



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

PINA BAUSCH VE DIŞAVURUMCULUK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Esra YAŞAR**

**Danışman
Prof. A. Meral TOKGÖZ**

İstanbul 2017



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

PINA BAUSCH VE DIŞAVURUMCULUK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Esra YAŞAR**

**Danışman
Prof. A. Meral TOKGÖZ**

İstanbul 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

..Tiyatro.....Anabilim/Anasanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiEsra Yaşar..... tarafından hazırlanan
“.....Pina Bausch.....ve.....Dışavurumculuk.....”
.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 15/02/2017

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Meral Toktaş.....

.....

Danışman: Halic Üniv. F.İ.İ. ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat Çapın.....

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Doç. Müride Ahsan.....

Hacettepe Üniv. Bate ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

“*Pina Bausch ve Dışavurumculuk*” isimli araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Tez danışmanım sayın Prof. A. Meral Tokgöz’ e desteklerinden ve inancından ötürü büyük bir teşekkür borçluyum.

Saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ayşın Candan’ın desteğini her an hissettim. Almanya’ya oyuncu olarak ve tezime ilgili çalışmak için gideceğimi öğrendiği zaman beni büyük bir coşkuyla desteklemişti. Tez hazırlama sürecinde bana güç verdiği ve beni desteklediği için ona çok teşekkür ediyorum.

Tiyatro yapmaya başladığım günden bu yana dans hayatımın içinde oldu ve benim için gitgide tiyatro gibi bir tutkuya dönüştü. Güzel karşılaşmalar, atölye çalışmaları ve projeler sayesinde dansla hep iç içe oldum. Özellikle bu konuda hakkını ödeyemeyeceğim bir kişi var ki; o da Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Modern Dans Bölümü eski bölüm başkanı Prof. Aydın Teker hocamdır. Haliç Üniversitesi’ndeki yüksek lisans eğitimim süresince onunla çalışma şansım oldu. Bu karşılaşma benim için oldukça kıymetlidir. Sayın Aydın Teker beni destekledi ve kendimi geliştirmem için zihnimde yeni yollar açtı. Ondan aldığım cesaretle *Pina Bausch* ile ilgili bir tez hazırlamaya, *Pina Bausch*’ın Almanya Wuppertal’deki dans tiyatrosuna gidip performansları izlemeye ve dansçılarla iletişim kurmaya cesaret buldum. Bu sayede tezimi her an heyecan duyarak hazırladım. Aydın Hocama çok şey borçluyum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
1.GİRİŞ.....	1
2.DIŞAVURUMCULUK.....	3
2.1.Die Brücke-Der Blaue Reiter.....	11
2.2.Der Sturm-Die Aktion.....	12
3.DIŞAVURUMCU TİYATRO.....	13
4.DIŞAVURUMCU OYUNCU.....	18
5.DIŞAVURUMCU SAHNELEME.....	20
6.DIŞAVURUMCU OYUN VE SAHNE ÖZELLİKLERİ.....	24
7.DIŞAVURUMCU YÖNETMEN VE KOREOGRAFLAR.....	27
7.1.Adolphe Appia.....	27
7.2.Max Reinhardt.....	27
7.3 Leopold Jessner.....	28
7.3.Edward Gordon Craig.....	28
7.4.Rudolf von Laban.....	28
7.5.Mary Wigman.....	29
7.6.Isadora Duncan.....	30
7.7.Martha Graham.....	30
7.8.Emile Jaques Dalcroze.....	31
7.9.Moreno.....	31
8.DIŞAVURUMCU SİNEMA.....	32
9.DIŞAVURUMCU MÜZİK.....	33
10.DIŞAVURUMCU DANS (ausdruckstanz).....	34
11.DANS TİYATROSU.....	38
12.AMERİKAN MODERN DANSI.....	41
13.BAUHAUS.....	42
14.KURT JOOSS.....	43
14.1.Kurt Jooss ve Pina.....	44
15.PINA BAUSCH.....	47
15.1. Hayatı.....	47
15.2.Tanztheater Wuppertal.....	57

16.PINA BAUSCH ÇALIŞMALARI	
16.1.Kontakthof	61
16.2.Vollmond	75
16.3.Nefes	94
17.SONUÇ	109
18.KAYNAKÇA	112
19.ÖZGEÇMİŞ	114



GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı :Esra YAŞAR
Anabilim Dalı :Tiyatro
Programı :Tiyatro
Tez Danışmanı :Prof. Dr. A. Meral TOKGÖZ
Tez Türü ve Tarihi :Yüksek Lisans-Ocak 2017

PINA BAUSCH VE DIŞAVURUMCULUK

ÖZET

Bu tez çalışmasının asıl hedefi Pina Bausch'ın performansları üzerinde dışavurumculuk akımının etkisini araştırmak ve bu etkiyi görünür kılmaktır. İlk olarak, 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan dışavurumculuk akımını temelleriyle izah etmeyi hedefler. Ardından dışavurumculuğun tiyatro, dans, resim, müzik, sinema gibi sanat dalları üzerindeki etkilerini araştırır. Bu akımı benimseyen *Georg Heym*, *Ernst Toller*, *Strindberg* gibi tiyatro yazarlarını, *Max Reinhardt* gibi tiyatro yönetmenlerini; *Mary Wigman*, *Martha Graham*, *Isadora Duncan* gibi dans koreograflarını ve akımın etkisiyle kurulmuş bir sanat okulu olan *Baushaus*'u mercek altına alır. Bu tez Pina'nın biricik dans hocası, abisi, dostu olan *Kurt Jooss*'u da geniş bir mercek altına almayı ihmal etmez. Sonrasında Pina Bausch'ın hayatı, başarıları, okul çağları, insan ilişkileri açık ve samimi bir dille gün yüzüne çıkarılır. Son bölümde ise üç büyük performans olan '*Kontakthof*', '*Vollmond*' ve '*Nefes*' aracılığıyla dışavurumculuk akımının Pina'nın çalışmaları üzerindeki güçlü etkisi ispatlanmaya çalışılır.

Anahtar Sözcükler; Pina Bausch, Dışavurumculuk, Kurt Jooss, Kontakthof, Vollmond, Nefes...

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Esra YAŞAR
Field : Theatre
Programm : Theatre
Supervisor : Prof. Dr. A. Meral TOKGÖZ
Degree Awarded and Date : Master-January 2017

PINA BAUSCH AND EXPRESSIONISM

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to make a research on the effect of expressionism on Pina Bausch's performances and to make this effect unhide. This thesis has targetted to explain the expressionism with fundamentals which appeared in the late 19th century for the first time. Afterwards, it searches the effects of expressionism on different types of art such as theatre, dance, painting, music and cinema. The thesis also examine dramaturgists who adopted expressionism such as; *Georg Heym, Ernst Toller, Strindberg* , directors like *Max Reindhart*, choreographers like *Mary Wigman, Martha Graham, Isadora Duncan and Baushaus' art school which was founded by expressionist influence*. This thesis does not omit to focus on Kurt Joss who was Pina's an only dance instructor, brother, companion. Later in the thesis, Pina Bausch's life, achievements, academic background, realtions are revealed clearly and sincerely. In the last chapter of the thesis, Thorough her the most significant performances; "Kontakthof, Vollmond and Nefes", expressionist influence on Pina Bausch's practices will be tried to be proved.

Key words; Pina Bausch, expressionism, Kurt Jooss, Kontakthof, Vollmond, Nefes...

