavramı, izleyici ile kurulan ilişki ekseninde ele alındığı zaman, Norbert Servos'un "Deneyim Tiyatrosu" kavramından söz etmek yerinde olur. Norbert Servos, Pina Bausch'un yapıtlarını "Deneyim Tiyatrosu" olarak adlandırır. Servos'un deneyim tiyatrosu kavramına göre, tiyatro duyuların iletişime geçtiği ve ortaya çıkan yapıtın 'deneyimlenebilir' olduğu bir düzlemdir. Böyle bir düzlemde pasif bir alımlama söz konusu değildir, çünkü duyular birbirinin içine geçer. Dolayısıyla, duyular uyuşturulmaktan çok, keskin bir hale getirilir. Sonuç olarak, izleyici duysal bir heyecan yaşadığı gerçek bir deneyime dahil edilmiş olur. Son kertede, izleyici bu deneyimi öyle bir biçimde anlamlandırır ki, duyular öne çıkar ve zihinsel alımlama geri planda kalır (Servos, 1998b).

Bausch'un tiyatrosunun repertuarı, dansçuların geçmiş deneyimlerinin koreografin sözel uyarıcılarına karşılık gelecek biçimde yeniden oluşturulması, bir anlamda, yeniden yazılması sayesinde gelişir. Bausch'un yapıtlarının yaratıcı süreci, geçmiş deneyimlerin dile tercüme edilmesi ile başlar. Örneğin, *Bandoneon* adlı gösterinin provalarının yedinci gününde dansçularına nasıl ağladıklarını soran Bausch'a, dansçı Jan Minarik bir gece önce ağladığını ve bu deneyimi tekrar yaşamak istemediğini söyleyince Bausch, "Sizden gidip ağlamanızı istemedim. Ağladığınız zaman neler olduğunu düşünmenizi istiyorum. İnsanların nasıl ağladıklarını sordum" diye cevap verir (Fernandez, 2001). Bausch, başka bir çalışmada dansçularından gülme biçimlerini betimlemelerini istediğinde, son derece ciddi olmalarını söyler; öğrenmek istediği, o anda nasıl gülecekleri değil, geçmişte nasıl güldükleridir.

Bausch'un yapıtlarının temel unsurlarından olan tekrar ögesi, dansın anlaşılmağını ve "spontane bir ifade"den ibaret tanımını yıktığı gibi, gerçek deneyimi de kışkırtır. 1980 adlı gösteride, Anne Marie Benati "Yorgunum" diye bağırarak odanın etrafında elli kez koşar ve sonunda gerçekten yorulur. Başlangıçta çok hafif ve enerji dolu olan hareketi gittikçe ağırlaşır, nefes alışığı değişir ve Benati konuşamaz hale gelir. Başta hissetmediği, yapay bir durum olan "Yorgunum" ifadesi, mekanik tekrardan sonra gerçek bir deneyime dönüşür. Sonunda, gerçekten yorgun olduğu için hem çok zor dans edebilmekte, hem de zor konuşabilmektedir. Bu gelişme, sanat ve deneyimin birbirine meydan okumasının bir göstergesidir.

Bausch'un yapıtlarında sık sık tekrarlanan çapraz geçişler de gerçek yaşam deneyimine göndermeler yapan bir hareket dizgesidir. İnsanlar sahneyi, bir sokakta karşıdan karşıya geçiyormuş gibi geçerler (Resim 3.8). Bu geçişlerde gözlemlenebilen durum, insan davranışlarından, güvensizliklerden, kompleksler ve ritüellerden oluşan bir geçit törenidir. Görünüşte kişisel ya da genel olan hareketler bir öykünün içine doldurulmaz. Bu hareketlerin kendileri öyküyü kurar; yaşanmış olsun, ya da olmasın, hayatın küçük parçalarına denk düşerler (Hoghe, 2002).

Bausch'un sanat ve yaşam deneyimini birbirine çakıştırdığı başka bir unsur da gösterilerinin uzunluğudur. Özellikle ilk dönemlerinde, genellikle üç dört saati bulan gösterileri herhangi bir "temsili zaman" modeline uymamak için izlenen bir stratejidir. Dolayısıyla, olaylar gerçek zamanda meydana gelir ve sıkıştırılmaz. İzleyicinin de sahnedeki malzemeyi özümseyecek, içine girecek, ve hatta ondan sıkılacak vakti olur. Gösterilerin uzunluğu ve tekrarlanan sahneler izleyicilerin de sınırlarını zorlar.

Brezilyalı koreograf Ciane Fernandez, izleyicilerden biri olarak yaşadığı deneyimi şu şekilde aktarır;

" İzleyicilerden biri olarak, onun birçok yapıtında yorulduğumu hatırlıyorum. Uzun gösterilerin ilk saatinde, genellikle sahnede olup bitenin entelektüel olarak farkında oluyorum. Vakit ilerledikçe, yorulmaya başlıyorum ve vücudum koltukta iyice rahatlıyor. Daha az yargılayıcı ve hem duygusal hem de fiziksel boyutlarda şaşırtıcı deneyimlere daha açık hale geliyorum. Tekrarlanan sahnelerin sürekli değişimi, şimdi daha kolay etkilenir hale gelmiş algılamamda eski ve yeni imgeler/kavramlar arasında bir oyunun başlamasına neden oluyor" (Fernandez, 2001, s.41)



## 4. SANATSAL YARATIM ALANI OLARAK “KENT”

### 4.1 Kenti Anlamlandırma

“Kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir: Anıların, arzuların, bir dilin işaretlerinin. Kentler takas yerleridir, tıpkı bütün ekonomi tarihi kitaplarında anlatıldığı gibi, ama bu değiş-tokuşlar yalnızca ticari takaslar değil; kelime, arzu ve anı değiş-tokuşlarıdır...” (Calvino, 2003)

“Kent”in kendisini insanların bütün algılarına açtığı için, empatik bir mevcudiyeti olduğu düşünülür. Bu bağlamda kent, insanları da anlamlandırarak bir yer teşkil edebilir. Felsefeciler için bilinç nasıl kim olduğuna dair önemli bir boyut ise, ya da dil ve iletişim topluluk duygusunu artıran kaynaklar ise, “yer” de kimlik duygusunu tanımlama deneyiminde oldukça merkezi bir role sahiptir. Buna paralel olarak, insan ve yer arasında, ikisinin de doğasıyla ilişkilendirilecek belli bağlantılar olduğu söylenebilir. Yer duygusunun ancak bu bağlantılar sayesinde anlamlı hale geldiği düşünülür; bireysel kimlik duygusu, belli bir topluluğa ait olma duygusu, bir geçmiş ve gelecek duygusu (yani geçmişte bırakılan bir yer ve gelecekte karşılaşılabilecek bir yer) ve evde olma duygusu gibi (Orum ve Chen, 2003). Ne var ki, “yer”in insanlar üzerindeki ve kim olduklarını belirleyen etkisi gibi, insanlar da yer üzerinde benzer bir etkiye sahiptirler ve kendileri için bir yer yaratırlar. Aslında, tüm Batı felsefesi tarihinde “zaman” nasıl kendine ait devinimi olan bir kavram olarak görüldüyse, “mekan” da edilgen bir kavram olarak kabul edilmiştir. Bu noktada, zaman kavramının bir özne konumuna getirilmesi ile mekan da nesneleşmiş olur.

Tarih boyunca mekan işgal edildikçe anlaşılmaya çalışılmış; ya maddiyatlaştırılmış ya da mistifiye edilmiştir. Mekanlar arasındaki fark, ancak coğrafyaların üzerine kültürel farklar bindikçe oluşmuştur. Sömürgeciliğin mekanlar üzerindeki ekonomik boyutunu rasyonelleştirebilmek için coğrafyaların ideolojik ve kültürel bir boyut kazanması gerekmiş,

bunun sonucunda da kavramsallaştırılmışlardır. Bu kavramsallaştırılma süreci içinde kent, içerisinde birbirinden farklı mekan yaratma edimlerine tanıklık etmiştir. Sanatsal alanda kentlerden yola çıkarak yapılacak bir üretimin sorgulanabilmesi için, sırasıyla kentin algılanma, okunabilme, deneyimlenebilme ve bunların sonucunda yeniden üretilme kavramlarının tartışılması gerekmektedir.

## 4.2 Kent Olgusu

Kent bir çok farklı biçimde üretilebilir. Kentler, iktidarın kimde olduğunu ve nasıl kullanıldığını anlatan iletişim sistemleridir. İktidar mücadeleleri ise, temelde, bir kentin anlamı, temsil ettiği, temsil edebileceği ya da temsil etmesi gereken şeyin etrafında döner.

Kent ve temsiliyet kavramları ele alındığında kentlerin oluşum tarihine göz atmakta fayda vardır. Kent, soyut devletin içinde var olan ekonomik yapıya entegre olmuş bir fonksiyonel yapı, bir “yer” olarak ortaya çıkmıştır. Ulusal sistemin içine entegre olduktan sonra özgür bir yapı olmaktan çıkan kent kırsalda yapılan üretimin takip edildiği yerdir. Kent, bilgi uzmanlarının hareket alanı, yani bilginin nesnesi haline geldikçe edilgenleşmiştir. Mekanı kavramsallaştıran, soyut hale getiren bu sistem, kendi işlevsel haritasına uymayan bir yer gördüğü zaman, yani kendi içinde nesnel bir sistemle karşılaştığı zaman, onu soyut “mekan” yerine “yer” olarak adlandırmıştır. Örneğin, köy, kendine ait bir üretimi, insan ilişkileri, eğlencesi olan bir yerdir. Bu, Batı felsefesindeki ikiliğe bir tür cevap niteliğindedir.

Modernitenin rasyonalitesi içinde ise, soyut olan “mekan” ile lokal düzeyde “yer” yan yana yer alır. Dolayısıyla, modernite hem soyut bir mekan üretme, hem de kendi yerelliğine sahip bir yer üretme edimlerini gerçekleştirebilen bir anlayış yaratır. Bu bağlamda, kentin söz konusu yer üretme edimleri bağlamındaki dönüşümünden bahsetmek gerekir.

Çoğulculuk ve demokrasinin bir ifadesi olan kent, organik bir yapı olmaktan çıkıp, toplumsal bir yapının parçası haline gelir. İşlevlere bölünen mekana kültürel bir değer atfedilir. Geleneksel toplumdan, modern topluma geçişte insan da bu kentsel doku içinde tanımlanmıştır. Feodal

---

\* “yer” kendine ait bir dinamiği olan bir kavram olarak algılanırken, “mekan” daha soyut, analitik bir kavramdır. Kavramsal ve kuramsal açıdan büyük farklar taşıyan bu iki kavram, farklılaştırmaya ve nesneleştirmeye gönderme yapar. (Baykan, 2004)

sistemde yer olarak adlandırılan yapılarda herkesin yeri bellidir ve statüsü tanımlanmıştır. Halbuki, kent olgusu doğduktan sonra, modernitenin getirdiği birey anlayışında insan artık sosyal pozisyonuyla tanımlanır; köksüzleşmiştir.\*

Tarihsel gelişim süreci içinde kent, böyle bir dinamik yapı kazanır. Kent artık yabancıların bir araya geldiği ama sadece bakıp geçilen bir yerdir. Bu da, kentin kamusal alanlarında bir kontrol mekanizması bulundurmasını gerektirmiştir. Bu kontrol mekanizmalarının bir iz düşümü olarak, soyut mekan üretimleri ele alınabilir. Alışveriş merkezleri, söz konusu soyut mekan ve kendi nesnel sistemine sahip yer karşıtlığı için önemli bir örnek teşkil eder. Bu karşıtlığın diğer ucunda ise, Eminönü gibi kendi dinamiğine sahip bir yer örnek olarak verilebilir. Eminönü’de halk kendi kendisinin öznesidir ve herkesin kendine ait bir yaşam pratiği vardır (Baykan, 2004). Bu iki örnek modernitenin hem soyut mekanları, hem de dinamiği halkın kendisine ait yerleri bir arada barındırdığına işaret eden göstergelerdir.

Günümüzde küreselleşen her kentin birbirine benzediğini söylemek yerinde olur. Buna sebep olarak da modernitenin ekonomi, akılcılık gibi kriterlerinin temel alınması gösterilebilir. Bu durum da evrensel bir modernitenin kentlerin üzerindeki izdüşümünü gösterir. Başka bir deyişle, kent küresel sisteme ne kadar entegre olmuş ise o kadar modernleşmiş sayılmaktadır. Ancak, içlerinde yaşayanlar arasında bir farklılık gözlemlenebilir ki, bu da yukarıda sözü edilen “yer” üretme edimi sayesinde olmaktadır.

Öznelerin güncel yaşam pratikleri, kendilerine - ancak işlevsel mekanların görünür kılındığı- temsili kent haritalarında yer bulamasa da varlığını sürdürür. Başka bir deyişle, temsil edilemeyen (edilmek istenmeyen), bir temsiliyet içinde olmasa da, “yer” üretme denilen pratikle var olmaktadır.

Lefebvre, bir temsili sistem içinde yer almak istemeyen bireylerin kendi temsili mekanlarını\*\* yaratabileceğinden söz eder. Fakat bu deneyim oldukça güç bir deneyimdir, çünkü kendi pratiği

\* Feodal sistemde bireyin bir cemaate mensup olma durumu söz konusudur, modern toplumda ise bir kimlik kazanılır. (Baykan, 2004)

\*\* Lefebvre’ye göre “mekanın temsilleri”, “mekanın pratikleri” ve “temsili mekanların” oluşturduğu üçlü ayrım, günümüz toplum-mekan ilişkisini meydana getiren üç alana karşılık gelir. Buna göre, mekânın temsilleri, dil aracılığı ile belli bir mekân anlayışını hayata geçirmeyi ve onu topluma empoze etmeyi ifade eder. Bu kategori, toplumsal mekânın düzenlenmesinden kendisini sorumlu tutan bir seçkinler topluluğunun oluşturduğu merkezin varlığına işaret etmektedir. Bu merkez, yerleşik düzenin ve üretim ilişkilerinin olabilecek en verimli ve güvenli şekilde devam ettirebilmesini öngörür. Bunun şartlarını oluşturabilecek olan toplumsal mekân düzenlemesini tanımlayanlar, aynı zamanda ondan fayda sağlayacak bir seçkinler ittifakını oluşturanlardır. Toplumsal mekânın ikinci katmanı olan Mekan pratikleri, kişilerin mekân tahayyülüne karşılık gelmektedir. Bu pratikler, toplumun bir önceki kategoride merkezi bir yapılanma tarafından tasarlanan ve sunulan toplumsal mekân düzeninin diline uyum sağlama ve onu

ve öznelliğinden hareket ederek bir mekan yaratmaya çalışanlar her zaman diğer makro düzenle rekabet etmek zorundadırlar.

Bu durum sonuç olarak, Richard Sennet'in de belirttiği gibi insanların özel alanlarına daha çok ilgi göstermesine sebep olur. Günümüzde ortak alan ya da paylaşılan değerlerden söz etmek güçleşmektedir. Anthony Giddens, benzer bir ifadede tutkunun özelleştirilmesi, farkların daha da uç noktalara çekilmesi, alışveriş merkezleri ve özel parklardaki eğlence anlatılarının deneyime haciz koymasından bahseder (Short, 2002). Böylelikle, çokkültürlü, çoğulcu toplumlarda artık ortak inanç ve değer yargıları diye bir şey yoktur; postmodern dünyada bir çok dil vardır ve mimari biçimler ile sosyo-politik mesajlar arasında birebir bir ilişki kalmamıştır. Bu okunamamazlık durumu insanlar için inşa edilmiş çevre ile olan iletişimsizlik sayesinde güç kazanır.

Bu noktada, kendine ait bir öznelliği olan sanatın soyut bir mekan yaratması bir çözüm olarak görülebilir. Sanat bu temsili haritaların dışına taşarak, deneyimi yaşamla buluştuğu yerde yeniden insanlar arası bir iletişim biçimi olarak sunmak durumundadır. Böylelikle kent yeniden, insanların kendi dinamiklerinin tartışıldığı bir alan haline gelebilir.