1.GİRİŞ

19. yüzyıl sonlarına doğru dışavurumculuğun etkisi özellikle Almanya’ da hatırı sayılır oranda arttı. Bu 20. yüzyılın başlarına da oldukça tesir etti. Savaş dönemi içindeki Almanya’ da korkular, kaygılar, vazgeçişler, yok oluşlar vardı. İnsanlar birbirlerine karşı gitgide yabancılaşıyor ve yalnızlaşıyorlardı. Dışavurumcular bunu değiştirebilmek için harekete geçtiler. Çeşitli oluşumların içinde yer aldılar. Bunun etkileri resim, müzik, dans, tiyatro gibi sanat dallarında ve edebiyatta yoğun şekilde görülebiliyordu. Belli başlı hareketlerin savunucusu oldular. İnsanlara içinde buldukları durumu anlatmaya, onları bu durumun içinden sıyırmaya çalıştılar. Ancak zaman zaman atladıkları bir şey vardı ki; onlarda aslında bir yanıyla bu durumun içindeydiler. Tavırları bu yüzden fazlasıyla bir yakarışa, zaman zaman kendini kaybetmelere dönüştü. Bu kişilerin bir kısmı duruma, gerçekliğe oldukça dar bir pencereden bakıyorlardı. Bu da başkalarına yardımcı olmalarından ziyade kendilerine zarar vermelerine neden olabiliyordu. Bu süreçte intihar edenler, akıl sağlığını yitirenler dahi oldu.

Pina Bausch tam da bu dönemin etkilerinin Almanya’ da sürdüğü sırada dünyaya geldi. Pina bu dünya gerçekliği ile büyüdü ve bir dansçı, koreograf oldu.

Pina’ nın çalışmalarını erken dönem ve sonrası olarak ikiye ayırabiliriz. Erken dönem çalışmaları daha naif, daha fazla dans figürleriyle dolu ve özgünlükten daha uzaktı diyebiliriz. Sonrası ise oldukça sert ama içinde hala naif, daha teatral, daha dışa vuran ve çok daha özgün çalışmalardır. Zaten Pina Bausch’ ın dünyaca ünlü olması da bu ikinci döneme tekabül eder.

Pina Bausch elbette yalnızca dışavurumculuk akımı etkisiyle işler yapmış ve bunlarla üne kavuşmuş biri değildir. Aslında bu akım onun için farkında olmadan öğrenilmiş bir gerçekliktir. Pina bunun üzerine sürekli yeni şeyler inşa ederek yoluna devam etmiştir. Performansları çoğunlukla kadınlık, yalnızlık, erkeklik, çeşitlilik, güç, iktidar, kadın-erkek ilişkileri, otorite, özgürlük, cinsiyet, cinsiyetsizlik üzerinedir. Aslında tek kelimeyle insan

üzerindedir. Pina insanın özünü, en saf halini, zaaflarıyla birlikte oluşturduğu o muazzam kişiliği çok önemser ve bunun üzerine çalışmalar yapardı. Dansçılarına her şeyden önce kendilerini tüm kusurlarıyla birlikte sevmeyi, bu kusurların aslında onları özgün yapan şey olduğunu bilmelerini öğretmeyi hedeflerdi.

Bu tez çalışmasında Pina' nın farklı dönemlerde oluşturduğu üç performansı (Kontakthof, Vollmond, Nefes) öncelikle dışavurumculuk etkisi açısından ve aynı zamanda yukarıda belirtilen diğer bir çok açıdan ele alınıyor. Performanslar zemine dışavurumculuğu oturtturarak sahne sahne deşifre edilip tartışılıyor. Nefes performansının ayrı bir önemi olduğu aşikardır. Çünkü bu performans Pina Bausch şehir performanslarından bir tanesidir. Pina ve ekibi bazı metropollere gidip, bir süre orada yaşayıp, oranın havasını soluyup sonra o şehirle ilgili oldukça içeriden bir bakış açısıyla performanslar oluştururlardı. İstanbul da bu şehirlerden biri oldu. Buldukları şehirlerin kültürünü, sosyal-toplumsal yaşamını, ilişkilerini, o şehirdeki günlük hayatları performanslarında yansıtmaya çalışırlardı.

Pina Bausch' ın performanslarına hazırlanırken izlediği yol ve yöntemler, onun dansçılarıyla kurduğu ilişki, çalışma biçimi, hayata bakış açısı, etkilendiği akım ve hareketler, çevresindekilerin ona karşı yaklaşımı açıkça tartışılır.

2.DIŞAVURUMCULUK

“Dünya gözümüzün önünde, onu yinelemek anlamsız olur. Onun özünü aramak, onu başka bir biçimde yeniden yaratmak sanatın başlıca görevi işte budur.”Kasimir Edschmid (Wolf, Norbert, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi:189)

Dışavurumculuk, izlenimciliğe, neo-romantizme, doğalcılığa karşı olarak 19. yüzyıl sonlarında Almanya’ da etkilerini göstermeye başlamıştır. Birinci dünya savaşı öncesi, süresince ve sonrasında bu akımın etkisi açık şekilde görülmüştür. 1920lere gelindiğinde ise ilk etkisi kaybolmaya başlamış ve yeni bir form kazanmıştır.

Dışavurumculuk kelimesinin ilk olarak ressam *Julien Auguste Herve*’ nin 1901’ de Paris’ te sergilediği tabloların tanıtımı için kullanıldığı iddia ediliyor. Yazarların çoğu dışavurumculuk teriminin Almanya’ ya yazar *Wilhelm Worringer* aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911’ de ilk kez kullanıldığını ileri sürüyorlar. Yazar *Yvan Goll* dışavurumculuğun bir salgın hastalık gibi sadece şiir, resim değil; aynı zamanda düzyazı, mimarlık, tiyatro, müzik ve bilimi de etkileyip, yönlendirdiğini söylemiştir. Dışavurumculuk sözcüğü halk tarafından ilk kez 1911 *Berlin Sezession*’ nin nisan-eylül sergisinde duyulmuştur. Bu sergi dışavurumcu geleneği sürdüren bir sergiydi. Ayrıca sergiye Fransa’ dan bir grup ressam davet edildi ve bu ressamlar serginin broşüründe dışavurumcu olarak sunuldu. Yazar *Kurt Hiller*, dışavurumculuk teriminin izlenimcilikten hoşnut olmayan genç Fransız

ressamlar tarafından bulunduğunu iddia etmiştir. 1945 sonrası yazdığı anılarında bunu dile getirmiştir. 1911 nisan ayından sonra da, sanat eleştirmenleri, *Berlin Sezession* (Berlin Sanatçılar Birliği) ile ilgili yazdıkları yazılarda bu fikri doğrulayan ifadeler kullanmışlardır. Kimilerine göre de *Walter Hegmann* dışavurumculuk sözcüğünü Almanya’ da ilk kullanan kişidir.

1915’ in başlarına kadar, yaptıkları iyi işlerle kendini ispatlamış olan yazarlar işlerini dışavurumculuk ile tanımlamak istemediler. O dönemde dışavurumculuğun toplu halde savunulan bir akım olarak değil, yaratıcı bireylerin etkileşimi olarak doğduğu kabul edilmiştir. Dışavurumcu anlatımın coşkulu, yırtıcı kimliği gerçekte bu akıma kapılmış olanlar için bir yaşam iksiriydi. Benimsedikleri anlatım biçimi belki de söylemek istedikleri şey için fazla büyüktü. Dışavurumculuk planlı-programlı bir hareket değil, bir patlama olarak görülüyordu. Bazı kişiler bu terimin geçerliliğinden bile şüpheliydi.

Dışavurumculuk önceleri tüm modern sanatın keşfedilmesi anlamına geliyordu. Almanya’ daki sanatsal ortamın gerçekten bir parçası olmuştu. O sıralarda başka ülkelerde buna benzer estetik yeniliklere başka isimler verildiğini görebiliriz. Mesela bazı ülkelerde kimi ressamlar aynı resimleriyle, dışavurumcu, kübist, kübist-duşavurumcu, dadaist ya da gerçeküstücü olarak ele alınmışlardır. Gerçek anlamıyla dışavurumculuk Alman tarihi ve Alman toplumuyla bağları olduğundan dolayı, Almanya dışında sadece alman kültürüne yakın ilişkileri olan Avusturya, Macaristan, Hollanda gibi ülkelerde etkili olabildi. Fransa için durum biraz farklıydı. 1920 ye değin Almanya ile Fransa arasında kültürel bağlar gevşekti. Dışavurumculuk Fransa’ ya girebileceği zaman yok olmaya başlamıştı. Fransızca konuşulan Belçika’ da dışavurumcu eğilimler gösteren yazarlar ve ressamlar vardı. Dışavurumculuk artık 1920lerde Yugoslavya, Rusya, Romanya, Polonya, Çekoslovakya, Amerika gibi başka ülkelerde de uygulanmaya başladı. Dışavurumculuk Almanya dışındaki en büyük yankısını 1945’ ten sonra ABD’ de yaptı. Dışavurumculuk üzerine ilk derli toplu incelemeleri de Amerikalılar kaleme aldı.

Dışavurumculuk bunalımlı bir dönemin sonucudur. Bunalım 1905-1914 yılları arasında daha yoğun şekilde yaşanmıştır. Bu dönem; resim yapan, yazan, dans eden, oyun sahneye koyan bir kuşağın üyeleri tarafından yaşanarak dile getirilmiştir. Halk, temelleri sarsılan Almanya' nın sanayileşmesindeki gelişmenin sonuçlarının acısını çekiyordu. Paramparça insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın hızı ve düzensizliği, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bu gerçek, bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtıydı ve yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makineydi. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Dışavurumcuların yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Dışavurumcu sanat eserlerinde, bir kuşağın duygularının dışavurumu vardır.

Dışavurumcular ayaklanmadan yanaydı. Birinci dünya savaşının hazin sonucunun tam da göbeğindeydiler. Artık bundan sonrasında ekspresyonist sanatçılar yeni insan modeli için mücadeleye giriştiler. Bu bunalımlı dönemden kurtuluş yolunun, toplumun ekonomik ya da siyasal yönde değişmesinde değil de, insanın içten yenilenmesinde olduğunu düşünüyorlardı. Her bireyin gerçek mutluluğa inanması ve buna ulaşmaya çalışmasının gerekliliğine inanıyorlardı.

Dışavurumcular burjuva toplumuna, kentsoyluluğa, kapitalizme karşıydılar. Çünkü sanayi kapitalizmine ait kurumların insan doğasını mahvettiğine inanıyorlardı. Bu kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğuna ve ruhu, duyguları, imgelemi hiçe saydığına inanılıyordu. Dışavurumcular insanı ve dünyayı değiştirmek, insanı iyi yapmak istiyorlardı. Onlara göre insanlar tehlikelerin ve belirsizliklerin farkına varmalı ve değişmeliydiler.

“ İnsan ruhu gündelik hayatta kendini ifade edemez hale geldi. Bu ruh, maddeciliğin ve yararcılığın kurumları insanı pençelerinde sıktıkça daralan bir içedönüklüğe hapsedi.” Kurt Hiller (Almanya' da İki

Savaş Arası Modernizm, Alman Dışavurumculuğu,
Richard Shepard, dergi dizi:5, 23)

Ruh mekanikleşmiş, insanlar boş ilişkilere ve işlevlere dönüşmüştür. İç ve dış dünyaya ait olan ruh sökülüp atılmış, insanoğlunun ruhu kullanma becerisi giderek yok olmaya başlamıştır. Dil sadece ekonomik olaylar için kavram üretmeye yaramıştır.

Dışavurumcular başlangıçta çok ateşliydiler. Bu yüzden dışavurumcu yazarların hayatları abartılı, tek yanlı ve delice hezeyanlarla doludur. Ancak bu ateşlilik azaldıkça, daha dengeli ve çözümleyici üretimlerde bulunabilmişlerdir. Aşırı coşkulu olmak dışavurumcu sanat etkinliğinin birçok alanında belirleyici olmuştur. Dışavurumculukla birlikte çirkinliğin ve şiddetin estetiği öne çıkmaya başlamıştır.

“Sanatçı başkalarının güzel olarak düşündüğü şeyi vermeye çalışmaz, kendisi için önemli olanı anlatır.” Schönberg, Manual of Harmony, 1911
6666666(Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 10)

Dışavurumculuk izlenimciliğin tersidir diyebiliriz. Yani, dışavurumculuk, izlenimciliğin yanılısına peşinde koşması ve gerçekliği taklit etmesine karşıdır. Dışavurumculara göre izlenimcilik insana retinadan başka bir şey bırakmaz ve dıştan gelen etkilere karşılık gösterilen iç tepkileri yok sayar. İzlenimcilik dünyayı dinler ama konuşmaz, dünya üzerine yargı bildirmekten, ruhun yasasını dile getirmekten çekinir. Ancak dışavurumculuk, ağızlara vurulmuş kilitleri sökmek ister. İnsanlığın sessizlik dönemi dışavurumculukla birlikte sona erecektir ve insanlık ruhun cevabını vermeye çalışacaktır. Ruh özgürleşmek ister.

Dışavurumcu sanatçı kendini, izlenimci sanatçının tersine; alışılmış gerçeğin her zaman karşısında olacak, insanın kabuğunu kıracak, kısıtlanmış enerjilerin dışa vurulmasını sağlayacak kişi olarak görüyordu. Geleneksel dünyayı taklit etmiyordu. Konuya değil sanatçının katkısına, yaratıcılığa saygı duyuyordu. Sanatçı gündelik dilin dışa vurmada yetersiz kaldığını, sözcüklerin bu kullanımlarıyla yaratıcı ruhu anlatamadıklarını düşünüyordu. Dışavurumcular, sözcükleri hayalci bir yazarın dürtüklemesiyle boşalacak enerji depoları olarak görüyorlardı. Onlar için tasvir etmede en önemli unsur olan sıfat, dış dünyanın uyandırdığı izlenimi niteleyeceğine; şairin öznelliğinin saklı, mecazi boyutunu açığa vurmaya yarıyordu. Bu yüzden zaman zaman anlam pahasına dil estetiği geri planda kalmıştır. Ancak denge sağlandığında çok çarpıcı şiirler, oyunlar ortaya çıkmıştır.

Sanat akımları birbirleriyle ilişki içerisindedir. Örneğin dışavurumculuk akımı da fütürizm, kübizm, dadaizm ve konstrüktivizm akımlarıyla benzerlikler, devamlılıklar ve tabi ki ayrılıklar gösterir. Dışavurumculuğun doğuş zamanı bu akımlarla neredeyse aynıdır, bu sebeple de bu akımları toplumsal açıdan da birbirlerinden ayrı düşünmek pek mümkün değildir.

Dışavurumcular, burjuva toplumuna karşı olmalarıyla, onların dilinden, değerlerinden, modellerinden uzak durmalarıyla, hayal dünyaları inşa etmeleriyle, kişiliğin derinliklerini ifade etmeleriyle olduğu kadar; sembollerini modern sanayi dünyasından seçmeleriyle de dikkat çekiyorlardı.

“Gerçekliği sınırlarından kurtarmak, kendimizi gerçeklikten kurtarmak, onu aşmak, yenilgiye uğratmak, ezmek, ama onun araçlarına başvurarak ya da kaçarak değil, tutkuyla çözümlenerek, nüfuz ederek, esneklik göstererek, zihin berraklığı ve şiddetli duygu patlamaları dileyerek... Günümüz şiirinin hedefi bu.”
(Kurt Pinthus, Almanya’ da İki Savaş Arası

Modernizm, dergi dizi: 5, Alman Dışavurumculuğu, Richard Shepard, 25)

Dışavurumculuğun bir akım olarak kabul edilmiş sebebi yaşamın tüm yönlerini etkilemiş olmasıdır. Sadece estetik bir akım olarak sınırlandırılmaz. Dışavurumculuk insanın derinliğindeki özgünlüğün çiçek açmasını destekleyerek dışavurum yolları geliştirmiştir.