---

kullanma sürecini içerir. Lefebvre'nin Toplumsal mekan tanımının son ve en önemli unsuru olan temsili mekanlar ise günlük yaşamın üzerinde tahakküm kurulu düzenini oluşturur. Temsili mekanlar yaşanmak üzere kitlelerin tüketimine hazırdır ve tüm sosyal ilişkiler bu verili düzen üzerinde inşa edilecektir. Ancak, Lefebvre'nin burada altını çizdiği, mekanların toplumsal pratikleri şekillendirmesi kadar tersinin de geçerli olmasıdır. Mekanın temsillerinde ifadesini bulan düzen anlayışı ve Mekan Pratiklerinin buna karşı geliştirdiği dili, son tahlilde toplum tarafından temsili mekanlarda hayata geçirilecektir. Üçlü ayrımın altını çizdiği nokta, toplum-mekan ilişkisinde söz konusu olan toplumun verili ve değiştirilemez olan mekansal düzene eklenmesi değil, onu bir çeşit uzlaşma sürecine tabi tutması, yorumlaması ve hatta imkanlar ölçüsünde dönüştürmesidir. (Lefebvre (1991) ve Soja'dan (1989) alıntılan Sevingen, 2001)

### 4.3 Kent ve Beden

Kent deneyiminin anlaşılabilmesi için, beden ile yer arasındaki ilişkiye bakmakta fayda vardır. Beden ve yer arasındaki ilişkinin tarihine bakıldığında, 19. ve 20. yüzyıl felsefecilerinin yerin doğasını ancak bedenın doğasını irdelemeye başladıktan sonra açıklayabildikleri görülür (Orum ve Chen, 2003).

Heidegger, “beden”ın mekan içindeki uzantısı ve hareketini tanımladıktan sonra, bedenın bu iki özelliğe sahip durumundan yola çıkarak uzam içinde bir yer kaplamak durumunda olduğu sonucuna varır. Eğer beden bir mekan ve zaman içinde temsil edilebiliyorsa, bir hareketi olmak durumundadır. Beden ancak bu hareket ve uzam içinde kapladığı yer sayesinde bir “duruş”a sahip olabilir. (Orum ve Chen, 2003)

Beden-yer ilişkisini “kent” özeline taşıyan argümanlara değinmek gerekirse, Elizabeth Grosz’un “beden”i kent ile karşılıklı bir üretim sürecinde tanımlayan fikirlerinden bahsedilebilir. Grosz’a göre beden, belirsiz, şekilsiz, koordine edilmemiş bir dizi potansiyeldir. Bedenin organik, biyolojik ve doğal olarak “tamamlanabilmesi” için sosyal bir tetiklenmeye, düzene ve uzun süreli bir “yönetim”e ihtiyacı vardır. Bu noktada, Grosz beden- kent ilişkisini birbirini karşılıklı olarak üretecek iktidar dinamikleri açısından ele alır. Grosz, bu etkileşimi şu şekilde açıklar:

“Beden ve çevresi, birbirini gerçeküstü biçimler, kendi gerçekliklerini birbirinin imajı içine geçirmiş simülasyon şekilleri olarak üretirler: kent tekrar ve tekrar bedenın simülakrumu haline gelir, beden ise kolaylıkla ayırt edilebilecek bir büyük şehir bedeni haline gelerek ‘kentleşir’.” (Grosz, 1992, s.242)

Kent aynı zamanda bedenın kültürel doygunluğa ulaştığı bir site, onun imgeler, temsiliyet sistemleri, kitle iletişim araçları ve sanatlar tarafından ele geçirildiği ve dönüştürüldüğü, yeniden incelendiği, yarıştırıldığı ve yeniden yazıldığı yerdir. Bunun karşılığında, kültürel bir ürün olarak beden, değişen (demografik, ekonomik ve psikolojik) ihtiyaçlarına göre kentin ve varoşların sınırlarını kırsal kesimlere kadar uzatarak, kent manzarasını dönüştürür ve yeniden yazar. Buradaki mesele, farklı kentlerin ve sosyokültürel çevrelerin orada yaşayan insanların bedenlerini nasıl ürettiği ve bu bedenlerin birbirinden nasıl kolaylıkla ayırt edilebilecek fizyolojilere, yaşam biçimlerine ve somut hareketlere sahip olduklarıdır.

Bu bağlamda, Fransız antropolog Pierre Bourdieu'nun *Hexis* kavramına değinmek gerekir. Bourdieu'nun, bedeninin ve kapladığı fiziksel mekanın toplumsal önemini vurguladığı bu terim, toplumsal çevrenin bedene yazdıklarıyla kurduğu ilişki anlamına gelir. Bourdieu'ya göre toplumsal farklar bedeninin en bilinçsizce yaptığı jestlerde saklıdır (Mc Dowell, 1998).

Bu çalışmanın temelini oluşturan kent ve onun yeniden üretilme aracı olan dans ilişkisinin sorgulanması bağlamında, *Hexis* kavramı yol gösterici olabilir. Kenti bedeninin jestlerinde aramak, kent-beden ilişkisine dair yapılan en temel tanımdan yola çıkarak geliştirilecek bir yaklaşım olabilir. Söz konusu tanıma göre, "kent" in bedeninin bir yansıması, projeksiyonu veya bir ürünü olduğu varsayılır. Fakat zaman içinde, bu ilişkinin tersine çevrilmiş bir biçimi görülür: kentler yabancılaştırılan, bedenlere doğal ya da sağlıklı bir çevre sunmayan yerler haline gelmişlerdir.

Kent, Foucault'nun "beden" i ele aldığı zaman tartıştığı iktidar ilişkileri açısından okunduğunda, bedeni, yukarıda tartışıldığı üzere, doğal ortamından koparan unsur olarak tanımlanabilir. Foucault'ya göre, baskıcı rejim, endüstri toplumu ve sanayileşme bedeninin kendiliğinden olan doğal hareketlerini bedene unutturmuştur. Bedenimiz tarihsel bir ürün olarak bu sessiz arkeolojiyi içinde barındırır. Bu gelişmeye, çalışmanın diğer eksenini oluşturan dans açısından bakılırsa, bir ikilem doğduğu savunulabilir; Dansın en önemli araçları olan omurga, eller, kollar ve ayaklar bu kadar yanlış kullanılmış ve bastırılmışsa, bugün hala merkezi rollerini yerine getirebilecek durumdadır mıdır? Foucault geleneksel dans dilinin bugün işlevsiz olduğunu, çünkü bedeninin bastırılmış olduğunu söyler (Lechner, t.y). Fakat klasik bir tarz benimsemeyen Pina Bausch, dans anlayışını bedeninin özünden gelen enerji üzerine kurar; beden evrenin merkezidir ve kozmosla bu sayede bir ilişki kurar. Başka bir deyişle, parça bütünle ilişki halindedir (Lechner, t.y). Eğer Foucault'nun bahsettiği "güç mekanizmaları" bedeni, üzerinde bir hakimiyet kurabilmek için parçalara ayırıp yeniden oluşturuyorsa, Bausch'un dans tiyatrosu gücü beden ile yeniden ilişkilendirebilmek için bu süreçleri yeniden kurar. Örneğin, *Arien* adlı gösteride dansçılar bedenlerinin parçalarını tanımlarlar. Kendi bedenleriyle ilgili sürekli tekrara dayalı sözler sarf ettikten sonra, izleyiciyle iletişim kurarak bedenlerinin kaybolmuş parçalarını görüp görmediklerini sorarlar (Fernandez, 2001). Bu sahne, sanat yapıtının, dansa dahi olsa, izleyicinin tepkisi ve bakışıyla tamamlanacağına işaret ettiği gibi, parçalanmış bedeni de vurgular.

#### 4.4 Kenti Algılama

Bir kentin barındırdığı dinamiklerin, fiziksel boyutu kadar hatta ondan daha büyük bir önem taşıdığını belirtmek gerekir. Kentin doğasının bir parçası olan devingen yapı, kenti, içinde yaşayan insanların özel alanları, birbirleriyle olan ilişkileri ve hatta kenti algılama biçimlerinin bir bütünü haline getirir. Kentin bazı bölümlerinde hissedilen güçlü dinamikler, söz konusu bölgelerin okunabilirliğini, hatta görünebilirliğini artırır ve kendisini duyulara çarpıcı ve şiddetli bir biçimde sunar. Bu duysal iletişimin gelişebilmesi için, gözlemcinin de bu devingen yapının içinde yer alması, çevresel algısının sınırlarını genişletmesi ve derinleştirilmesi gerekir.

“Bir kentteki hareketli elemanlar, özellikle de insanlar ve onların faaliyetleri, sabit fiziksel bölümler kadar önemlidir. Biz bu gösterinin izleyicileri olarak kalmayız, kendimiz de onun bir parçasıyızdır, öteki katılımcılarla birlikte sahnede yer alırız. Çoğu kez kenti algılamamız süreklilik göstermez; kısmi bölük pörçük olur daha çok, dikkatimizi çeken başka şeylerle bölünür. Hemen hemen bütün duyularımız devrededir, kentin imgesi de bütün bunların bir birleşimidir.” (Lynch,1996)

Lynch, ideal gözlemciyi dünyayı algılamada bizzat aktif rol oynayan ve dünyanın imgesini geliştirmede yaratıcı katkısı olan kişi olarak tanımlar. Bu kişi, imgeyi değiştirebilme ve değişen gereksinimlere uydurma gücüne sahip olabilmelidir.

Hong Kong üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Ackbar Abbas, kenti çözümleme yöntemi olarak kurmacaya yakın biçimler önerir; çok ciddi bir toplumsal çözümleme bile yapılıyor olsa işin içine spekülative bir tarzın katılması gerekir. Abbas, kültürel bir çözümleme yaparken ayrıntılardan yola çıkıldığını, eldeki malzemenin illa birinci sınıf bir malzeme değil, ikinci sınıf, hatta *kitsch* tarzı şeyler de olabileceğini söyler (Abbas, 1998). Burada Benjamin'in “yanlışla çarpılmış nesne” sine atıfta bulunulur. Eğer Nietzscheci bir vurgu yapmak gerekirse, hakikatle işe başlanamaz çünkü hakikatin kendisi zaten yorumdur ve ideolojiktir. Öte yandan, Abbas kentlerin yarattığı duysal etki, yarattığı arzuları da politik meseleler olarak ele alır. Ona göre, sözgelimi duysal yakınlık ta son derece politiktir. Bu noktada, öznelere kentlere bakış, bakma biçimleri üzerinde durmak gerekmektedir.

Asuman Suner (1999), “Hong Kong’tan İstanbul’a Kent Fragmanları” adlı makalesinde bir kenti tanımanın tuzaklarla dolu bir süreç olduğundan bahseder:

“İnsan çoğu zaman en keskin yargılara kenti en az tanıdığı dönemde varıyor. Bu dönemde, kentin hikayesini anlatmak, kente dair her şeyi birkaç sözcüğe sığdırmak mümkün gibi görünüyor. Kentte kalış süresi uzadıkça, izlenimler karmaşıklaşıyor, kenti açıklayan bütünsel bir anlatı oluşturmanın imkansızlığı ortaya çıkıyor. Giderek, kentin hikayesi insanın kendi hikayesine, yaşadığı diğer kentlerin hikayelerine karışıyor. Kent, içine girildikçe çoğalan, parçalanan, farklılaşan bir imgeler/hikayeler toplamına dönüşüyor. Kent fragmanlarını farklı biçimlerde dizerek, farklı anlatılar oluşturmak, farklı sonuçlara varmak mümkün. Fakat insan bunu ancak ortaya çıkan anlatının eksik, yanlış ve kurgusal olduğunu baştan kabullenerek yapabilir.”

Suner, bir kentteki farklı ya da tuhaf detayların, o kentin bilişsel haritasına sahip olmayan birisi için yadırgatıcı olduğunu, dışarıdan bakan bir gözün bu tuhaflığı kendi mekan haritalarının merceğinden göreceğini ve anlamlandıracağını belirtir.

Kente tümüyle turistik açıdan bakan bir göz için ise, bu tür tuhaflıklar kenti “ilginç” kılan bir unsur gibi algılanabilir. Bauman, söz konusu olan “turist” kavramını profesyonel bir “heyecan toplayıcısı” (*sensation gatherer*) olarak tanımlar. Postmodern tüketim toplumuna özgü bu varoluşsal durum, hep yeni yerlerin, yeni imgelerin, yeni tatların, yeni duygulanımların peşinde olmaktır. Küresel kapitalizmin kültürel vehçesi olan postmodern tüketim toplumu daima hareket ve arayış halinde (fiziksel ve sanal anlamda) olma durumunu kutsar. Turist, ulus-aşırı kapitalizmin yarattığı küresel kentler ağı içerisinde sürekli hareket halindedir, daima “daha iyi”, “daha ilginç” ve “daha yeni”nin peşinde koşar. Ancak bu gerçek anlamda bir maceraya atılma durumu değildir. Postmodern tüketim toplumunda turizm güvenceli ve korunaklı bir eylem türüdür. Turist küresel kapitalizme eklenmiş merkezlerin oluşturduğu ağ içinde, her nereye giderse gitsin, kendini hep aynı bildik çevrenin içinde bulur (benzer oteller, havaalanları, mağazalar, markalar, vb.), her yerde kendini “ev”inde hisseder. Kentin yerel kimliği (tarihi, coğrafi ve kültürel özellikleri) bu bildik çevreye kendine özgü bir çeşni katar, bir kentten diğerine küresel kent altyapısı kalsa da, dekor değişir (Suner, 1998).

“Kent Olgusu” bölümünde de bahsedildiği üzere, günümüzde küreselleşen her kent birbirine benzer. Kenti bir küresel sisteme entegre olma durumuyla değerlendiren modernleşme kriterleri, kentlerin temsili haritalardan okunmasına sebep olabilir. Bu noktada, kenti gözlemleyen sanatçı, ancak bir kenti diğerlerinden ayıran insan farklılıkları ve bu insanların kendilerine ait “yer” üretimlerini algılayabildiği sürece nesnel bir anlamlandırma sürecine girebilir.



Karmaşık bir toplumun simgesi olan “kent”i gözlemleyen bir sanatçıya, üretimi için gereken çatışma çoktan sunulmuş durumdadır. Gözlemciye birtakım farklılıklar ve bağıntılar sunan çevre, sanatçı tarafından kendi istekleri doğrultusunda yeniden anlamlandırılır (Lynch, 1996).

Bu bağlamda, sanatçının bir kenti okuma/yazma ediminin biçimini belirlemede, bakma biçiminin bir tür nirengi noktası olduğunu söylemek gerekir. Edimin amacı metotları belirleyecek, kendi bakma biçimini oluşturacaktır.

#### 4.5 Kentin “Okunması/Yazılması” Edimi

Kentlerden bir anlam çıkarılabilmesi için öncelikle okunabilir olmaları gerekmektedir. Bu okunabilirlik, paylaşılan bir takım kültürel değerlere ve inançlara, ortak bir “dil”e ve mimari bir sentaksa bağlıdır (Short, 1996).

Bir göstergeler dizgesi olarak tanımlanabilecek kent, sözlü olmayan bir iletişim biçimidir. Kent hem toplum tarafından iletilen bir mesaj, hem de bir mesaj deposudur. Roland Barthes, kentsel yapıyı oluşturan öğeleri “göstergeler” olarak tanımlar. Ona göre, bir kentteki gösterenler sabittir, ancak gösterilenler değişkendir. Örneğin, bir dönem kentte belirli bir işlev yüklenen öğe ya da öğeler kümesi kendini sürdürebilir, ancak yüklendiği işlev değişebilir (Barthes, 1998). Buna paralel olarak, bir mesajın üretimi ve tüketimi arasında birebir bir eşleme yoktur. Kenti okumanın alternatif, farklı ve birbiriyle yarışan biçimleri vardır. Örneğin, Baudelaire’in *flanéurü*\* kapalı metinlerin bile yeniden okunabildiğini/ yazılabildiğini anlatır. Roland Barthes, gezinen öznenin algıladıklarının “...bağlantısız, heterojen bir tözler ve perspektifler çeşitlemesinden kaynaklanan bir çoğulluk, heterojenlik...” olduğunu vurgular (Game, 1998). Yani, kentler hareketlerin farklılığı ve kodların bileşimlerinin tikelliği açısından çoğuldurlar.