Dışavurumculuk sosyalizm gibi makineye, barbarlığa, merkezileşmeye, nesneye karşıydı. Dışavurumculuk ve sosyalizm hemen hemen aynı yerde duruyorlardı. Sadece eylem alanındaki ayrılıkları sebebiyle farklı adlar taşırlar.

"Ekspresyonizm, devrim ve savaşın edebiyatıdır. Aydının güçlüye karşı direnmesidir. Vicdanın körü körüne boyun eğmeye karşı başkaldırmasıdır. Kalbin soykırım fırtınasına ve ezilmişlerin sessizliğine karşı haykırışıdır." Yan Goll (Almanya' da İki Savaş Arası Modernizm, dergi dizi:5, 25)

Dışavurumculuk bir başkaldırıcıyı yansıtır. Dış dünyadan kaçan insanoğlu, yaşadığı yıkımdan kurtulmak için iç dünyasına yönelir. İstemediği bir dünyayı olduğu gibi yansıtan izlenimciliğin ona yetmesi ya da onu mutlu etmesi artık mümkün değildir.

"Dünya anlayışı olarak bu yeni tutum zamanımızın geçersiz çözümlerine karşı bir başkaldırıcıdır. Bu, yaşamı derinleştirmeye duyulan özlemdir." Bernhard Diebold (Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 189)

Sanatsal yaratıcılık artık sanatçının kendi içindeki derinliği yansımasıdır. İzlenimciliğe ve daha genel anlamda natüralizme karşı olan,

dışavurumculuğun ilk ve en önemli anlamı olan bu duruş yeni estetiğin kilit noktası oldu.

“ Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir. Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır.” (Kasimir Edschmid, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi:10)

Almanya’ da özellikle 1918-19 yıllarında yaşanan toplumsal çalkantılı dönemden itibaren, kimi dışavurumcuların kuramlarının yetersiz olduğunu düşündükleri; kimilerinin ise sanayi kapitalizmine muhalefet ederken bütün bilimi, teknolojiyi, sanayiye yadsıma noktasına varıp, ilk Naziler oldukları gözlenmiştir. Pek çok dışavurumcu, anlamı giderek yok olan bir dünyayla karşı karşıya kalınca, boşluğu kendi egosuyla doldurma yoluna sapmışlardır. Başarı gösteremeyenler ya deliriyor ya da öldürücü bir umutsuzluğun içine düşüyorlardı. Ya da totaliter bir sisteme satılıyorlardı. Düşünceler uzlaşmazlık içindeydi. Mesela *Herwarth Walden* sanata siyaset katılmasına karşı çıkmıştı. Ortak düşünceleri paylaşan insanlar arasında da ülküsel açıdan farklılıklar vardı. Devrimci yanlıgıların bu akımın dağılmasını kolaylaştırdığı da kabul edilmelidir. Ve 1919-1920 arası dışavurumculuğun çöküşü başladı. Sanatçıların kimi ruhsal olarak kötü durumdaydılar, kimi ise zamana uyum sağladılar. Mesela uyum sağlayanlar devrimci siyasal örgütler kurdular. Kimileri Alman Komünist Partisi’ ne üye oldular. Ve yeni insanın güzel düşleri yıkılmış oldu. Alman ekspresyonizminin sonunu tarihsel süreç ve koşullar belirlemiştir. Mesela savaş sonrası dönemin para bunalımı ve yoksulluk büyük etkendi. Halk

ve sanatçılar arasındaki bağ zamanla kopmuştu. Tiyatro oyuncuları grevdeydi, çünkü kazandıkları para yetersizdi. Ekonomik durumlar yüzünden yaratıcılık yeteneği de yok olmaya yüz tutmuştu.

Dışavurumculuk hemen yok olmadı. Dışavurumculuğun etkisi resimde, mimaride, sinemada devam etti. Bazı tiyatro oyunları sahnelendi. Ancak temel amaçlar artık yoktu. Sadece ilkeleri ve sanatsal teknikleri kendini koruyabildi. Sonrasında da dışavurumculuk saldırgan bir kendini beğenmişliğe dönüştü. Uyumsuzluklar, saldırgan renkler, kırılmış çizgi ve biçimler, ilkelliğe doğru yapay yönelişler yaygınlaştı. Tüm bunlar halkta tasarlanmış bir duygusal şok yaratmak için kullanılmıştır. Ancak dışavurumcu üslubun varlığı düşünüldüğünde, bunlar mantığa aykırıdır.

Bir akım olarak dışavurumculuk nedir? Dışavurumculuk sanata uygulanabilir olarak amaçlanan akımlardan biri olması sebebiyle tarihsel bir öncü kabul edilmektedir. Bu kapsamıyla, farklı bir formda 1960larda yeniden ortaya çıkmıştır. Dışavurumculuk çağının toplumsal ve bireysel sorunlarıyla iç içeydi. Karşıtlıkların köküne inmek için çok çaba gösteriyordu. Onları zorluyor yenmeye çalışıyordu.

Die Brücke (Köprü)-Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)

“ İnsanda yüce olan, onun bir amaç değil köprü oluşudur. İnsanda sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırıtan hem de altından geçiren bir geçit olmasıdır...” (Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüş)

Dresden’ de 1905 yılında bazı alman ressamalar (*Erich Heckel, Karl-Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl*) *Die Brücke* (Köprü) olarak isimlendirdikleri bir sanat hareketini başlattılar. *Die Brücke*, estetik açıdan fovizme yakındır. Grup kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü yeniden canlandıran kişileri bir araya getirmeyi hedefliyordu. Toplumsal olaylara, akademik stile, kapitalist ve burjuva düzenine karşı duran ve 20. yüzyılda sanat alanında devrim sayılabilecek tepkisel bir sanatı yaygınlaştırmışlardır. Onlar renklerin şiddetini resimlerinde özgürce dile getirmek istiyorlardı. Resimlerinin konularını günlük hayattan alıyorlardı. Bu grubun Almanya’daki kültür yaşamı üzerinde büyük bir etkisi vardır. *Die Brücke* sanatlarda, canlandırmaya yönelik bir genel akımı biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Ve bu daha sonra alman dışavurumculuğu adını alacaktı. Bu program; geçmişle olan bağları koparma isteğini, toplu bir ülkeye duyulan özlemi, sanata peygamberce bir bakışı ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu. Program *Nietzsche ve Bergson*’ dan etkilenilerek oluşturulmuştur. Var olan düzeni değiştirme isteği yaratıcı güçle birleştirilmiştir.

Toplum için dinsel ve simgesel kavramlarla doldurulmuş anlam yüklü bir gerçek gerekliydi. Sanatçı yalnız yaşadığı çağı yansıtmıyordu. Kısa bir öykü gibi görünen bir konunun ardında evrensel bir insanlık gerçeği olmalıydı. *Die Brücke* 1912’ de dağıldı. 1913’ de resmi olarak kaldırıldı. 1911’ de dağılmaya başladığında, Münih’ de *Kandinsky ve Franz Marc* çevresinde *Der Blaue Reiter* adında başka bir grup oluşuyordu. *Die Brücke* ressamaları doğanın güzelliğinin ve çirkinliğinin renklerini ve şekillerini oldukça sert ve köşeli

gösterip eski stili eleştirmeyi amaçlıyorlardı. Der Blaue Reiter ressamaları ise parlak, çok renkli, simetrik kompozisyonla ve dinlendirici renkler ve şekiller ile doğayı göstermek istiyorlardı. İki grup arasında kavram ayrılıkları da vardı. Der Blaue Reiter' nın örgütlenmesi daha yapaydı. Ancak iki grup da izlenimciliğe, doğalcılığa karşı çıkıyordu. İçgüdüsel güçleri önemsiyorlardı.

Der Sturm-Die Aktion

Eleştirmen *Herwath Walden*' in kurduğu öncü dergilerden biri olan ünlü *Der Sturm*, 3 mart 1910' da ilk sayısını çıkardı. Bu dergi, ressamaları ve genç yazarları bir araya toplayarak sanat alanında bir bileşime ulaşmaya çalıştı. Fütürizm ve kübizm gibi akımları ele aldı. *Franz Marc*, *Hans Arp* ve *Wassily Kandinsky* modern sanatın anlaşılması için büyük katkı sağlayan kuramlar geliştirdiler. *Walden* bazı yabancı sanatçılarla ilgili yayınlar yaptı. Mart 1912' de bir resim galerisi açıldı ve bu açılış *Der Blaue Reiter* sergisi ile kutlandı. *Der Sturm*' un kurulmasından bir yıl sonra rakip *Die Aktion* kuruldu. *Die Aktion* yaklaşık 10 yıl boyunca kendi çağına başkaldıran bir kuşağın ruh durumunu başarıyla yansıttı. Derginin yöneticisi *Franz Pfemfert*' di. Dergiyi haftalık siyasal-edebi olarak belirlemiştir. Amacı kültürsüzlükle ve barbarlıkla savaşmaktı.

3.DIŞAVURUMCU TİYATRO

“Aslında ne klasik ne de modern yazarlar diye bir şey yoktur. Tiyatro açısından bakıldığında, şair hiçbir kuşağa ait değildir.” Leopold Jessner (Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 191)

20. yüzyılın başlarında, tiyatro alanında dışavurumcu akımın etkileri özellikle Almanya’ da görülmeye başladı. Georg Heym, Ernst Toller, Walter Hasenclever ve Frank Wedekind ünlü dışavurumcu oyun yazarları arasındadır. Oskar Kokoschka’ nın “*Murderer, The Hope of Women*” (1909) isimli oyunu için tam olarak dışavurumcu olan ilk tiyatro oyunudur diyebiliriz. Oyunda; isimsiz bir adam ve bir kadın güç mücadelesi içindeler. Adam kadını kızgın demirle dağlıyor, hançerliyor ve sonra etrafındakileri öldürüyor, hapse atılıyor. Bu oyunda gördüğümüz, efsanevi tipin basitleştirilmesi, koronun etkileri, coşkulu diyaloglar, yüksek gerilim-şiddet-güç gibi unsurlar daha sonra dışavurumcu oyunların karakteristik özellikleri olarak kabul edilmiştir. Dışavurumcu oyunlar çoğunlukla ruhani uyanış ve acıları dramatize ederler.

Dışavurumcu resim sanatı dışavurumcu tiyatroya öncülük etmiştir. Aslında resim, tüm diğer dışavurumcu sanatlara öncülük etmiştir. Çünkü dışavurumculuk ilk olarak resim sanatında ortaya çıkmıştır ve akım devam ettiği sürece, akımın etkisi resim sanatında da hep aynı yoğunlukta var olmuştur. Ancak dışavurumculuk akımının resimden daha fazla tiyatro aracılığıyla Almanya dışına ulaşabildiğini söyleyebiliriz.

Dışavurumcu tiyatrodaki toplumda istediği huzuru bulamayan insanoğlunun iç dünyasına kaçışı vardır. İnsanoğlu iç dünyasına kaçarak bu

düzeni değiştirmeye uğraşır. Dışavurumcu tiyatroda metinler kişinin hayal ve düş dünyasını yansıtmaıa çalışır.

Artık sahnenin sadece dünyanın temsili olmaması aynı zamanda yazarın iç dünyasının yansması haline gelmesi dışavurumcuları güçlü şekilde etkileyen noktalardan biridir. Metinlerdeki aksiyon ve diyalog yapılarıyla direkt seyircinin ortak bilinçaltına ulaşmak hedeflenir. Örnek olarak *Strindberg* oyunlarını ele alabiliriz. Alman avant-garde tiyatronun üzerinde, onun gelişim ve değişim süreci boyunca, Strindberg' in anti-gerçekçi dramaturjik bakış açısının büyük etkisi olmuştur. *Rüya oyunu*, *şam' a Doğru* ya da *Hayaletler Sonatı* oyunları birçok kez dışavurumcu üslupla sahnelenmiştir. Ancak bazı eleştirmenler *Strindberg*' in yapıtlarının dine, bilime ve monarşiye karşı olarak yazıldığını düşündükleri için, bazıları Strindberg' i çağın iğrenç ve lanetli yazarlarından biri olarak görüp reddetmişlerdir. Ancak Almanya' da tepkiler çok daha farklıydı. Orada Strindberg oyunları kolayca kabullenilmişti. Bunun nedenlerinden biri *Wedekind* gibi alman oyun yazarlarının daha öncesinde toplumu dışavurumcu oyunlarıyla buluşturmuş olmalarıdır. Toplumsal isyan düzeyi böylece aşılmıştır. *Frank Wedekind Bahar Uyanışı* ve *Lulu* gibi oyunları, dışavurumcu tiyatronun öncülerinden biri olmuştur. *Walter Hasenclever*' in *İnsanlık* oyunu da dışavurumcu örnekler arasındadır. İnsanlık oyunu imgelerin özgür birlikteliği, eğri formlar gibi sahip olduğu yapısal özellikler gereği tipik bir dışavurumcu oyundur. Zaman ve mekan belirleyici değildir. Zaman bugün sahnede dünyadır. Bu oyundaki sahneler çağrışımlarla birbirine bağlanmıştır.

“Yani, her şey olabilir, her şey gerçekleşebilir.
Burada, yer ve zaman kavramı yok olmuştur. Yazar,
önemsiz gerçek bir temelden başlayarak, çok sayıda
olay ve yeri bir anılar, yaşanmış deneyler, değişik
fanteziler, doğaçlamalar karmaşası olarak sunar.”
(Strindberg, Avant Garde Tiyatro, 2010)

Dışavurumcu oyun sanatçının öznel bakışını, seyircinin zihnine, aklın ve toplumun belirlediği bakış açısının filtresinden geçirmeden göndermek ister. Bu şekilde yaşanmış bir hakikat haline gelir. Dışavurumcu yönetmenlerden *Adolphe Appia* ve *Edward Gordon Craig* özellikle sahnedeki içsel ve ruhani durumları açığa çıkarabilmek için, sahne üzerinde uzamsal, mekânsal fikirler geliştirdiler.

Almanya' da özellikle 1910 ve 1920ler arası oldukça kişisel, yaradılışla ilgili durumların; ateşli, büyük bazı hareketlerle ifade edilebileceği bir çok oyunun yazıldığı bir dönemdir ve bu da aslında dışavurumcu Alman tiyatrosudur. Almanya' da *Strindberg*, *Wedekind*, *Büchner*; Çekoslovakya' da *Capek*; Fransa' da *Lenormand*, İrlanda' da *O' Casey*; Amerika' da *O' Neill* bu dönemin dışavurumcu yazarlarıdır.