Hem Barthes, hem de Cixous’ya göre, yukarıda tartışılan metinsel okuma-yazma hareketi, beden hareketidir. Düz ve dar çizgiselliğe karşı gerçekleştirilen bu hareketin, bir bütüne ya da sona ulaşmak gibi bir kaygısı yoktur. Bu duruma, beden hareketinde kaybolmak da denebilir. Ann Game, beden hareketinde kaybolma durumunu, “...içinde olunabilecek bir yerin ama hiçbir yerde olmayan bir yerin üretilmesi...” olarak tanımlar (Game, 1998). De Certeau, yürüten

bedenlerin hiçbir zaman okuyamadıkları bir metni yazdıklarından söz eder. Bu kişiler görünmeyen mekanları deneyimler (De Certeau, 1984). Bu noktada, kenti deneyimleme\* edimine açıklık getirmek gerekmektedir.

#### 4.6 Kenti Deneyimleme

Kenti bir imgeler bütünü olarak algılamanın yanı sıra, bir düşünce olarak da kategorize etmek mümkündür. James Donald'a göre söz konusu kategori, tarihi ve coğrafi kurumların birbiriyle etkileşimi, üretim ve yeniden üretim bağlamındaki "toplumsal ilişkiler", "hükümetin uygulamaları" ve "iletişim araçları ve biçimleri" tarafından üretilmiş bir mekana işaret eder. Eğer bu çeşitliliğe "kent" adı veriliyorsa, o zaman bu kavrama bir tutarlılık ya da bir bütünlük de atfedilmiş olur. Bu tutarlılık ise kenti bir temsiliyet olarak ele almakla açıklanabilir. Kent hem somut bir olgu, hem de bir zihinsel durum olarak tanımlanıyorsa, deneyimleme edimi de temsiliyet kavramı kadar önem kazanır.

Deneyimlenen kent sadece somut bir olgu değildir. Zizek'in tanımladığı gibi, kent sembolik mekanizmalar tarafından oluşturulmuş ve yapılandırılmış bir mekandır. Ancak kentten bir temsiliyet olarak söz etmek yeterli olmadığında, kenti hayal edilen bir çevre gibi algılamak da söz konusu olabilir. Bu çevre sadece mimarların, şehir planlamacılarının, sosyologların, yazarların ya da politikacıların söylemlerini kapsamaz, aynı zamanda zihinde oluşturulan hayali yoruma da işaret eder (Donald, 1999).

Victor Burgin, kenti "...hem gerçekten deneyimlediğimiz fiziksel çevre, hem de roman, film, fotoğraf ya da televizyonda gördüğümüz kent..." olarak tanımlar (Donald, 1999). Kentsel doku, temsiliyet ve hayal gücünün arasındaki bu trafik epistemolojik ve ontolojik ayrımları bir anlamda yıkarak hayal ettiğimiz kenti üretir.

De Certeau ise kentin gerçeği olarak adlandırdığı kavramı "temsili kentsel mekan" olarak açıklar (Donald, 1999). İnsanların yaşadığı kent, mekanın antropolojik, şiiysel ve hayali deneyimlerinin

---

\* Baudelaire'in sözünü ettiği *flan ur*,  ersiz g cs z gezen, olayları uzaktan gözlemleyen aydın bir ki sidir. Kentte ya ar, yalnızdır ve politik bir kimliği yoktur. D   n r, yürüyerek gezer, gözlemlerde bulunur.

\* Deneyim, genellikle içsel ve dışsal olarak iki kümede toplanarak ele alınır.  sel deneyim söz konusu kimsenin kendi zihinsel olaylarıyla ilgilidir; dışsal deneyim ise o kimsenin bilincinden ayrı düşünülür. Ancak, estetik deneyimler gibi kimi deneyimler aynı anda iki kümenin de içine düşebilir. (S.E. Ula , 2002)

üretildiği bir labirenttir\* Bu noktada, kenti deneyimleme ediminin doğasına açıklık getirmek gerekir.

De Certeau, “Kentte Yürümek” adlı makalesinde, yürüyen bedenlerin hiçbir zaman okuyamadıkları bir kent metni yazdıklarından söz eder. Bu kişiler görünmeyen mekanları deneyimler. Başkaları tarafından okunamayan bu yazılar, sürekli bir değişim halinde olan mekanların parçalarından çıkar. Burada ancak geçici bir temsiliyet söz konusudur.

“Konuşmak bir dil için ne ifade ediyorsa, yürümek de kent sistemi için aynı şeyi ifade eder. En basitinden üçlü bir *enunciative*\*\* (anlam yaratan) işlevi vardır. Öncelikle, konuşan kişilerin dili sahiplenmeleri gibi, yürüyenlerin de topoğrafik sistemi kendilerine mal ettikleri bir süreçtir. Konuşma nasıl dilin akustik bir ifadesi ise, yürüme de bir yerin mekana ilişkin bir ifadesidir ve farklı pozisyonlar, yani hareket biçimindeki pragmatik aktörler arasındaki ilişkilere işaret eder. Dolayısıyla, yürümek bir anlam yaratma mekanı olarak tanımlanabilir.” (De Certeau, 1984, s.98)

De Certeau, bir kentin içinde karşılaşılan hareketlerin, ya da Rilke'nin hareket eden insanları betimlediği gibi “jest ağaçlarının” bir imge gibi kaydedilemeyeceğini söyler.

Kent, dinamik ve devingen yapısından dolayı hiçbir zaman sabit bir metine indirgenemez. Kentte hareket etmek yersiz olmak gibidir. Hep başka bir yer aranır ve bulunulan nokta değişir. Bu kesintisiz hareket, kentin bazı yerlerinin daha çok vurgulanmasına, bazı yerlerin ise yok olmasına kadar gidebilir. Kent tüm bu yitip gitme ve yeniden oluşum hareketlerinin bütünüdür. Birbiriyle çakışan, hatta birbirinin içinden geçen bu deneyimler kentin örüntüsünü oluştururlar.

\* Calvino, labirentin işlevini şöyle açıklar; “Doğru yolu bulmak için kaybolmak gerekir... Labirent, içine giren kaybolsun ve dolaşsın diye yapılır. Ama labirent, o aynı kişiye, yeni bir plan çizmesi ve labirentin gücünü yok etmesi için bir başkaldırıyı da düşündürür. Bunu başardığı takdirde insan labirenti yıkacaktır; onu boydan boya geçen biri için labirent yoktur.” (Calvino, 2003)

\*\* *Enunciation* ile kastedilen jest, mimik ve beden diliyle de kurulan iletişim ve anlam yaratma süreçleridir. Metinde *enunciative*'e karşılık olarak anlam yaratan kullanılmıştır.

#### 4.7 Kenti Sanatsal Yaratım için Deneyimleme

Klasik anlayışa göre kent, zaman ve mekanla sınırlı bir nesnedir. Bu anlayış kenti iç ve dış, geçmiş ve şimdiki zaman, biçim ve işlev, ürün ve süreç gibi ikili zıtlıklar içerisinde tanımlar ve kenti değerlendirecek zemini oluşturan alanların sınırlarını bizatihi tanımlanmış kabul eder. Ancak, nesne-özne, bireysel olan-toplumsal olan, beden-zihin gibi temel ikili zıtlıkları sorgulamaz.

Bu anlayışa alternatif bir yaklaşım, kenti, kendisine yetebilen bir olgu yerine, birbiriyle olduğu kadar başka zaman ve mekanlarla da ilişki kuran farklı enerjiler, akışlar, döngüler ve kesişen toplulukların açık bir biçimi olarak ele alır. Bu bağlamda, kent belli bir mekana bağlı bir şey olmak yerine, üreten ve aynı zamanda da üretilebilen dinamiklerin toplamıdır.

Modernite deneyiminde, temsiliyet ve öznesi ile nesnesi belirlenmiş bakma eylemi önem kazanmıştır. Bu yaklaşım beraberinde imgelerin belli bir çerçeveye sınırlanmasını da getirir. Ne var ki, 19. yüzyıldan başlayarak 20.yüzyılın erken dönemlerine uzanan teknolojik ve felsefi gelişmeler, ikili zıtlıklar içerisinde tanımlanmış özne-nesne anlayışını yıkmış, modern özneye yeni bir tanım getirmiştir. Bu kırılmaya paralel olarak sanat alanında da gözlenen yenilikçi hareketler ortak bir paydada buluşur; özne kontrolü kaybetmiştir ve kontrolünün dışındaki güçlere maruz kalmak durumundadır.

Bu kontrol kaybının yaşandığı ortam modern kentin ta kendisidir. Bu kontrol kaybının doğurduğu biçimsel ve yapısal değişiklikler kent içerisinde örneklenir. Kent değişen gündelik hayat pratiklerinin ve biçimlerinin gözlemlenebileceği bir sitedir. Dolayısıyla, kent ancak hareketi içinde kavranabilir. Uzaktan bakılabilen bağımsız bir varlık teşkil etmekten çok, çevresini etkilediği gibi, çevresindeki dinamiklerden etkilenebilen bir bütün olarak ele alınabilir.

Söz konusu karşı anlayışın gelişmesi ve yerleşmesiyle beraber, uzaktan bakan özne konumundaki insan, sözgelimi Baudelaire'in *flanéur*'ünde olduğu gibi, artık moderniteyi fragmanlardan okumayı, sökmeyi bırakır. Çünkü, onun içinde bulunduğu eylem sanat yapısının yerini almıştır. Dadacıların 1920'lerde başlattığı anlamsız, keyfi kent turları bu dönüşüme güzel bir örnek oluşturur. Dadacılar düzenli bir hayat biçimine karşı rastgeleliğin önemini vurgularlar.

Surrealistlerin “sanatın hayatı istila ederek altını üstüne getirmesi” söylemini geliştiren sitüasyonistler ise kent hayatına etkin bir katılım ile onu dönüştürmeyi önerirler (Artun, 2003).

Gündelik yaşamın gerçekliğini savunan sitüasyonistlere göre, şiir kentler biçiminde bulunabilirdi. Bu argüman sanatı yaşamla birleştirme iddiasına işaret eder. *Fluxus* ve kavramsal sanatın uygulayıcıları da gerçeklikle temsilin örtüştürülmesi fikrinden yola çıkarak performanslar düzenlerler. Tüm bu hareketler, sanat ile yaşamı birbirinden koparan moderniteye bir eleştiri niteliğindedir, sanat ile yaşamın birbirinin içine geçmesini önerirler ve bir anlamda sanat nesnesinin de sonuna işaret ederler. Marcel Duchamp, 1917’de New York’taki Woolworth binasının bir hazır nesne olduğunu ilan eder. Kent, sanat nesnesi haline gelir (Artun, 2003).

#### 4.7.1 Bausch’un Kente Bir Sanatsal Üretim Alanı Olarak Bakma Biçimi

Performans sanatının, sanatçının çağdaş sanat yapıtıyla ilişki kurma biçimine getirdiği yeni anlayışa göre, sanatçının ürettiği şey ile bir deneyim içine girdiği kabul edilir. Bu süreçte, sanatçının yaratma kapasitesinin yanında, birikimi ve özgün deneyimi önem taşımaktadır.

Bu bağlamda Pina Bausch’un üretiminin de söz konusu yeni anlayış tarafından etkilendiği ve gerek kendisinin, gerek dansçı/oyuncularının deneyimlerinin işlerin özünü oluşturduğunu belirtmek gerekir.

Bausch, özellikle 1980’li yılların ikinci yarısından sonra başladığı kentler projesinde, kendine üretim alanı olarak seçtiği kentlerle benzer bir ilişki içine girer. Bir süre, ekibiyle beraber kendilerini seçtikleri kentin akışına bırakır.

Göz ile algı arasındaki direkt iletişim kırıldığı ve söz konusu yer, tüm duyuların aktif olduğu bir biçimde deneyimlendiği zaman, empatik bir süreç içine girilir. Bu süreç gözleyen kişinin (burada kastedilen sanatçı) özne konumunun ortadan kalkması ve Oryantalist bir bakışın engellenmesi anlamına gelir. Bu süreci Bergson’un “gerçek zaman” kavramıyla açıklamak yerinde olacaktır.

Bergson, herhangi bir nesneye bakılırken, eğer gözlemci nesnesiyle aynı akışın içine giremiyorsa ayrıcalıklı ve aracısız anlamın yakalanamayacağını söyler. Önemli olan bakışın maddesine çarpıp geri dönerek karşılık bulmasıdır. Bakış geri yansıdığı anda gerçek zamanın içinde hareket başlar. Gerçek zaman bakış ile bakılanın çakıştığı zaman parçasıdır. Bergson böyle bir zamanın içerisine

girebilmek için sabırla beklemeyi önerir. Süre beklemekle eşanlı gibidir. Sürenin ortaya çıkabilmesi için nesnenin de bakını görebilmesi ve bakanla eş zamanlı bir iletişime girebilmesi gereklidir. Böyle bir eşzamanlılığın içinde nesne ve özne ikiliği eriyerek ortadan kalkar. Bakış için öteki olan bakılan, bakanıyla eşitlenmiştir artık. Bergson'a göre böyle zamanlarda, bakanın geçmişinden gelen bilgiyle nesnenin kendi yansıması tanışıklık içine girer ve bu karşılıklılık içinde bakan ve bakılan arasındaki sıradüzen kaybolur. Sürenin içinde gövdeye işlenmiş olan ile nesne çakışır ve benzersiz bir iletişim içine girer (Taburoğlu, 1998).

Bausch'un kentle içine girdiği söz konusu deneyim ve ilişkinin, onun bakışını nasıl nesnel bir hale getirdiğini tartışmak için Simmel'in "yabancı" kavramına da atıfta bulunmak gerekir. Simmel'in sosyolojik bir tip olarak tanımladığı "yabancı", uzakta veya yakında olmanın ötesindedir, bu nedenle içinde bulunduğu topluluk için var olmaz. Simmel'in "yabancı"sı hızla artan kentli nüfusun içinde nesnelliğin sembolü olmuştur (Işık, 1998).

#### 4.7.2 Bausch'un Sanatsal Yaratım Alanı Olarak Kullandığı Kentleri Yeniden Üretimi

Pina Bausch, Wuppertal Dans Tiyatrosu ile 1980'li yıllardan itibaren, önceleri Almanya üzerine yaptığı koreograflarını başka mekanlarda sanatsal yaratım arayışlarına yöneltmiştir. *Nelken (Karanfiller)* (1982), *Viktor* (1986), *Palermo, Palermo* (1989), *Tanzabend II (Madrid)* (*Dans Gecesi II, Madrid*) (1991)\* farklı kentler üzerine üretilen Bausch işlerine örnek teşkil eder. İlk bakışta mekan odaklı gösteriler olarak algılanabilecek bu çalışmalarda Bausch'un yaptığı, bir mekanı birebir anlatmak ya da yorumlamaktan çok, o mekandan ilham almaya yöneliktir. Bausch, bu tavırla beraber, "sömürgeci bakış"ı kırarak, içine izleyicinin bizzat kendisini de dahil ettiği yeni bir performans biçimi oluşturur.

Tarihlerinin biçimlendirdiği kentlerde Bausch, geleneksel anlatı biçimini bırakarak, içinde bulunulan anın temsiliyetiyle ilgilenir. Bausch modern bir deneyim olarak algılanabilecek "Alman olma deneyimi"ni, üzerine yapıt üreteceği kentlere de yansıtır ve farklı coğrafyalarda edindiği deneyimleri de "modern bir deneyim" olarak algılar (Mulrooney, 1996).

\* Pina Bausch Gösterileri Kronolojisi, 2002, Mimesis 9:153-154

Bausch önderliğindeki Wuppertal Dans Tiyatrosu için, bir iş mekana özgü (*site-specific*) olmaktan çok, manzaraya özgü (*sight-specific*) bir özellik kazanır. Bu dönüşümün özünde yer alan fikir, anı “burada, hiçbir yerde ve başka bir yerde” gibi algılama biçimidir (Mulrooney, 1996). Bausch anlayışındaki bu farklılık, seyirci-performans ilişkisini de yeniden kuran bir etkiye sahiptir. Bu bağlamda, seyirci karşısında belli bir mekana uyumlanmış bir yapıt bulamaz, aksine kendi hayal gücünü kullanıp kendi mekanını yaratmak durumundadır.

Korkular ve arzular, Wuppertal Dans Tiyatrosu’nun ana temalarındandır. Farklı kentler kullanılarak yaratılan yapıtlarda da tema statik kent değil, o kentte yaşayan insanların korkuları ve arzuları, “onları neyin hareket ettirdiği”dir. Bausch, korkuları ve bastırılmış arzuları yüzünden öfke duyan insanların davranışlarının kökenini uygarlık ve onun baskılayıcı etkilerinde arar. Öte yandan, koreografilerinin yaratım sürecinde uygarlığın dayattığı mekansal sınırları da görmezden gelir. Kentin koyduğu sınırlar yıkıldığında, odak kentin makrokozmosundan kentlinin mikrokozmosuna döner. Bu bağlamda kentli sadece kentte yaşayan ya da kente ait bir kişi olarak algılanmaz. Wuppertal Dans Tiyatrosu’nun kriterlerine göre önemli olan herhangi bir yerden bağımsız olan insanlıktır.

Mekana özgü işlerde ele alınan kent, statik, tanımlanabilir, anlatılabilir bir özelliğe sahip olabilir. Ama, Bausch’un tiyatrosunun manzaraya özgü algısı dinamik ve tanımlanamaz bir durumdadır. Bu, ampirik bir kent ile öznel bir biçimde algılanan kent imgesi arasındaki farkı ortaya koyar. Söz konusu farkın Bausch’un tüm koreografilerinde gözlemlenmesi mümkündür.

## 5. PİNA BAUSCH'UN ÜRETİM ANLAYIŞININ BİR AÇIMLAMASI OLARAK *NEFÉS*

### 5.1 Bausch'un Yeniden Ürettiği İstanbul'a Bakma Biçimi

Pina Bausch *Nefés*'te, İstanbul'u çokkültürlü ve cinsiyet rolleri belirgin bir site olarak kurmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin sorunsallaştırması Pina Bausch'un en temel tavırlarından biridir. Herhangi bir coğrafi konumun çokkültürlü üretimi ise Bausch'un tiyatrosu için kaçınılmazdır, çünkü Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun halihazırda çok uluslu bir yapısı vardır.

Bausch'un çalışma süreci ve politikası, kendi dans ve sahneleme anlayışıyla yeniden kurmaya karar verdiği kentlerin üretim sürecini şekillendiren temel unsurlardır. Ekibiyle beraber gerçek zamanda dahil olduğu kent deneyimi, onun bakışını herhangi bir imgeler ya da simgeler topluluğundan uzak tutacaktır. Koreografik müdahaleden önce dansçıların yaratım sürecine belli bir hiyerarşi gözetilmeden dahil edilmesi, kentin de ortak bir deneyimin ürünü olabilme imkanı yaratır.

Çalışma sürecinin özünü oluşturan kenti deneyimleme edimi, kenti temsili bir harita içinde okumak yerine, kentin kendi öznelliğine sahip dinamiklerini algılamayı sağlar. Böylelikle, Bausch'un sahnede kamusal ve özel alanları birbirine yaklaştırma tavrı, İstanbul özelinde de ifadesini bulmuş olur. Kadın sanatçıların maruz kaldığı ulu anlatıların kırılması ve minör anlatılar kullanılması, Bausch'un dilinde jestler aracılığıyla gerçekleştirilir. Kentin asıl dinamikleri beden hareketlerinde gizlidir.

Nefés, İstanbul'un ve Pina Bausch'un özneliğiyle yaratılmış bir mekan olmasının yanı sıra, evrensel metropol sorunsallarının da ifadesini bulduğu bir kurgudur. İstanbul'da turistik bakışın öncelikli olarak algılayacağı hareketli mekanları çağrıştıran sahnelerde, söz konusu mekanların güçlü dinamikleri birbirine karışan yüksek volümlü müziğin yanısıra, sinevizyonun da etkin kullanımıyla güçlü bir anlatım dili yakalar.

*Nefés*'te Bausch'un ana sorunsallarından biri olan kentin kurguladığı ve baskıladığı insan bedenleri ve hareketleri ile karşılaşılır. Trafığın ve korkutucu etkisinin sinevizyon aracılığıyla yansıtıldığı sahnede Nazareth Panadero, sinevizyonun önünde dehşetle bağırarak sahneyi boydan boya koşarak geçer (Resim 5.1). Filmde görülen İtalyan plakalı araçların yarattığı soru, büyük olasılıkla, Nazareth Panadero'nun başka bir sahnede sarf ettiği "Aynı bizdeki gibi" sözleriyle



cevaplanabilir. Söz konusu sahneler arasında böyle bir ilişki kurulursa, metropollere özgü evrensel bir sorun olarak trafiğin ezici gücünün sorgulandığı düşünülebilir.

Özetle, İstanbul *Nefés* projesinde Bausch'un sanatsal bir üretim alanı olarak kullandığı mekandır. Bu mekanı gözlemlene aşamasında –daha doğrusu, önceki bölümlerde tartışıldığı üzere deneyimleme aşamasında- Bausch, kenti modernitenin bir ürünü olarak temsili bir harita üzerinden okumak yerine, kentin parçalı dinamik alanlarını gözlemler. Başka bir deyişle, Bausch'un İstanbul haritasında merkezi sisteme entegre olmuş, onunla eşgüdümlü yaşayan ve sisteme hizmet eden, kurulu düzen içinde yer alan insan toplulukları yerine - ya da onlarla beraber- fakir/arzu fakiri, yaşamın kıyısında kalmış, yalnızlığını içine hapsetmiş, başkaları tarafından görünmeyen kişiler de yer bulur.

Bausch, İstanbul'u moderniteden uzak bir mekan olarak yeniden kurarken, iki taraflı bir mekansal ilişki içinde bulunur. Yaratım süreci boyunca diskursif\* bir mekanı deneyimlerken, bu sürecin sonunda yarattığı şey de mekana ilişkin\*\* bir üretilimdir. Bu ikili ilişkiye performans boyutunu da eklemek mümkündür. Bausch, mekanın içindeki gündelik performansı alıp, sahnede yeni bir performans yaratır. Bir anlamda, alternatif bir mekan olarak İstanbul'u yeniden üretir.

Bausch'un bir Batılı birey olarak İstanbul'a bakma biçimi sorgulandığında, çalışmanın önceki bölümünde Bausch'un kentlere bakma biçimi ile ilgili olarak ileri sürülen argümanın *Nefés* özelinde de geçerli olduğunu belirtmek gerekir. Bausch, *Nefés*'te oryantalist imgelerin parodisini yapar. Hamam sahnelerinde köpüklerle oynar, bu imgeleri hafifleştirip, uçucu bir hale getirir (Resim 5.2).

## 5.2 Pina Bausch'un Koreografi Anlayışının Bir Açıklaması Olarak *Nefés*

*Nefés*, oluşturulduğu kolaj tekniği bağlamında Wuppertal Dans Tiyatrosu repertuarındaki diğer yapıtlarla bir benzeşim gösterir. Ancak, sahne tasarımı açısından bakıldığında minimal bir anlayış ile üretildiği görülür. *Nefés*'in koreografisinde yer alan yoğun dans soloları ve bu soloların sık sık tekrarlanması yapıtlarla ilgili önemli bir özelliktir (Resim 5.3).

\* diskursif: gidimli; bir tasarımdan ötekine geçerek, bir önermeden ötekine mantıksal bir yolla ilerleyerek, parçalardan bütünlüğü olan bir düşünce kuran

\*\* Burada kastedilen, De Certeau'nun "mekana ilişkin" olarak tanımladığı olgudur. De Certeau'ya göre mekan deneyimlenen bir yerdir. (De Certeau, 1984)

Gösterim boyunca solo dansçıların hareket serileri içinde karşılaştığımız bazı hareketlerin, gösterimin sonunda tüm ekip tarafından beraberce tekrarlandığı görülür. Bu bağlamda, söz konusu hareketler bir leitmotif gibi algılanabilir. Ayrıca, tüm ekip tarafından final sahnesinde yapılan bu hareketlerin, gündelik hayatın pratiklerinden yola çıkarak kadınlar ve erkeklere belli bir duruş kazandırdığı tartışılabilir (Resim 5.4). Başka bir deyişle, erkeklerin bağdaş kurarak oturması ve kadınların yer silme eylemini çağrıştıran hareketleri Türkiye kültürüne ait temel unsurların sahnede yeniden üretimini vurgular (Resim 5.5).

Kamusal ve özel alanların kendilerine ait sınırlarının vurgulandığı bir mekan olarak kurulmuş *Nefés* sahnesinde, özel alanların sınırlarının oldukça belirgin bir biçimde çizildiği görülür. Zenginlik çağrışımları olan bir düğün partisi, ancak izleyicinin önüne çekilen bir tül perdenin arkasından izlenebilir (Resim 5.6). Bu noktada Bausch'un izleyiciyi bulunduğu konumun farkına vardırın tavrından söz etmek gerekir. İki katmanlı bir okuma yapılabilecek bu sahnede Bausch, özel bir alanın sınırlarını çizerken, izleyicinin bakışına da bir müdahalede bulunmaktadır.

Çalışmanın içerisinde, daha önce Bausch'un koreografi anlayışının bir bileşeni olarak da bahsedildiği üzere, müzikal dramaturginin önemli bir yeri vardır. *Nefés* özelinde karşılaşılan müzikal kolaj, İstanbul'un zaman zaman müzikal anlamda bir kakofoniye de dönüşen çoksesliliğini sahneye taşır. Bir İstanbullunun kişisel deneyimlerini bu analize kattığı düşünülürse, Bausch'un kolajının, İstanbul'un bir anlamda kültürel ve sosyal merkezi konumundaki İstiklal Caddesi'nin müzikal çeşitliliğini ya da güçlü dinamikleriyle her türlü duyuşsal algıya açık Eminönü bölgesini hatırlattığı söylenebilir.

Gösterimde, akrobatik hareketler de göze çarpar. Bir erkek dansçı, sahneye bir masa ve iskemle getirir. Bu iki objeyi kullanarak, izleyiciye akrobatik becerilerini sunar, daha sonra da selam verir. Dansçılardan beklenen becerilere bir gönderme olarak da algılanabilecek bu sahneyi takiben, erkek dansçılar kocaman bir dolabı sırtlanarak ve zorlanarak sahneye getirirler. Sürekli hareket halindeki dolabın üzerine çıkartılan Azusa Seyama'yı öpebilmek için, bir erkek dansçı farklı yönlere koşarak sıçramaktadır. Akrobatik beceri bu kez kadınlara ulaşabilmek için gereklidir.

Kolajın içinde, masa kullanımının tekrarlandığı başka bir hareket dizgesinde, erkek dansçı tarafından döndürülen masa akrobatik becerinin nesnesi olur, daha sonra ise masa ile aynı biçimde döndürülen kadının objeleştirilmesine bir gönderme yapar (Resim 5.7). Omuzlar üzerinde taşınan kadın imgesi, Bausch'un yapıtlarında sık rastlanan bir temadır (Resim 5.8).

Nefés'te Bausch'un koreografi anlayışının başka bir temel ögesi olan söz kullanımı da önemli bir role sahiptir. Gösterimin yapıldığı ülkenin dilinde konuşma kuralı bu kez de bozulmaz ve dansçılar Türkçe konuşur. Konuşmalar genellikle izleyiciye bir saptama sunmak amacıyla yapılır. Saptama ile kast edilen, dansçıların İstanbul deneyimlerinin yeniden üretilmesi sonucunda bu kez bir ifade biçimi olarak dili kullanmalarıdır.

Nefés, hamam sahnesinde Fernando Suels'in izleyiciye dönerek konuşması ile başlar. Suels sırasıyla, "Bu hamamdaki ben. Bu hamamdaki benim. O hamamdaki beni oynuyor. O şimdi hamamdaki benim" der. Bu konuşma, Bausch'un hem Brechtien yabancılaşma efektini kullanışı, hem de onu kendi yorumuyla dönüştürmesine bir örnektir.\* Konuşan kişi hem temsil edilenin aslıdır, hem de oyuncudur.

Bausch'un işlerinde sözler bir iletişim aracı olmaktan çok, bazı durumları herkes tarafından anlaşılır kılmaya yarayan kendiliğinden dışavurumlar olarak ifade bulur. Nefés'te de bu anlayışı doğrulayan birçok örnekle karşılaşılır. Christiana Morganti, bir sahnede nedensiz gülümseyen insan tiplerinin parodisini yapar. Kendisine doğru gelip ona sigara tutan erkek dansçıyı da gülümsemeye davet eder ve bu edimin hiç de görüldüğü kadar kolay olmadığını söyler.

Kendiliğinden dışavurumlara verilecek başka bir örnek de Nazareth Panadero'nun anneannesiyile ilgili aktardığı hikayedir. Panadero, izleyicilere "İyi huylarım anneanneme çekmiş, gerisinin anneannemle hiçbir alakası yok" der sonra da bedenini göstererek "Böyle bir şeyi neden saklamak gerek; ne güzel ne erotik değil mi? Ne yazık!" der. Bu noktada, Bausch'un çalışma süreci içinde doğaçlamalarla ilgili tartışılan argümanlara bir gönderme yapılırsa, Panadero'nun geçmiş bir deneyimini İstanbul'daki deneyimleri ile birleştirip şimdiki zamanda bir yendien üretim sonucu olarak evrensel bir kadın durumuna işaret ettiği söylenebilir.

Başka bir söz kullanımı iki dansçı arasında gerçekleşir. Christiana Morganti, kendisini gölge gibi takip eden erkek dansçıdan kurtulmaya uğraşır. Başının üzerinde kendi eliyle bir melek halesi taşıyan erkek dansçı, Morganti'ye yapışık bir biçimde hareket etmeye çalışır. Morganti de tuvalete gitmek için ondan izin ister. Bu sahne, bir sonraki bölümde tartışılacak toplumsal cinsiyet rolleri meselesi için güzel bir örnek teşkil etmekle beraber, bu bağlamda söz kullanımını güçlü bir dışavurum aracı olarak vurgular.

\* Elizabeth Wright, "Postmodern Brecht" adlı kitabında Bausch'un Brecht'in çalışmalarını kamulaştırdığını tartışır. Bausch, Brecht ile insanları gerçekte oldukları gibi gösterme anlayışında buluşsa da onun oyuncularını kendi bedenlerini ön plana çıkarır. (Wright, 1998)

Bausch yapıtlarında bireylerin toplumsal kabul, şefkat ve onay arayışını açığa vurur. Derinden hissedilen fakat itiraf edilmeyen insani gerçekler su yüzüne çıkar. Nazareth Panadero ve Daphnis Kokkinos'un içki içme sahnelerinin sonunda Panadero'nun Kokkinos'tan kaçmak istemesi ve sürekli "Ben senin için fazla şişmanım" diye bağırması bu temanın bir varyasyonudur.

Nazareth Panadero, başka bir sahnede izleyiciye iki kültürün benzerliklerini vurguladığı bir konuşma yapar. Belli gündelik yaşam pratiklerinden verdiği örneklerden sonra sürekli tekrarladığı cümle "Aynı bizdeki gibi"dir. Bu konuşma Bausch'un herkeste olan durumları arama politikasının bir biçimi olarak da anlaşılabilir. Bu noktada, dilin işlevi jestlerle yoluyla bulunmaya çalışılan ortak insan deneyiminin ifadesini güçlendiren bir nitelik kazanır.

### 5.3 *Nefés*'in Çalışma Süreci

Mart 2003'teki Almanya prömiyerinden sonra, Mayıs ayında İstanbul'da gerçekleşen gösterimden önce düzenlenen basın toplantısında Bausch, çalışma sürecini şöyle yorumlar:

"Yapıt gerçekleşirken dünya çok karmaşık bir dönem yaşıyordu ve duygularımızı dışa vurmak çok zordu. Bu süreçten dolayı, insanı içine çeken bu kentin ancak minik bir bölümüne dokunabildik."

Aynı toplantıda Bausch, prova sürecinde ekibine sorular sorup, cevaplar beklediğini ve önemli olanın karşısındaki oyuncunun düşündüğü şeyi ifade edebilmesi olduğunu belirtir:

"Gördüklerimiz bambaşka şeyleri çağrıştırıyor. Bu başlangıç sürecinde görmek istediğimi yakalayınca koreografiye ekliyorum. Daha sonraki aşamada duyguya uyan bir müzik seçiliyor."