Dışavurumcu tiyatrodaki düşsellik, öznellik seyircinin dikkatini hep belli bir seviyede, kritik bir noktada tutar. Bu öznellik çok fazla olmadığı sürece pozitif bir yaklaşımdır. Dışavurumcu tiyatronun erken dönemlerinde yazılan oyunlarda çoğunlukla oldukça kişisel, öznel temalar seçiliyordu. Karakterlerin bilinçaltının yansımaları, çılgınlıkları ortaya konuyordu. Önemli olan karakterin gördükleri değil, hissettikleriydi. Birinci dünya savaşı sonrası çok fazla insanın ölmesi, Alman dışavurumculuğundaki bu sübjektif yapıyı elbette etkiledi. Dışavurumculuğun bir anlamda yönelimi değişti. Daha politik ve marksist bir bakış açısı yerleşmeye başladı. Dışavurumculuk artık başlarda olduğu kadar öznelliğin etkisinde değildi. İşte bu dönemde *Brecht*' in oyunlarını (*Trommeln in der Nacht*) dışavurumcu tiyatronun yeni üslubu için örnek gösterebiliriz. Şunu da belirtmek gerekir ki; dışavurumculuğun çağdaş oyun yazarları üzerinde de büyük etkisi olmuştur.

Dışavurumcu tiyatrodaki geleneksel mimetik kurallar yok sayılabiliyordu. Daha önemli olan, oyuncunun vücudunu kullanım biçimi ve sesi idi. Bu iki önemli öğe sahnede karmaşık biçimde kullanılabiliyordu. Aslında her ikisi de birbirinin tamamlayıcısı oluyordu.

Fütüristler ve Dadaistler gerçek hayattan direkt alınan durumları tiyatro alanında performanslara taşımışlardı. Dışavurumcu tiyatronun amacı gerçek hayatı direkt yansıtmak değil; düşlenen sosyal hayatı yansıtmak, duyguları ifade ederken limitleri zorlayabilmek, Alman toplumunun yenilenmesinin ve değişmesinin yararlarını araştırmak ve bunları gösterebilmektir.

Dışavurumcu yazarların bir kısmı birinci dünya savaşı sırasında ölmüşlerdir. Ancak bu kişilerin tiyatro oyunları ve şiirleri yayınlanmıştır. Bunlar birkaç yıl sonra ortaya çıkacak yeni bir dışavurumcu kuşağa örnek olmuşlardır. Özellikle 1912-1916 yılları arasında çok sayıda tiyatro oyunu yazılmıştır. Ancak hiçbir tiyatro topluluğu bu oyunları neredeyse 1920lere kadar oynamaya cesaret edememiştir. 20 li yıllara gelindiğinde özellikle dışavurumcu yönetmenler *Max Reindhardt* ve *Leopold Jessner* bu oyunları dışavurumcu üslupla sergileyerek, geniş kitlelere gösterebilmişlerdir. Böylece, o zamana kadar sadece birkaç dergide görülen şiirler ve az kişinin ziyaret ettiği sergilerde görülen resimler dışında dışavurumculuk çok daha geniş kitlelere tiyatro aracılığı ile aktarılabildi. Bu metinlerin içerikleri genellikle; önceki kuşaktan olanların yok edilmesinin yüceltilmesi, aile, burjuvazi düşmanlığı, savaş düşmanlığı ve idealizm fikirlerinden yola çıkarak oluşturulmuş ve bu fikirler sahnelenirken gerçeğe benzemeyen durumlar, aşırılık, şiddet, ölüm, belirsizlik, güvensizlik gibi temalarla ve bol ünlemli cümlelerle desteklenmiştir.

Dışavurumcu tiyatro Almanya' da doğduktan kısa bir süre sonra yok oldu denilebilir. Alman tiyatrosunda, *Goethe* ve *Schiller*' in geleneksel açıdan büyük bir sosyal rolü olduğundan bu yana, hayatın idealist ve duygusal işleyişiyle ilgili herhangi bir tiyatro anlayışı pek ayakta duramadı. Tabii bu durum gerçekten iyi yazılmış oyunları, dışavurumculuğun elementleriyle sahne üzerinde güçlü şekilde aktarabilenler için geçerli değildi. *Reindhardt*, *Piscator* ve *Brecht* yeni çalışma disiplinleriyle, Alman tiyatrosunun toplumun sosyal değişimine katkısı olabilmesi için mücadele ettiler. Örneğin epik tiyatro,

dışavurumculuğun duygusal cazibesini ortadan kaldırdı ve dışavurumcu tiyatro için daha ağırbaşlı ya da akla yatkın şeyler öne sürdü. Brecht' in *Trommeln in der Nacht* isimli oyunu, idealist bir devrim anlayışını sarstı. Bu yeni dışavurumcu anlayış, sadece duygusallık bakış açısından çabucak uzaklaştı. Farklı ve daha iyi birçok malzemeyle modern tiyatronun anti-romantik gücünün temsilcisi oluverdi. Kontrolsüz coşkunluk, gürültülü tuhaf sesler, aşırılıklar, gariplikler olduğu erken dönem alman dışavurumculuğu tarih oldu. Dışavurumculuğun erken dönemlerinde, dışavurumcu sanatçılar dış dünya gerçeği yerine daha çok kendilerini ifade etmeye çalışıyorlardı. Sanatçılar belki de kendi bunalımlarını, yalnızlıklarını aktarmaya çalışmışlardı. Dışavurumculuğun sonraki dönemlerinde ise bu durum değişmiş; sanatçılar daha çok politik, toplumsal, sosyal sorunlara yönelmişlerdir.

Dışavurumcu oyunlarda dilin kullanımı önemli unsurlardan biridir. Dilbilgisi yapısı kırılır. Duygu yüklü ve çağrışımlı sözcükler tercih edilir. Konuşma duygusal şiddeti ifade etmek amacıyla kullanılır. Buna bağlı olarak da orijinal yapı bozular. Karakterin yönelimini kısıtlı ve belirli şekillerde ifade edebileceği söz öbeklerine yer verilmez. Dışavurumcu yalınlık sahne üzerindeki ifade biçimi için önemlidir.

Sade ama coşkulu sözel ifadeler, çığlıklar, önceden belirlenmemiş kendiliğinden gelişen diyaloglar tercih edilir. Sözlerden çok esler anlam taşır. Dışavurumculara göre gündelik dil dışa vurma görevinde yetersizdi. Sözcüklerin mevcut kullanımlarıyla ruhu yeterince ifade edemedikleri ve tek boyutlu oldukları düşünülüyordu. Sözcüklerin yan yana dizilen ve net ifadeler içeren öbekler olduğu algısı kırılıyor bunun yerine sözcükler boşalacak enerji depoları olarak görülüyordu ve ancak bu sayede yazarın öznelliğinin mecazi boyutu ortaya çıkarılabildi. Dilin bu farklı kullanımı zaman zaman dil estetiğinden uzak ifadelere neden olmuş olsa da; sonuç yeni, çarpıcı ve etkileyiciydi.

4.DIŞAVURUMCU OYUNCU

“Oyuncu gerçeklerden kurtulsun artık, kendini gerçeğin niteliklerinden soyutlayıp, yalnız düşünün, duygunun veya yazgının temsilcisi olsun! Coşku veren bir bölümde kollarını açarak, hayatta konuşmayacağı gibi konuşmaya cesaret etsin.” Paul Kornfeld (Richard, Lionel, Ekspresyonist Sanat Ansiklopedisi, 194)

Dışavurumcu oyunculuk ruhun beden aracılığıyla açığa çıkması olarak tanımlanabilir. Dışavurumcu oyuncular büyük jestler kullanırlar. Oyunculukta sözler ve hareketler esastır. Örneğin; kesik kesik, tamamlanmamış büyük hareketler farklı biçimlerde kullanılarak duyguları ifade ederler. İlkel olana ilgi duyulur ve bu arkaik olana dönüşür. Yüz kaslarının gerginliği, ellerin gerginliği, sesin sertleşmesi gibi simgesel ifadeler kullanılır. Duygunun evrenselliği önemlidir. Duygular şiddetli şekilde ifade edilirse, ilkel tepkilerin ortaya çıkacağına ve seyircinin de kendiliğinden aynı duygusal durumun içine gireceğine inanılır.