Doğaçlamalar sürecinde, dansçıların bedenleriyle kurduğu cümleler hem Pina Bausch'un sorularına bir cevap niteliği taşır, hem de dansçıların İstanbul'la ilgili kişisel deneyimlerini geçmiş deneyimleri ile birleştirdikleri ve kültürel kimliklerini ifade ettikleri bir metin oluşturur.

Dolayısıyla, bu süreç içinde yeniden yaratılan bir mekan olan İstanbul'un birkaç ayrı filtreden geçen bir imgelem ve çağrışımın, en önemlisi bir deneyimin ürünü haline geldiği söylenebilir.

Ekip İstanbul rutinine girdikleri süre boyunca bir yandan da stüdyodaki çalışmalarını devam ettirir. Kenti deneyimleme ve stüdyodaki çalışmanın eş zamanlı olarak yürütmesi, Bausch'un yaşamı sanatla buluşturan anlayışının bir ispatıdır. Üretim sürecini gerçek zaman deneyimiyle buluşturan bu tavır, Bausch'u geleneksel koreografi anlayışından uzaklaştıran önemli bir unsurdur.

Bausch, *Nefés*'in İstanbul'daki prova sürecinde dansçılarından doğaçlamalar yapmalarını ister. Her dansçının kendisine ait bir dosyası bulunur. Ayrıca, hareket dizisi Bausch'a sunulurken bir yandan da kameraya kaydedilir (Karabey, 2003). Bunun sebebi, Bausch'un bir süre sonra dansçılardan belli bir hareket dizisini yinelemelerini istediğinde dizinin tekrarlanmasını kolaylaştırmaktır. Bir doğaçlama çalışması bazen bütün bir gün sürebilmektedir.

*Nefés*'in İstanbul'daki çalışma sürecinin ilk iki gününün dokümantasyonu izlendiğinde, yapıtın tamamlandıktan sonraki koreografisinde karşılaşılan birçok hareket dizgesinin, dansçıların doğaçlamalar sırasındaki fikirlerinden yola çıkılarak oluşturulduğu gözlemlenir (Karabey, 2003).

Örneğin, Rainer Behr'in sahneye tavandan akıtılan suyun altında dansetmesi fikrinin oluşumunu doğaçlamalar sürecinde Behr'in minik bir borudan akan su metaforundan üretildiği görülür. Aynı biçimde, Fernando Suels de *Nefés* içindeki tek şarkı söyleme motifini gerçekleştiren dansçı olarak, çalışmanın ikinci gününde Bausch'a oyunda söylediği şarkıyı bir doğaçlama biçimi olarak sunar.

*Nefés*'in koreografisi ve onun oluşum süreci içinde gerçekleştirilen doğaçlama çalışmaları arasındaki benzerliklerden bahsedildiğinde, yukarıda verilen örnekleri daha da çeşitlendirmek mümkündür. Nazareth Panadero, sahnede plastik bir öge olarak kullandığı çiçeği, doğaçlamalar sırasında başka bir biçimde de olsa, bir fikir olarak kullanır. Son olarak, provaların belgeselinde, kadın erkek durumunu yansıtan hareket dizgelerinin yer aldığı sahnelerin çıkış noktalarını da gözlemek mümkündür. Kadın ve erkek dansçıların, bedenleri ile zamanı ve cinsler arasındaki ilişki kurma biçimlerini örnekledikleri çalışmalarının yansımaları *Nefés*'te açıkça görüldüğü gibi, bazı hareket önermelerinin koreografiye aynen dahil edildiği de gözlemlenir.

#### 5.4 *Nefés*'te Sahne Dinamikleri

Pina Bausch'un sahneleme anlayışının çok temel bir özelliği, sahnede kullanılan her türlü unsurun en az oyuncu kadar önem taşımasıdır. Koreografi, sahne, dekor, mekan, zaman, müzik, konuşma, kostüm ve tipler birbiri bütünüleyen unsurlardır. *Nefés*'te de dekorun tüm parçalarının oyuncularla etkileşim içinde olduğunu ve devingen bir sahne yarattığı görülür.

*Nefés*'in sahne tasarımında, Pina Bausch anlayışının önemli unsurlarından olan organik malzemeler kullanılmıştır. İstanbul projesinde en çok göze çarpan sahne tasarım elemanı, sahneye tabandan sızarak biriken sudur. Gösterim boyunca su da bir *work in progress*\* parçası olarak yavaş yavaş birikir ve İstanbul'u bir su şehri olarak vurgular (Resim 5. 9). Daha sonra, su hayatın içinde nasıl kullanılıyorsa, koreografi süresince de dansçı/oyuncularla ilişki içine girerek onlar tarafından da aynı muameleyi görür (Resim 5.10).

Yapıtın sahne tasarımcısı Peter Pabst, son derece sade görünen sahne tasarımını "...şimdiye kadar tasarladığım en komplike sahne tasarımlarından biri" olarak tanımlar ve suyun Bausch ve dansçıları için vazgeçilmez bir unsur olduğunu belirtir\*\* ; Bausch için sahnede kullanılan organik maddelerin devingenliğini ve bedenlerle içine girdikleri etkileşim büyük önem taşır.

Pina Bausch yapıtlarında dans dilinin hafızasındaki hareketleri ve gündelik hayatın nesnelere bir arada kullanır. Bausch'un çalışmaları değişen dış görünüşlerin içinde yeniden ortaya çıkan çeşitli motiflerin toplamı gibidir. Gündelik hayata ait çocuk oyunları ve törenler, yiyecek ve yemek yeme imgeleri vardır (Resim 5.11). *Nefés*'te de benzer bir tavır söz konusudur. Yapıtta, özellikle dansçıların solo danslarında, dansçıların çalışma sürecindeki doğaçlamalarının yansımalarıyla beraber gündelik hayatın nesnelere olan plastik öğelerle de karşılaşılır.

Bu malzemeler, zaman zaman dansçıların bedeninin bir uzantısı gibi de kullanılır. Örneğin, bir düğün kutlamasını çağrıştıran sahnede gelinliğin uzun eteği bir perde gibi kullanılmış, dansçıyı sahneye getiren etken bir unsura dönüşmüştür (Resim 5.12). Aynı biçimde, dansçıların sahnede duruş biçimleri zaman zaman bir dekor görüntüsü önerebilir. Erkeklerin belli bir mekanik ritim içinde el ele tutuşup suyun üzerinden geçerek sahneyi bir boydan bir boya kaplamaları bir köprü

\* üretim süreci devam etmekte olan sanat yapıtı

\*\* İstanbul Projesi Basın Toplantısı, 26/05/2003, İstanbul

oluşturdukları fikrini verir. Ne var ki, bu köprü devingendir ve farklı açılardan tekrar tekrar kurulur (Resim 5.13). Dansçılar kendi anatomilerini de bir nesne gibi kullanırlar. Saçlar, sadece erkekler kadınları öptüğünde açılan peçelere dönüşürler.

Birkaç sahnede kullanılan sinevizyondaki görüntüler de “bir bütünün parçası” kuralını bozmadı. Bir sahnede Boğaz fikrini veren dalgalar görülür. Su imgesi yine bir bütünün parçası olarak kullanılmıştır. Trafik ve kaosu çağrıştıran sahnede durmaksızın seyircinin üzerine doğru gelen arabaların önünde bir kadın dansçı isterik bir biçimde oradan oraya koşar . Sinevizyon dansçının hareketiyle bir ilişki içindedir. Bu da, sahnede kullanılan öğelerin ne geri planda, ne de dansçının hareketini kaybedecek şekilde ön planda kullanıldığını gösterir.

### 5.5 Çokkültürlülük Unsuru

Bausch’un tarzı kültür içinde var olan unsurları patolojik jest adı verilen bir etiketin altında bir araya getirmektir. Bu yöntem sanatsal kodlarla bir buluşmadan çok, antropolojik anlamdaki kültürel kodlarla bir araya gelmektir (Yılmaz, 2002).

Bu noktada Bausch’un çok kültürlü oyuncu/dansçı ekibinden söz etmek gerekir. *Nefes* gösterisinde Bausch ekibindeki Hintli ve Uzakdoğulu dansçılardan bu bağlamda faydalanmaktadır. Hintli dansçının kendi kültürünün dansına ait jestleri kullanması, izleyiciyi sözü edilen türde bir buluşmaya davet eder ( Resim 5.14).

Ancak burada sorgulanması gereken bu buluşmadaki etkileşimin nasıl gerçekleştiğidir. Bausch Hint dansının öğelerini kullanırken, bu unsurları kültüründen soyutlayıp, bir “ötekilik” yaratmakta mıdır? Yoksa Bausch tüm bu jestleri alıp, söz konusu sahnede caz müziğinin de yarattığı dramaturji ile farklı bir dil mi oluşturmaktadır?

Bausch’un farklı kültürleri kullanarak geliştirmek istediği anlayışı sorgulayabilmek için Robert Wilson’ın yapıtları ele alınabilir. Wilson, büyük ölçekli prodüksiyonlarında sadece çağın kültürel kodlarını değil, kültürün tarihsel boyutu içindeki farklılıklarını da içeren karma bir dil kullanır. Örneğin, *The Forrest* adlı prodüksiyonda Gilgamiş destanı ve Aztekçe yazılmış bir İspanyol destanını Edgar Allen Poe’nun şiirleriyle yan yana kullanarak kendine ait bir dil yaratır. Wilson tarihi bir olaylar dizgesinden çok, bir deneyimler coğrafyası olarak görür ve bu coğrafyanın içine birbirlerinden çok uzakta yaşamış kültürler, birbirleriyle bir diyalog halindeki görüntüler olarak

yansırılar (Günsür, 1995). Bu bağlamda, Pina Bausch'un da farklı kütlülerin dans anlayışına ait kodları kullanarak, benzer bir yaklaşımda bulunduğu düşünülebilir.

Bu durum, Masakuni Kitazawa'nın "Mitik Zihin" kavramı ile açıklanabilir. Kitazawa, Japon geleneksel gösteri sanatlarında var olan bir kavramın Shakespeare'de de bir karşılığı olduğundan söz eder. Önemli olan bunu ortaya çıkarabilmektir. Mitik zihin kültürler üstü, evrensel bir düzlemedir ve farklı kültürlerin doğurduğu gösteri sanatları biçimleri aracılığıyla yaşama geçebilir (Günsür, 1995). Bu bağlamda, Bausch'un çalışma yönteminin en önemli ögesi olan ekibiyle birlikte yaratma süreci, söz konusu kültürel karşılıkları birbirine zarar vermeden üretebilir.

Yukarıdaki örneği detaylandırmak gerekirse, söz konusu sahnede Hintli bir kızın dansına bir erkek dansçı müdahale eder (Resim 5.15). Ekipten başka bir erkek dansçı, izleyiciye sırtını dönüp, sahnede oturarak Hintli kızın dansını kendisi için gönüllü olarak tekrarlamasını izler.

Burada kadının yeniden nesneleşmesi ve seyredilen konumunda olması söz konusudur. Bausch'un vermek istediği şey, sorunsallaştırdığı durumları kültürler ötesi bir haritadan da okumak/yazmak olabilir.

Sırtı izleyiciye dönük olarak sahnede oturan dansçını yarattığı çift katmanlılık da izleyici de kendi konumunun ve dahil olduğu eylemin farkına varmasına sebep olur. Bu noktada Bausch yukarıda önerilen kültürler arası çalışmaların düşebileceği handikap konusunda izleyiciye de benzer bir soru yöneltiyor olabilir.



## 5.6 *Nefés*'te Toplumsal Cinsiyet

Kadın erkek ilişkileri Bausch'un işlerinde hep önemli bir tema olarak göze çarpar. Yapıtlarının çoğunu, küresel bir feminist anlayışın ifadesi olan kadın hikayeleri oluşturur. Küresel anlayış ile kast edilen, herhangi bir coğrafi konum gözetilmeksizin, anlatılmak istenen hikayenin ortaklığıdır. Kevin Lynch'e göre,

“İlk kez görülen bir nesne tanınabilir ve gözlemciyle arasında bir bağ kurulabilir; ama bunun nedeni onun tanıdık bir nesne olması değil, gözlemcinin daha önce saptadığı bir stereo tipe uygun düşmesidir” (Lynch, 1996)

Gözlem ediminin doğasına ilişkin bir fikir gibi görünse de, Lynch'in önerisini, Bausch'un kadın meselesine bakışını okumak için kullanılabilirliği mümkündür. Bu noktada Bausch'un hem kültürel fark, hem de kadın meselesine dair, söz konusu mekandan bağımsız olarak önceden sahip olduğu öngörü ve bilgisinden söz edilebilir. Bausch özelinde, İstanbul'daki kadın hikayelerinin önceden sahip olunan bir duyarlılıkla gözlemlendiği söylenebilir.

Pina Bausch, *Nefés*'i, yukarıda bahsedildiği üzere, daha önceki bir çok işinde olduğu gibi kadın erkek arasındaki iktidar ilişkilerini ve toplumsal cinsiyeti sorguladığı bir site olarak kurmuştur. Bausch, *Nefés*'te özne-nesne iktidar ilişkilerini, kadın-erkek ilişkileri bağlamında ele alır. Kadınları genellikle, bedenleri üzerine iktidar kurulmuş, özgürlükleri sınırlandırılmış, tüm bu uygulamalara gönüllü bir biçimde boyun eğen nesnelere olarak sunar. Ancak, *Nefés*'te göreceli olarak az da olsa, kadınların bir başkaldırı gibi nitelendirilebilecek hareketleri de yer alır.

Gösterimdeki bir çok sahnede, kadınlar izleyicinin karşısına taşınabilir, kırılabilir, erkeklerin yanındaki konumunu kabullenen “objeler” olarak çıkar. İskemlelerine “kurulmuş” erkeklerin önünde diz çöküp, başlarını okşatan kadınların görüldüğü sahne söz konusu durumu verilebilecek çarpıcı bir örnektir (Resim 5.16). Kadınlar genellikle yerçekimsiz bir atmosferde hareket ediyor gibidir (Resim 5.17). Bir çok, sahnede kadınların ve erkeklerin cemaati birbirinden ayrı bir biçimde vurgulanır. Yine de kadınlara atfedilen bu “hafiflik” duygusu erkeklerin olmadığı sahnelerde de gözlemlenebilir. Örneğin, ışık kullanımının etken olduğu bir sahnede, kadınlar kol kola girmiş ve sahnenin tabanına yansıtılan renkli dairelerin üzerinde uyumlu bir hız ve ritim ile kendilerine bir yön bulmaya çalışırlar. Zaman zaman, ışığı takip ederler, zaman zaman ayrı düşerler, ancak birbirlerine kenetlenmişlerdir.

Kadın-erkek iktidar ilişkilerinin sorgulandığı başka bir sahneye örnek olarak, Nazareth Panadero ve Daphnis Kokkinos'un parodisinden bahsedilebilir. Bu hikayede, kadın hem ev işleri ile yükümlüdür, hem de kocasına karşı görevi vardır. Tekrarlanan jestler, söz konusu gündelik hayat pratiklerini –ki seks de onlardan biri gibi gösterilir- mekanik bir hale dönüştürür. Öte yandan, Panadero'ya aynı sahnede gümüş bir tepsi içinde inci bir kolye sunulur.

Kafasının üzerinde balonlar taşıyan kadın dansçı hem onu taşıyan erkekler, hem de görünmeyen ama gizli bir hegemonik güce sahip erkek egemenliği tarafından kontrol altına alınmıştır (Resim 5.18). Sınırları bellidir. Ancak erkekler izin verdiği sürece yüksektedir. Erkek testislerini çağrıştıran balonlar bir denge unsuru gibi kafasına yerleştirilmiştir. Bu kadın tiplemesi 'bedenin üzerinde nasıl iktidar kurulur?' sorusuna verilebilecek iyi bir cevaptır. Kafasının içi boşaltılmış gibidir. Kafasının üzerinde somut bir biçimde ortaya koyduğu testisler onun kendi vücudunun bir parçası haline gelir. Yani, kadın bedenine yöneltilmiş arzu, o bedeni bu arzuya uydurmak için yeniden yapılandırır.

Kostümler ele alındığı zaman, erkeklerin koyu renk takımlar, kadınların ise rengarenk ipek elbiseler giydiğini belirtmek gerekir. Erkeklerin kostümlerinin oluşturduğu fonda, kadınlar giydikleri renklerle ön plana çıkarlar. Ancak, kadınların ön planda tutulması da erkeklerin aracılığıyla geliştiği için, arzu nesnesi olma durumunu yine erkekler belirler. Yani, kadınların yüceltildiği sahnelerde de etken erkeklerdir. Kadını cazip kılan "etekleri uçuşan kadın" imajı erkeklerin fiziksel yardımıyla sergilenir (Resim 5.19, 5.20).

Erkeği için fazla şişman olduğundan yakınan bir kadın taşınamamaktan şikayet ederken, erkekler tarafından taşınabilen bir kadın da bu konumundan bıkmıştır, fakat bu döngüden kurtulamaz. Kadınlar iki türlü de mutsuzdur. Sürekli nesneleştirilmektedirler. Kadınların bu durumuna örnek olarak verilebilecek başka bir sahnede, bir erkek dansçı kadın dansçıyı kucaklamış ayağındaki kovalarla yürütmeye çalışır. Erkekler bir denge unsuru olarak vurgulanmaktadır.

Birbirlerine kur yapan bir çiftin izlendiği sahnede, erkek bacaklarına doladığı yastıkla beraber kadına yaklaşır, sonra onu da nesneleştirerek, yastık gibi bacaklarının arasında döndürür. Önceki bölümde anlatılan masa kullanımı konusu da kadınların nesneleştirilmesinin sorgulanmasına iyi bir örnek teşkil eder.

*Nefés*'te kadınların doğurganlığının, üretim sürecinin vurgulandığı bir sahne de yer alır. Anneannesinin on çocuğu olduğunu söyleyen dansçı, şuh bir biçimde elbisesinin altından çıkan

çocukları (dansçıları) sayar. Eğer “su” bir doğurganlık metaforu olarak ele alınırsa, *Nefés*'te bu süreç içinde bir transfer nesnesi olmayı reddeden kadınlar da olduğu söylenebilir. Örneğin, bir erkek dansçı tarafından ellerine bir bardak yerleştirilmek istenen kadın dansçı, sürekli devinerek bu biçimi almaktan kaçır.

Bausch, kadınların nesneleştirilmesi konusunda bir çözüm önermese de, oyun boyunca zaman zaman bu bakışı tersine çevirmeye çalışır. İzleyicinin karşısına kendisine verilmek istenen rolü reddeden, mekanikleşmiş hareketlerinden isyankarlık okunabilecek kadınlar da çıkar. Örneğin, saçları sert bir biçimde tarama/düzleştirme bir tür isyan gibi de görünür. Mercan Dede'nin bir leitmotifi andıran müziği ile sahne belli aralıklarla bir hamama dönüşür ve kadınların sert hareketlerle yerde yatan erkeklerin üzerine saç tarama jesti tekrarlanır. Ekibin en yaşlı ve eski dansçılarından Panadero, en gençlerden Sylvia'nın saçlarını tarar ve ortadan keskin bir hat ile ayırır. Bu hareketi takiben, sahneye gelen iki kız, önce saçlarını düzleştirmiş gibi tararken, birden bire krepe yaparlar (Resim 5. 21). Disiplini kırmışlardır.

İlk bölümün son sahnesinde, Hintli kadın dansçının dansına bir erkek müdahale eder. Shantala bu dansı sahenin önüne bir izleyici olarak oturan başka bir erkek dansçı için yeniden tekrarlar. Böylelikle, seyirci de bulunduğu “izleyen” konumunun farkına varır. Burada Bausch, bakışı tersine çevirmeyi amaçlar.

Kadınların bakışın nesnesi olma durumunu tersine çevirecek, geleneksel bakışı kıran tavra başka bir örnek olarak, erkeklerin sahne üzerinde bir köprü imgesi yarattığı bölümden söz edilebilir. Ele ele tutuşarak mekanik bir biçimde sahneyi boydan boya geçen erkek dansçılar, bir köprü kurdukları gibi aynı zamanda izleyici bakışının nesnesi haline gelirler. Bu sırada, kadınlar da el ele tutuşmaktadır, ancak sahneden aşağıya inerek seyirci ile aynı seviyeye gelirler.

Bausch'un sürekli kullandığı temalardan biri olan karşı cinsler arasındaki şefkat ve güven arayışı, *Nefés*'te de net bir biçimde gözlemlenir. Çekingen ya da baskıcı tavırlarla bir araya gelme girişimleri dansçıların bedenlerinin jestleriyle ifadesini bulur. Kadın erkek ilişkileri içinde sürekli vurgulanan nokta iki cinsin de birbirine bağımlı olduğudur. Erkekler kendilerini çevreleyen kadınların arasından sıyrılıp geriye dönüp baktıklarında, kadınların donmuş bir karede erkeklerin yerini muhafaza ederek beklediklerini görür (Resim 5.22).

*Nefés*'te kadın erkek flörtleşmelerinin de jestlerle anlatıldığı görülür. Bir kadın, kendisinin öptüğü erkek ona yaklaştığı zaman onu iter. Ona belli bir mesafeden bakıp, alkışlayarak hayranlığını

ifade eden başka bir erkek ise kadının koluna girmeyi başarır. Uzakta durup alkışlama ve kola girme hareketleri tekrarlarla vurgulanır ve donarak imgelere dönüşür.

Kadın erkek flörtleşmelerinin gözlendiği diğer sahnelerde, su kenarında oturan bir çift, sigara ve içki içerler; erkek kadına hizmet eder, bir yandan da başından aşağı su döker (Resim 5.23). Bu hikayeye eş zamanlı olarak, başka bir kadın sahnede yüz üstü uzanır. Erkek dansçı, kadının elbisesini bir sihirbazlık numarası yaparak, dokunmadan sıyrır. Bu hikayeleri takiben, sahnedeki başka bir çift, kadının yönlendirmesiyle sarmaş dolaş olur ve yere uzanırlar. Hareket istasyonlarını kadın belirlemektedir. Hakimiyet, erkeklerden kadınlara doğru kaymıştır.

Gösterim boyunca, kadın ve erkeklerin ancak özel alanları içerisinde yakın bir iletişim kurduğu, bir karşı “cemaat” olarak bir araya gelmedikleri gözlenir. Kadınlar ve erkekler suyun etrafındaki iki ayrı yakada grup halinde dizilirler. Kadınların yüzlerini saçları ile peçe gibi örttüğü bu sahnede, erkekler karşı yakadan birer birer gelerek, kendilerine seçtikleri kadının yüzünü kutsarmışçasına öperler. Gösterimin son sahnesinde de erkekler ve kadınlar, birbirlerine yakın ancak ayrı ayrı gruplar halinde suyun etrafından geçerek sahneyi terk ederler .

Nefés’te toplumsal cinsiyet dinamiklerinin yanı sıra, kadınlar ve erkeklerin hemcinsleri içindeki mesafe de vurgulanır. Bireysel alanların sınırları belirgindir. Erkek dansçılar kendi mekanlarını simgeleyen iskemlelerinden kalkıp başka bir “iskemle” mensubu erkek dansçıya ancak bedenlerinin uzanma sınırları dahilinde ulaşabilirler. Birbirlerinin elini sıkarak erkek dansçılar aynı ritimle mekanlarına geri dönerler. Bireysel sınırları vurgulayan başka bir sahnede, Christiana Morganti ve Nazareth Panadero ellerindeki tebeşirlerle etraflarına daireler çizerler. Burada kadınların özel alanlarına ve bu gerçeklik içindeki hapsedilmiş yalnızlıklarına bir gönderme de yapılır. Daha yaşlı bir dansçı olan Nazareth, Christiana’ya uzaklaşmasını işaret ederek sınırını tebeşirle nasıl belirleyeceğini gösterir.

Yukarıda verilen örnekler ışığında, özel alanlara yapılan vurgunun yanı sıra, toplumsal cinsiyet rollerinin Pina Bausch’un yeniden ürettiği İstanbul’da önemli bir dinamik oluşturduğu savunulabilir. Bedenin jestleri, öncelikli olarak kadınlar ve erkeklerin birbirleriyle ilişki kurma biçimlerine dair hikayeler anlatmaktadır.

## 6. SONUÇ

Bu tez çalışmasında tartışılan dinamikler sonucunda, Pina Bausch'un genel olarak kenti, özel olarak İstanbul'u bir temsili haritadan okumak yerine, kendi dinamiklerini de barındıran bir "yer" olarak ürettiği sonucuna varılmıştır. Bausch'un kenti yeniden üretim metodu olarak seçtiği yöntem, kentin dinamiklerinin gözlemlenebileceği bir site olarak gördüğü bedenlerin jestlerini ele almaktır. Kentlerin ve bedenlerin birbirini karşılıklı olarak ürettiğine dair söylemler düşünülürse, bedenin hareketinin yani jestlerin kullanımı kaçınılmaz hale gelir. Bedenin "tamamlanmamış" doğası ve ancak kent içerisinde belli bir kültürel doygunluğa ulaştığı gerçeği, kentin farklı dinamiklerinin gözlemlenebileceği bir site olarak bize yine bedeni sunar. Bausch'un bir "metropol"ü sanatsal bir ifade olarak yeniden üretirken, ulu anlatılar yerine minör detaylardan yola çıkarak geliştirdiği bu anlayış, onu sanat tarihi içerisindeki kadın durumunu sorunsallaştırmış kadın sanatçılar ile de paralel bir düzleme taşır.

Söz konusu proje özelinde, sanatın yaşamla buluşması ancak kentin estetize edilerek değil, sahnede bir bilinç durumu olarak kurulması yolu ile gerçekleşebilir. Pina Bausch, bu bilinç durumunu öncelikle kent içerisindeki iktidar ilişkilerini ve son kertede toplumsal cinsiyet rollerini ele alarak ortaya koyar. *Nefés*, çalışmada tartışıldığı üzere, kadın erkek arasındaki iktidar ilişkilerinin ve toplumsal cinsiyetin öncelikli olarak sorgulandığı bir site olarak kurulmuştur.

Koreografi anlayışının temelini oluşturan, izleyicinin beklentisini ve bakışını kıran tavır, *Nefés* sahnesinde kurulan "temsili olmayan" İstanbul haritasında ifadesini bulur. Bu, bir üst yapı olarak tanımlanabilen kent içerisinde, kendi özneliği ile kurulmuş dinamiklerin bulunduğu bir haritadır. Bausch, kentin içindeki özel alan-kamusal alan, ya da işlevsel olan-yerel olan çatışmasını sahnede yan yana koyarak sunar. Koreografik açıdan bakıldığında da, yapıtlarının temel özelliği olarak kullandığı kolaj tekniği, bu tür bir sunuş biçimini olanaklı kılmaktadır. Ayrıca, Bausch'un ekibi ile beraber dahil olduğu bir deneyim sonucu ürettiği bu alternatif mekana, izleyicilerin bizzat katılımını ve kendi mekanlarını yaratmalarını beklediği sonucuna da varılabilir. Bausch, kenti bir deneyim olarak ele alır ve sahnede sunulan performans için kentin içinde barındırdığı performatiflikten yola çıkar.

Bausch'un İstanbul'a Batı'dan bakan sanatçı konumuna gelince, gerçek zaman içinde yaşanan deneyimin, söz konusu bakan-bakılan ilişkisi içindeki mesafeyi ortadan kaldırdığını vurgulamak gerekir. Böyle bir deneyim, herhangi bir nesne ya da özne konumunu ortadan kaldıran empatik

bir alan yaratır. Bausch, içinde bulunduğu anın temsiliyetiyle ilgilendiği için, bu süreç içinde mekansal sınırlar ortadan kalkar. Bu noktada, Oryantalist bir bakış açısından söz etmek güçleşmektedir.

Pina Bausch'un bu tez çalışmasında ayrıca örneklenmeye çalışılan üretim anlayışı, *Nefés* projesinden yola çıkılarak kentin söz konusu disiplin içerisinde bir yaratım alanı olarak alternatif bir kullanım biçimi öneren önemli bir unsurdur. Koreografi sürecinin dansın yaşamla buluştuğu bir platforma çekilmesi ve üretim sürecinde gerçek deneyimden yola çıkılması, izlenim önerileri yapılan bir mekanla ilgili yeni bir anlatım biçiminin oluşmasına sebep olmuştur.

Dansın yaşamla buluşması ve kenti deneyimleyerek yeniden üretme anlayışı kenti algılama biçiminin de değişmesine yol açar. Klasik anlayışa göre kent mekan ve zaman bağımlı iken, söz konusu sanatsal çalışma kentin devingen ve dinamik yapısını ortaya çıkarır. Kenti estetize etmek yerine bir bilinç durumu olarak önermek ancak kentin dinamiklerinin ve performatif yapısının deneyimlenmesi yoluyla gerçekleşebilir. Bausch'un çalışma süreci içinde sanatsal yaratım alanı olarak kullanacağı kentin insanların deneyimiyle ortaklık kurması, sahnede yeniden üretilen kentin de bir geri üretim sürecine girmesine olanak tanıyabilir. Bu bağlamda, sahnede deneyimlenen alternatif mekan olarak "kent" yaşamı besleyen bir işlev kazanabilir. Sonuçta, sanatsal yaratıcılığın etkin olduğu böyle bir kent modeli yaşadığımız yerlere olan bakışımızı değiştirebilir.

## KAYNAKLAR

- Abbas, A., Suner, A. Ve Nalçaoğlu, H., (1998), "Yamuk Mekanları Okuma Stratejileri Üzerine", *Defter*, 38:71-89
- Akerman, C., (1983), *Un Jour Pina M'a Demandé*, (TV) INA, Antenne 2, R.M. Arts, RTBF, SSR. 57 dak.
- Albright, A.C., (1997), *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, Wesleyan University Press, Hanover, NH
- Artun, A., (2003), "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", C. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev., A. Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul
- Barba, E., Savarese, N., (2002), *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, (Çev., A. Candan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Barthes, R. (1998), "Semiology and the Urban", 166-172, N. Leach (Der.), *Rethinking Architecture*, Routledge, London ve New York
- Baykan, A., (2004), "Kent", *Seminer*, 26.04.2004, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Benjamin, W., (1995), *Pasajlar*; (Çev., A. Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Berman, M., (1999), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, (Çev., Ü. Altuğ ve B. Peker), İletişim Yayınları, Çağaloğlu, İstanbul
- Birringer, J., (1991), "Invisible Cities, Transcultural Images", 113-132, B. Marranta ve G. Dasgupta (Derl.), *Interculturalism and Performance : Writings From PAJ*, PAJ Publications, New York
- Birringer, J., (2002), "Sınırların Ötesinde Dans Etmek", (Çev., B. Zenginobuz ve B. Dehmen), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 195-213
- Bourdieu, P., Wacquant, L.J.D., (2003), *Düşünsel Antropoloji İçin Cevaplar*, (Çev., N. Ökten), İletişim Yayınevi, İstanbul
- Briginshaw, V.A., (1996), "Postmodern Dance and The Politics of Resistance", 125-133, Patrick Campbell (Der.), *Analysing Performance*, Manchester University Press, Manchester ve New York
- Butler, J., (1990a), *Gender Trouble*, Routledge, London
- Butler, J., (1990b), "Gender Trouble: Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse", L.Nicholson (Der.), *Feminism/Postmodernism*, Routledge, London, 324-339
- Butler, J.(1993), *Bodies That Matter*, Routledge, London