“Oyuncu bir yandan sergileyeceği karaktere ya da yazgıya ilişkin duyguyu kendi deneyimlerinden yaratmalı ve bunu yaparken de aynı duyguyu taşıyan ya da aynı kaderin kurbanı olmuş insanlara ilişkin gözleme dayalı anılarına asla başvurmamalıdır; bir yandan da oynamakta olduğu gerçeğini gizlemeli, tiyatroyu inkar etmeye ya da gerçeklik numaraları

yapmaya kalkışmamalıdır.” Paul Kornfeld, Oyuncuya Epilog (Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 194)

Dışavurumcu oyunculukta günlük hayat dili reddedildi ve diyaloglar adeta bir çığığa dönüştü. Bu noktadan bakıldığında, dışavurumculuk özellikle Alman sessiz filmleriyle ve çağdaş dans tekniğiyle daha da yaygınlaştı. Ayrıca çağdaş dans tekniği, daha sonraları **Kurt Jooss**' un önderliğinde ve sonrasında da **Pina Bausch** ve birçok dansçı ve koreografin etkisiyle yeni bir form kazandı. Böylelikle dans tiyatrosu adında yeni bir teknik, bir akım doğdu.

Dışavurumcu oyuncu simgesel olanı aktarmaya çalışır. Sahnede bir fikrin, düşüncenin temsilcisi olarak var olur. Oyuncu artık sahnede bir trajedi kahramanı gibi değildir. Oyuncu bazen bir şey söyler ya da bir hareket yapar. Bu sözün veya hareketin soyut, sembolik bir yönelimi vardır. Bu bir duyguyu ifade edebilir ya da her izleyen için farklı bir anlam taşıyabilir. Zaman zaman sözler ya da hareketler kopuk ya da eksik olabilirler. Yönetmenin ve oyuncunun aktarmak istediği düşünceye ve düşüme hizmet ediyorsa bu eksiklikler tamamlanmak zorunda değildir. Benzer kopukluklar ya da eksiklikler ışıkta, dekorda da karşımıza çıkabilir.

Dışavurumcu oyunculukta iki temel anlatım yolu olarak gördüğümüz sözler ve hareketler dans tiyatrosu için de temel unsurlardır.

5.DIŞAVURUMCU SAHNELEME

“İki arkadaşım ile yürüyordum. Güneş alçalıyordu. Birden gökyüzü kıpkırmızı oldu, kan gibi ve hüznün kapladı içimi. Durup korkuluğa yaslandım. Koyu mavi fiyordun ve kentin üzerine kandan ve alevden bir gök yayılıyordu. Arkadaşlarım yollarına devam ettiler, ben yalnız kaldım, korkudan titriyordum. Bana sanki tüm doğadan, güçlü ve sonsuz bir çığlık yükseliyormuş gibi geliyordu.” Edvard Munch, Çığlık (Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 190)

Dışavurumcu metinleri sahnelemede benzetmeci/gerçekçi bir üslup kullanılmaz. Çünkü figürler, kişiler toplumsal bağlamda doğal bireyler değildir.

Dışavurumcu sahnelemede hikaye değil, ana fikir önemlidir. Hangi metinle olursa olsun; dışavurumcu sahnelemede seyirciye direkt ulaşabilmek, düşüncüyü ve ruhu açığa çıkarabilmek, sahnenin her ögesini etkili kullanabilmek önemlidir. Oyuncuyu sahte düşünceler değil, sadece duyguları yönlendirebilir. Oyuncunun amacı kendini kişiliğinden kurtarmaktır ve böylece oyuncu mutlak hakikati arar. Oyuncunun bedeni ruhsal varlığını aktaracak bir araç haline gelir. Artık bir kukla değildir.

‘‘Oyuncunun eğitimi, bedeninin bizzat kendisinin direndiği inatçılığını terk ederek, tamamen ruhun bir organı haline getirmek dışında başka ne üzerinde durabilir? Ruh, bedeninin saklı özünün derinliğine dek inmelidir. Böylelikle onun için hiçbir şey anlamsız olmayacaktır; kendi ruhu içinde kendini unutacaktır... Kendi içsel gerginliğinin bilincinde olan oyuncu, sahneye bir uyurgezer gibi çıkar.’’ Erwin Kalser ‘‘From Morn to Midnight’’, 1916 oyununda Kasiyer’ i oynarken (Innes, Christopher, Avant-Garde Tiyatro, 2010)

Erken dönem dışavurumcu oyunlarda atmosfer çoğunlukla gerçekten bir rüya ya da kabus ortamı gibiydi. Bu ortam ışık, gölgeler, biçimde sağlanan bozukluklar, sessiz anlar, duraksamalar, uzun konuşma anlarıyla birlikte desteklenirdi. Mekan gerçekte anlaşıştan uzak, içinde tuhaf biçimlerin ve yoğun, heyecan verici renklerin olduğu bir yerdi. Hikayelerin yapısı genellikle parçalanmış, kopuk ve bağlantısız bölümlerden oluşurdu. Her parçanın kendi anlamı, teması vardı. ‘‘En iyi bir oyun’’ yazmak hedef değildi, hedef çoğunlukla yazarın hayalini yansıtmasıydı. Sonraları bu anlayış form değiştirdi. Sahnenin yalnızca oyuncunun duygularını açığa vurma alanı olarak var olmaması, bunun yanında seyircinin aklını, zekasını harekete geçirmeyi istemesi anlayışıyla ortaya çıkan bu yeni yapıdan Brecht’ in epik tiyatrosu doğdu. Kişiler kendileri değillerdi, bireysellik kaybolmuştu. Kişiler birilerinin temsili oldular, örneğin ‘‘Adam’’, ‘‘Kadın’’, ‘‘Mühendis’’ olarak isimlendirildiler. Rol kişileri mesleklerin, sosyal sınıfların, kadının, erkeğin temsilcileri oldular. Böylece tiyatronun politik tavrı belirginleşiyordu. Karakterler daha çok karikatür gibiydiler, sosyal bazı grupların temsiliydiler. Karakterler sahnede grotesk ve daha gerçekte dışı görünüyordular. Diyaloglar karşılıklı bir konuşma şeklinde değil de; daha şiirsel, daha heyecanlı, ateşli anlardan oluşuyordu. Uzun ve şiirsel monologlar vardı. Dışavurumcu dansda da

tiyatrodaki uzun monologlar gibi uzun solo danslar vardır. Bu anlar çoğunlukla oyuncuların ve dansçıların sahnede yalnız oldukları anlardır.