- Butler, J., (1998), "Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Benimseme ve Yıkma Sorunları", *Defter*, 34:123-142
- Calvino, I. (2003), *Görünmez Kentler*, (Çev., I. Saatçioğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Candan, A., (2003), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Cody, G., (2002), "Kadın, Erkek, Köpek, Ağaç", (Çev., B. Kurt), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 251-275
- Daly, A., (2002), *Critical Gestures : Writings on Dance and Culture*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn.
- De Certeau, M., (1984), *The Practice of Everyday Life*, (Çev. S. Rendall), University of California Press, Berkeley
- De Medeiros, M. B., "Tenuous Border Of The Performance Artistic Language, Its Possibilities Within Technological Means", Erişim: [www.corpos.org/papers/performancestudies.html](http://www.corpos.org/papers/performancestudies.html)[9.05.2004]
- Desmond, J.C., (1998), "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", 154-163, A.Carter (Der.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London ve New York
- Dewsbury, J-D., (2000), "Performativity and the Event: Enacting a Philosophy of Difference", *Environment and Planning D: Society and Space*, 18 (4): 473-497
- Diamond, E., (1997), *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*, Routledge, London
- Donald, J., (1999), *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Elias, N., (2000), *Uygarlık Süreci*, (Çev., E. Ateşman), İletişim Yay., İstanbul
- Fernandez, C., (2001), *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater : The Aesthetics of Repetition and Transformation*, P. Lang, New York
- Game, A., (1998), *Toplumsalın Sökümü*, (Çev., M. Küçük), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Giersdorf, J.R., (2003), "Border Crossings and Intra-National Trespasses: East German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies", *Theatre Journal*, 55,3:413-432
- Gilpin, H.L. (1997), "Amputation, Dismembered Identities, and the Rhythms of Elimination: Reading Pina Bausch", 165-190, K. Jankowsky ve C. Love (Derl.), *Other Germanies: Questioning Identity in Women's Literature and Art*, Albany, State University of New York Press
- Goldberg, R., (1993), *Performance Art*, Thames and Hudson, Slovenia



- Gregson, N., Rose, G., (2000), "Taking Butler Elsewhere: Performativities, Spatialities and Subjectivities", *Environment and Planning D: Society and Space*, 18 (4): 433-453
- Grosz, E., (1990), *Jacques Lacan : A Feminist Introduction*, Routledge, London; New York
- Grosz, E., (1992), "Bodies-Cities", *Sexuality & Space*, B. Colomina (Der.), Princeton Architectural Press, New York, 241-252
- Güçlü A.B., Uzun, E., Uzun, S. Ve Yolsal Ü.H., (2002), *Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- Günsür, Z., (1995), "Hangi Kültür, Nasıl Etkileşim?", *Tiyatro Dergisi*, 50:30
- Gürün, D., (2003), "Pina Bausch'un İstanbul'u", *Bir Pina Bausch Yapıtı, Gösterim Broşürü*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 30, 31 Mayıs – 1,2 Haziran 2003
- Harrison, P., (2000), "Making Sense: Embodiment and the Sensibilities of the Everyday", *Environment and Planning D: Society and Space*, 18 (4): 497-519
- Hoghe, R., (2002), "Pina Bausch Tiyatrosu", (Çev., M. Koçak), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 181-195
- Houston, L., (2000), "The Truth About Pina Bausch: Nature and Fantasy in Carnations", *The On-line Journals Project of the Johns Hopkins University Press*, Erişim: [http://muse.jhu.edu/\[12.12.2003\]](http://muse.jhu.edu/[12.12.2003])
- Karabey, H., (2003), *Pina Bausch'un İstanbul Projesi Belgeseli*, DV, 30 dak.
- Kozel, S., (1997), "The Story is Told as A History of The Body": Strategies of Mimesis in the Work of Irigaray and Bausch, 101-111, *Meaning in Motion*, J.C.Desmond (Der.), Duke University Press, USA
- Langer, R. (1984), "Compulsion and Restraint, Love and Angst", *Dance Magazine* 58 (6): 46-49
- Lechner, G., (t.y.), "Pina Bausch in/und Indien" Eine Einladung zum interkulturellen Dialog, *Tanztheater Heute*, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 84-90
- Lopes, F., (1997), *Lissabon, Wuppertal, Lisboa, Pina Bausch Documentary*, 36 dak.
- Lynch, K., (1996), "Çevrenin İmgesi", (Çev., İ. Özdemir), *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 8:153-163
- Manning, S.A., Benson, M., (2002), "Kesintili Süreklilik", (Çev., M. Aravi), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 161-181
- Manning, S.A., (2002), "Amerikan Bakış Açısıyla Dans Tiyatrosu", (Çev. Z. Kutluata ve C. Yalaz), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 225-251

- McDowell, L., (1999), *Gender, Identity & Place*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Mulrooney, D., (2002), *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work Of Pina Bausch*, Peter Lang Publishing, New York
- Orum, A.M., Chen, X., (2003), *The World of Cities : Places in Comparative and Historical Perspective*, Blackwell Publishers, Malden, MA
- Pavis, P., (2000), *Gösterimlerin Çözümlemesi : Tiyatro-Mim-Dans Tiyatrosu-Sinema*, (Çev., S. Aktas), Dost Kitabevi, Ankara
- Phelan, P., (1993), *Unmarked: The Politics Of Performance*, Routledge, London and New York
- Ross, J. (1999), "Difficult Dances: The Choreography of Pina Bausch", Stanford University, Erişim: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/> [27.11.2003]
- Schmidt, J., (2002), "Pina Bausch'un Estetiği: Dansın Yeni Bir Tanımı", (Çev., Gökhan Gökçen), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 155-160
- Schmidt, J., (2002), "Benim Gösterilerim İçeriden Dışarıya Doğru Büyür", (Çev., Gökhan Gökçen), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 299-306
- Schneider, R., (1997), *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London
- Sennet, R., (1999), *Gözün Vicdanı : Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, (Çev., S. Sertaboğlu ve C. Kurultay), Ayrıntı, İstanbul
- Servos, N. (1998a) "Tanztheater", *International Dictionary of Modern Dance*, St. James Press, Detroit
- Servos, N., (1998b), "Pina Bausch: Dance and Emancipation", 36-45, *The Routledge Dance Studies Reader*, Alexandra Carter (Der.), Patricia Stadi (Çev.), Routledge, London & New York
- Servos, N., (2002), "Kendi Bedenimizdeki Deneyimden" , (Çev. G. Gökçen ve M. Kemaloğlu), *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi*, 9: 275-287
- Sevingen, B., (2001), "Encounters in Third Space: The Spatial Turn of the Cultural Theory and the Museum", Georgetown University, Washington DC, yayımlanmamış yüksek lisans tezi
- Shevtsova, M., (2003), "Performance, Embodiment, Voice: the Theater/Dance Cross-overs od Dodin, Bausch and Forsythe", *New Theater Quarterly*, 19(1):3-17
- Short, J. R., (1996), *The Urban Order : An Introduction to Cities, Culture, and Power*, Blackwell Publishers, Cambridge, Mass., USA
- Simmel, G., (2003), *Modern Kültürde Çatışma*, (Çev. T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen), İletişim Yayınları, İstanbul

Soja, E. W., (2002), "Six Discourses on the Postmetropolis", The Blackwell City Reader, G. Bridge ve S. Watson, (derl.), Blackwell Publishers, Malden, MA, 188-197

Suner, A., (1999), "Hong Kong'tan İstanbul'a Kent Fragmanları", Defter, 38:89-112

Taburoğlu, Ö., (1998), "Deneyimin Yapay Yeniden Üretimi: Bergson, Proust, Benjamin", Defter, 34:64-85

Thrift, N., Dewsbury, J.D., (2000), "Dead Geographies-and How to Make Them Live", Environment and Planning D: Society and Space, 18 (4): 411-433

Wolff, J., (1998), "Dance Criticism: Feminism, Theory and Coreography", L.Goodman ve J. de Gay (Derl.), The Routledge Reader In Gender And Performance, London ; New York : Routledge

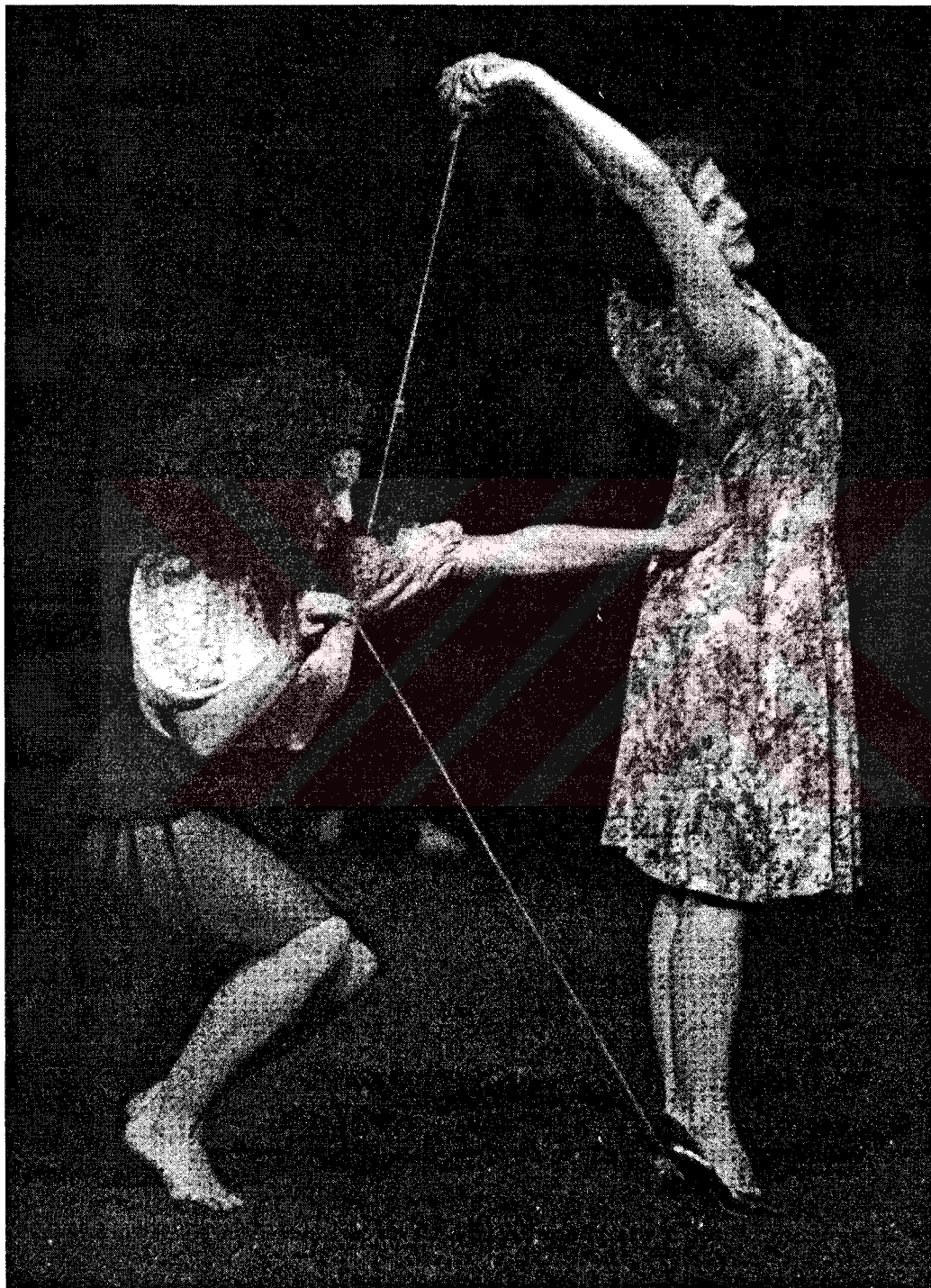
Wright, E., (1996), "Psychoanalysis and the Theatrical: Analysing Performance", 175- 191, Patrick Campbell (Der.), Analysing Performance, Manchester University Press, Manchester ve New York

Wright, E., (1998), Postmodern Brecht, (Çev. A. Bahcivan), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

Yeğenoğlu, M., (1999), "Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", 107-161, Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, F. Keyman, M. Mutman ve M. Yeğenoğlu (Derl.), İletişim Yayıncılık, İstanbul

Yılmaz, L., (2002), "Bauhaus'dan Pina Bausch'a Kadar Dansta ve Tiyatroda Hareket Olgusunun Evrimi", 94-128, Dans Daima..., M. Evcı (Der.), Favori Yayınları, Ankara

## Ek – Resimler



**Resim 3.1** *Ein Trauerspiel*, 1994, Foto: Ursula Kaufmann, "Fotodokumente", Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41



**Resim 3.2** *Kontakthof*, 1996, Foto: Maarten Vanden Abeele, "Fotodokumente", Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41



**Resim 3.3** *Nelken*, foto: Jochen Viehoff,

Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



**Resim 3.4** *Der Fensterputzer*, foto: J. Viehoff

**Resim3.5**

*Kontakthof*, 65 yaş üstü versiyonu, foto: Jochen Viehoff

Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>

**Resim 3 6**

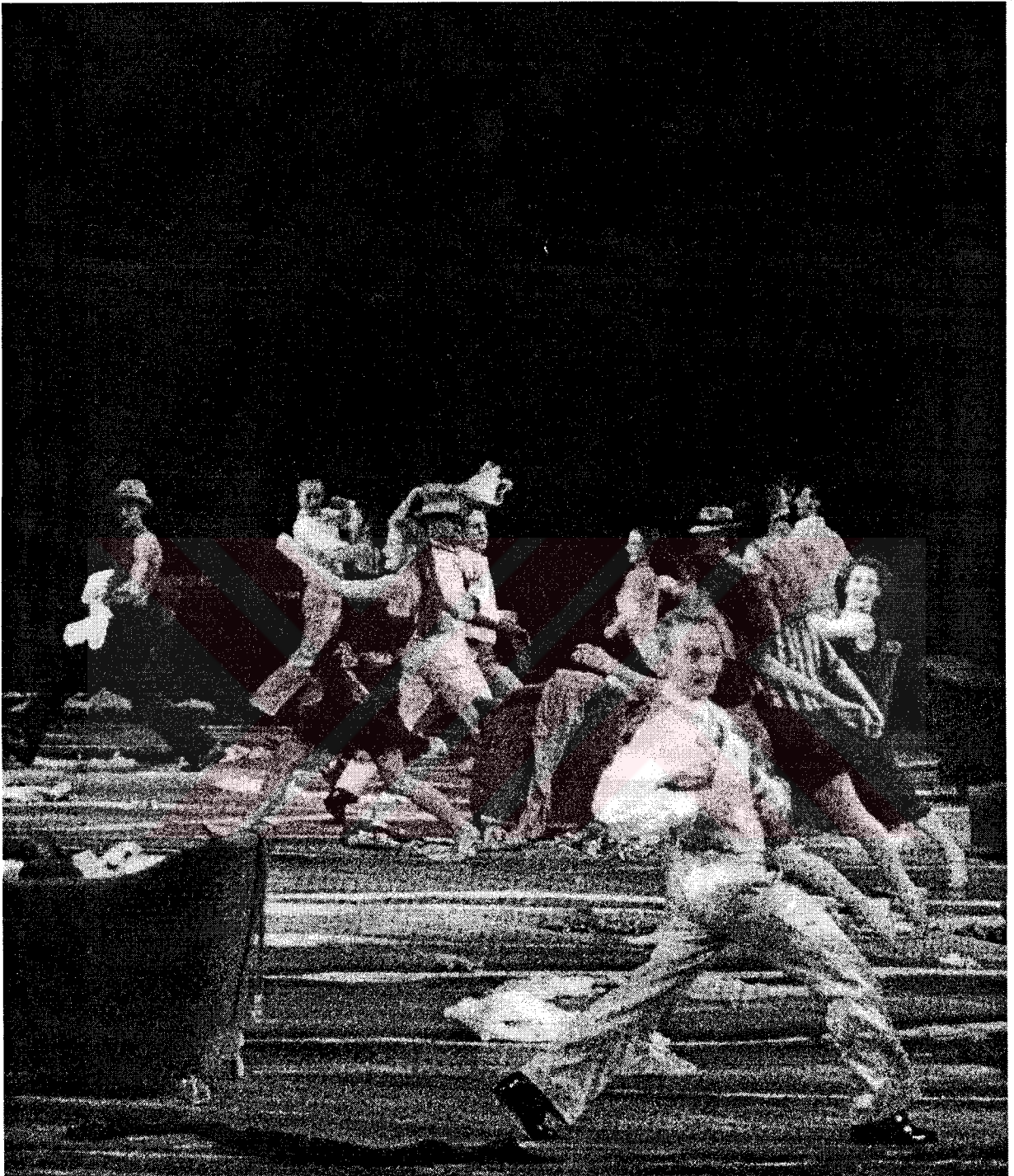
*Kontakthof*, 65 yaş üstü versiyonu, foto: Jochen Viehoff

Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



**Resim 3.7** 1980, Foto: Ursula Kaufmann, 1988, "Fotodokumente", Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41

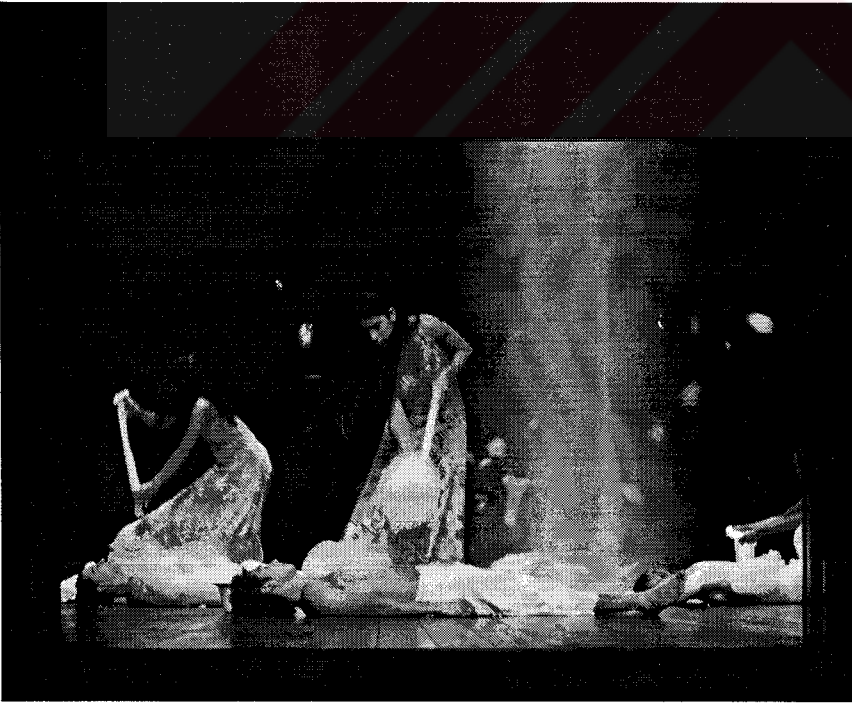




**Resim 3. 8** *Keuschheitslegende*, 1979, Foto: Ursula Kaufmann, 1988, "Fotodokumente", Tanztheater Heute, Kallmeyershe, Seelze/Hannover, 26-41



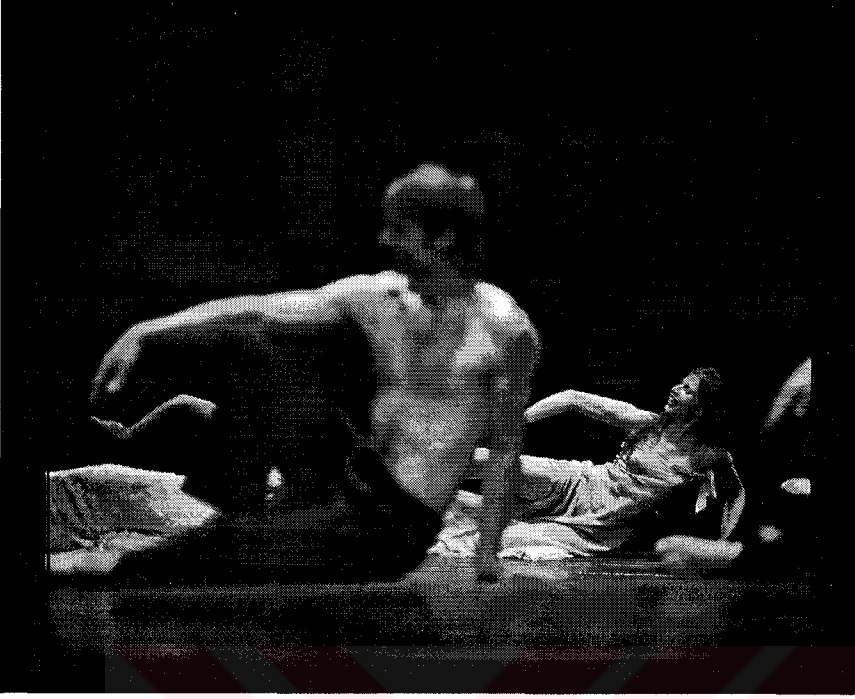
**Resim 5. 1** *Nefés*, foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



**Resim 5. 2** *Nefés*, foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi



**Resim 5.3** *Nefés*, foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



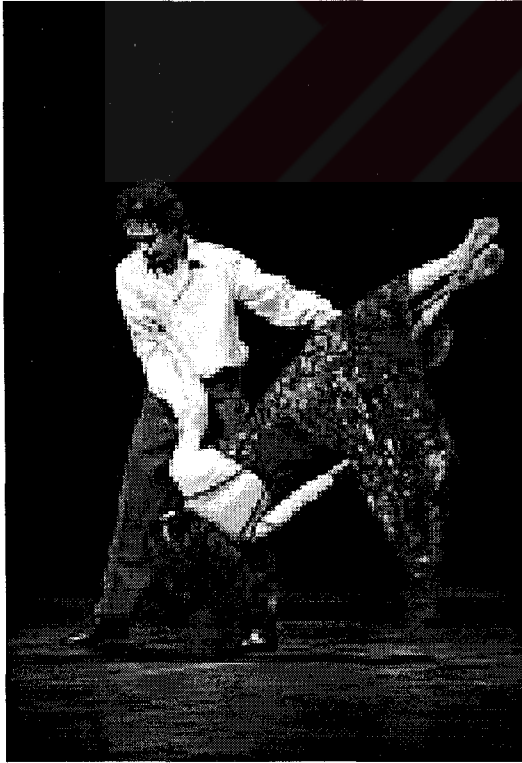
**Resim 5.4** *Nefés*, foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi



**Resim 5.5** *Nefés*, foto: Francesco Carbone, Erişim: <http://www.francescocarbone.com/spettacoli33.html>



**Resim 5.6** *Nefés*, foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>

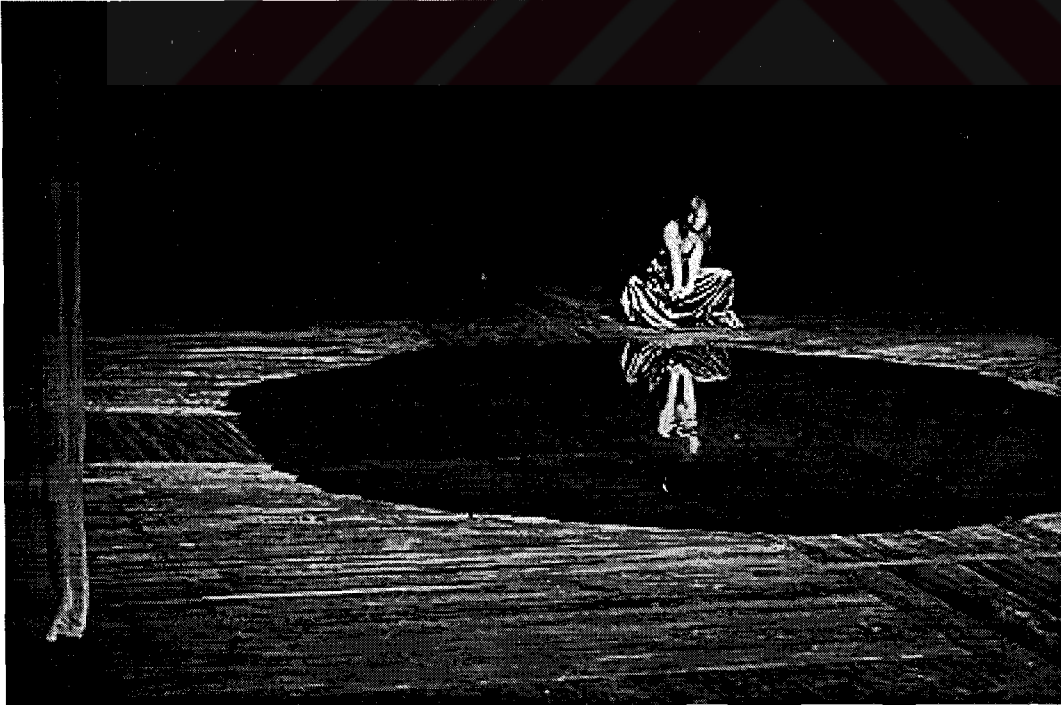


**Resim 5.7** *Nefés*, foto erişim: [www.theatredelaville-paris.com/danse/pina\\_bausch.html](http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html) [4.06.2004]



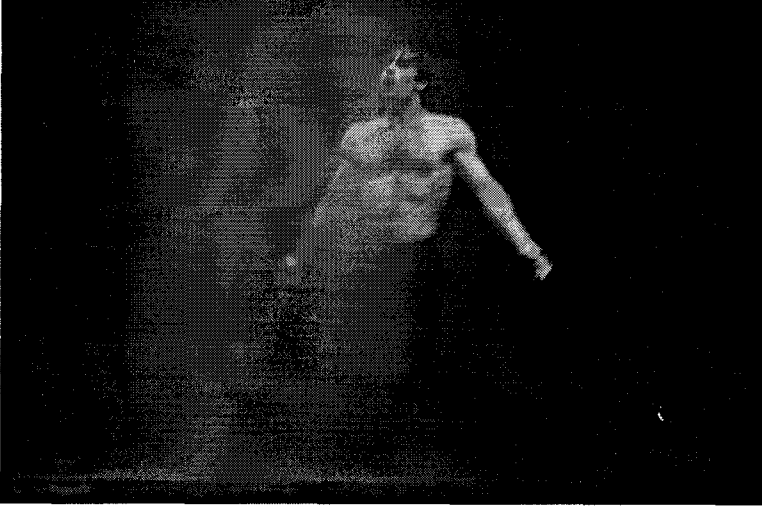
Resim 5.8

*Masurca Fogo*, foto: Jochen Viehoff, Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



Resim 5.9

*Nefés*, foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



**Resim 5.10** *Nefés*, foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi



**Resim 5.11** *Nefés*, foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi



**Resim 5.12** *Nefés*, foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



**Resim 5.13**

*Nefés*, foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



**Resim 5.14** *Nefés*, foto erişim: <http://www.shantashivalingappa.com/photogc.html>



**Resim 5.15** *Nefés*, foto erişim: [www.theatredelaville-paris.com/danse/pina\\_bausch.html](http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html)[4.06.2004]



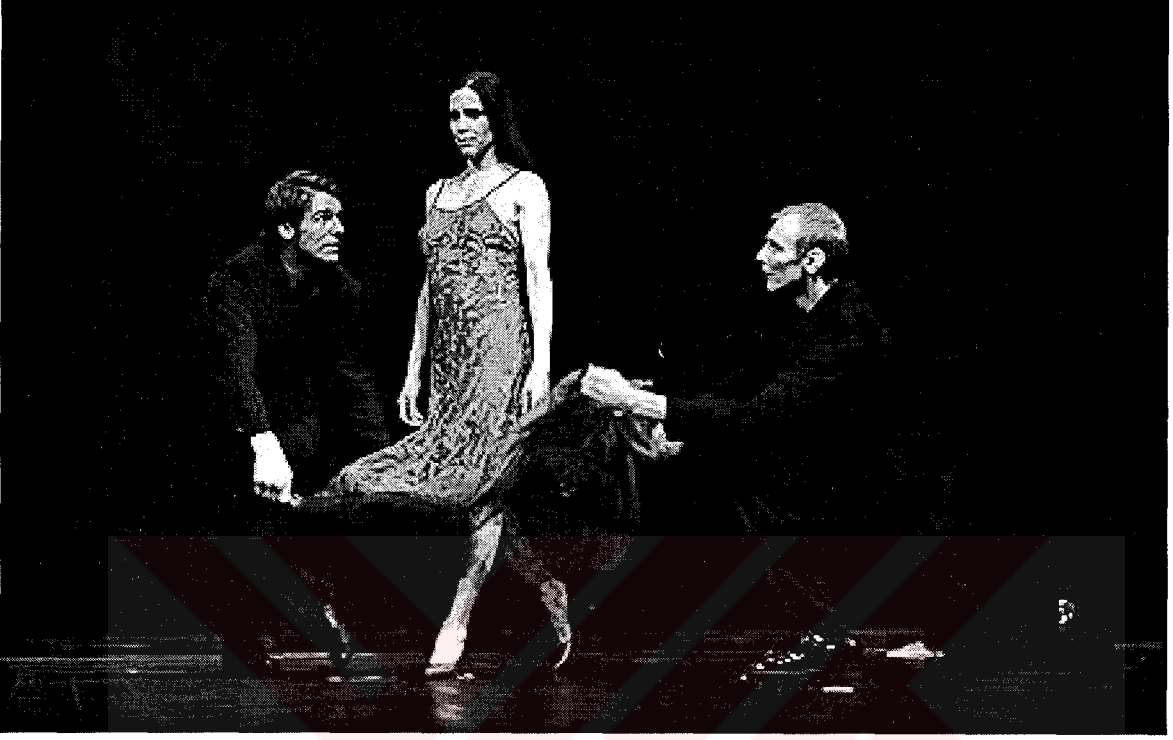
**Resim 5.16** *Nefés*, foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi



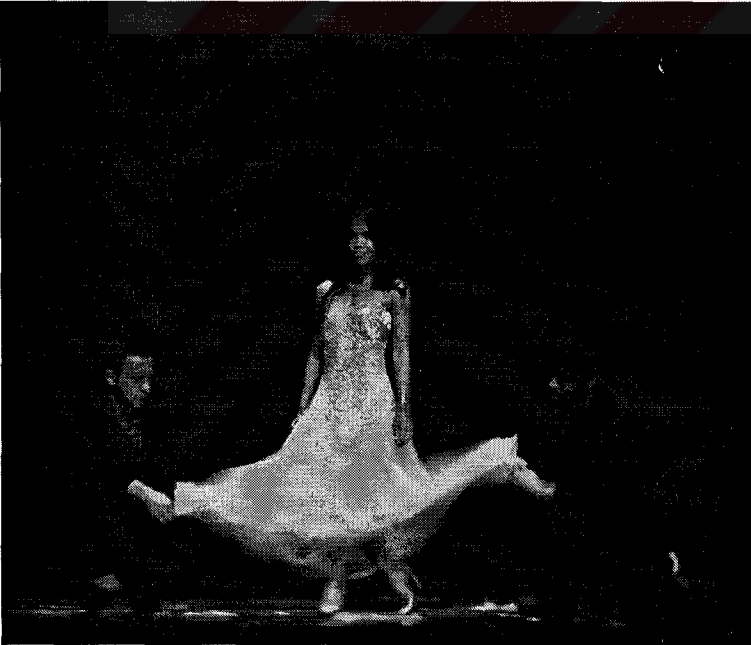
**Resim 5.17** *Nefés*, foto erişim: [www.theatredelaville-paris.com/danse/pina\\_bausch.html](http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html) [4.06.2004]



**Resim 5.18** *Nefés*, foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi



**Resim 5.19** *Nefés*, foto: Jochen Viehoff, 21.3.2003 Erişim: <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



**Resim 5.20** *Nefés*, foto: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi



**Resim 5.21** *Nefés*, foto erişim: [http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina\\_bausch.html](http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html)



**Resim 5.22** *Nefés*, foto erişim: [http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina\\_bausch.html](http://www.theatredelaville-paris.com/danse/pina_bausch.html)



**Resim 5.23** *Nefés*, foto erişim: [http://www.dailytimes.com.pk/default.asp?page=story\\_6-6-2004\\_pg9\\_2](http://www.dailytimes.com.pk/default.asp?page=story_6-6-2004_pg9_2)

**ÖZGEÇMİŞ**

Doğum tarihi	26.05.1974	
Doğum yeri	İstanbul	
Lise	1985 – 1992	FMV Özel Ayazağa Işık Lisesi
Lisans	1992 – 1998	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans	2001 – 2004	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanat ve Tasarım Programı