Dışavurumcu sahnelemede oyunculuk anlayışı Stanislavski' nin gerçekçi oyunculuk anlayışından farklıydı. Daha çok mekanik hareketler ve abartılı oyunculuklar vardı. Stanislavski' nin yönteminde olduğu gibi karakteri derinlemesine çözümlenmek ve mümkün olduğunca gerçekçi bir analiz yaparak sergilemek söz konusu değildi. Çekli oyun yazarı ve daha sonra Reindhardt' ın dramaturgu olan *Paul Kornfeld*' e göre; gerçek bir karakteri yaratmak çok karmaşık bir şey, kişinin bunu açığa çıkarabilmesi için birçok anıya ihtiyacı var. Ancak dışavurumcu oyuncu gerçekliğin özelliklerini ortaya çıkarmakta özgürdür. Önemli olan gerçekliğin gereken kadarının görünür olabilmesidir. Dahası oyuncunun özgürlük alanıdır. Bu özgürlüğe sadece oyuncu sahip değildir. Dışavurumcu oyunlarda karakter bağlamında kişisel birçok dürtü ve itki sahneleme tercihine göre; konuşulmayan, görülmeyen anlara bırakılabilir. Böylece bu anları yönetmen ve sahnenin diğer tasarımcıları, gerçekçi oyunların prodüksiyonlarında yakalayamadıkları, özgür olma ve daha da yaratıcı deneyimlerde bulunabilme şansı ile birlikte ortaya koyabilirler. Ayrıca ışığın, dekorun ve tüm diğer elementlerin de oyuncuyla birlikte başrolü paylaşıyor olmaları sayesinde, artık oyuncunun sırtında ciddi bir yük yoktur. Oyuncu daha özgürdür. Bu yüzden günümüzdeki çalışmalarda, yapılan iş artık sadece oyunculukla ilgili değildir. Oyunculuk için retorik açıdan görsel ve işitsel öğeler bir arada önemlidir. Işığı, makyajı, sahne tasarımını, oyunculuğu; kısacası bütün elementleri bir arada kullanmak dışavurumcu sahnelemenin özellikleri arasındadır.

Dışavurumcu bir sahneleme örneği olan; dışavurumcu ressam, oyun yazarı ve yönetmenlerden *Oskar Kokoschka*' nin '*Kadınların Umudu Katil*' oyununun amacı arketipal cinsel kalıpların getirdiği baskı ve yıkımı göstermek için seyircinin bilinçaltını derinliklerine kadar açmaktır. Bu oyun bir prova gecesinde doğaçlamalarla oluşturulmuştu. Tamamlanmış bir metin yoktu. İletişim kurmak için doğaçlamalarla belirlenmiş koreografiler, görsel imgeler,

renkler kullanılmıştı. Oyunun ilk sahnelenişi için oyunculara sadece anahtar sözcükler veriliyor, sonrası oyuncuların yaratıcılığına bırakılıyordu. Farklı sesler, çığlıklar, farklı tonlarda ağlamalar, özgürce çıkarılan heceler kullanılıyordu. Bu farklı renkler kostümlerde, ışık ve sahne tasarımında da kullanılıyordu. Ayrıca *Kokoschka*'nın bu döneme ait resimlerinde de benzer olarak bozuk ritimler, sert darbeler, inceliğin zarafeti ile kaba olanın birleşimini görmek mümkündür.

“Benim oyuncularım koşabilmelerine, atlayabilmelerine, düşüp-kalkabilmelerine rağmen akrobat değillerdi.” Oskar Kokoschka (Innes, Christopher, Avant-Garde Tiyatro, 2010)

6.DIŞAVURUMCU OYUN VE SAHNE ÖZELLİKLERİ

“Klasik bir eseri yeni ve kişisel bir yorumda izlemek her kuşağın hakkı ve görevidir.” Richard Weichert (Richard, Lionel, Ekspresyonist Sanat Ansiklopedisi, 191)

Dışavurumcu oyunlar yazıldığı dönemi yansıtırlar. Çünkü yazarlar birinci dünya savaşı ve sonrası oluşan bunalımlı dönemi yaşamışlardır ve içselleştirdikleri sorunları metinlerinde istemeden de olsa yansıtırlar.

Dışavurumcu oyun; yazarın öznel bakışını seyircinin zihnine, aklın ve toplumun belirlediği bakış açısının filtresinden geçirmeden göndermelidir. Oyunlarda karşıtlıklar, kontrastlar kullanılmalıdır, gerçek çatışma yoktur. Doruk nokta iç gözleme dayalıdır. Düğüm, duyguların dramatik yapıyı anlaşmazlığa dönüştürmesiyle geldiği güçlü noktada yer alır. Öznel bir biçim algısı vardır. İçinde bulunulan sanatsal süreçte seyircinin eleştirel biçimde sadece gözlemci olarak izleyebileceği ya da kişisel olarak tepki gösterebileceği bir gerçeklik yaratma amacı yoktur. Dışavurumcu metinlerde diyaloglar sözcüklerin kaldırabileceğinden daha fazla duygu yüklüdür.

Dışavurumcu oyunlarda konu kişilerin Ben' lerinden alınır. Dışavurumcu yazarlar biçimde çeşitlemeler ve değişik olanaklar denemişlerdir. Zengin bir söz hazinesi kullanmışlardır. Dışavurumcu sahnelemede tekrarlar, tersyüz etme ve eşzamanlılık çokça kullanılır. Dışavurumcu sahnelemede görsellik düşünceden öndedir, zamanın akışı farklı olabilir ya da zaman durabilir,

duygular eylem olarak açığa çıkar. Dışavurumcu metinler duygusal, etkileyici ve seyirciye karşı cesur ve zaman zaman da agresiftir.

Sahnenin kullanım biçimi, tekstin yazılış biçimi, ışık, kullanılan semboller bir oyunun dışavurumcu olduğuna dair içinde çok fazla işaret barındıran öğelerdir. Kullanılan dilin yüce bir coşkunu vardır ve dil oldukça metaforiktir.

Dışavurumcu oyunlarda birtakım sesler (sert, kesintili...), çığlıklar, farklı ses tonlarında ağlamalar sıkça kullanılır. Dışavurumcu oyunlarda arkaik olana dönüş vardır. Sahnede duygular ilkel tepkileri ortaya çıkarabilecek şiddette ise, izleyen kişinin de aynı duygu durumuna ulaşabileceği düşünülür.

Dışavurumcu sahnede tercih edilen dekor ima ettiği anlamlarla etkili hale gelir. Dışavurumcu sahne tasarımında renkler çok önemlidir. Özellikle kırmızı rengin vurgusu çok güçlüdür. Çoğunlukla ölümü temsil eder.

“Gözlerimin önündekileri tam olarak yansıtacağıma, renkleri daha keyfi kullanarak, güçlü bir anlatım buluyorum.” Van Gogh (Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 199)

Dışavurumcu sahnelemede ışıklandırma anlatımı güçlendirmek için ihtiyaç duyulan önemli bir öğedir. Işığın etkisi seyirciyi yönlendirir. Dramatik anlatımın renkleri olduğu gibi ışıklandırmaları da vardır. Kullanılan renkler seyircinin ve oyun kişinin ruh durumunu anlayabilmesini kolaylaştırır. Işıklar doğrudan gerçekçi bir mekan yaratma amacıyla değildir, bunun sembolik bir görevi vardır.

Dekorda fazlalık tercih edilmez. Dekor, oyunu izleyen ruhuna ulaştırılan araçlardan biridir. Dekorator oyunu izler, oyunun onda uyandırdığı hisler çok önemlidir ve bu hislerden yola çıkarak dekoru oluşturur ve bu hisleri seyirciye

ulaştırır. Dışavurumcu sahne dekorunda asimetriler, eğik çizgiler, renklerin simgeselliği, yarım kalmış öğeler bolca kullanılır.

Dışavurumcu oyunlarda görsellik ön plandadır, hatta düşünceye baskın çıkar. Diksiyon çoğunlukla duygusal değişimleri yansıtabilmek için iyi bir araçtır. Zaman durmuş olabilir ya da zamanın akışı değiştirilebilir. Duygular eylem olarak açığa çıkar. Dışavurumcu sahne tasarımında bilinçaltı dünyası imgelerine sıkça rastlanır. Dışavurumcu oyunlarda öznellik, simgesellik, hayalcilik ön plandadır. Kişilerin kendilerine has varlıkları yoktur, onlar dramatik düşüncenin bir parçasıdır.

Dışavurumcu sahnelemede simgeler ve soyutlama ön plandadır. Gerçekler soyutlamayla yansıtılır. Sahne mümkün olduğunca gerçekçi biçimden uzak tutulur. Bu uzak tutma dekorla, ışıkla, oyunculuk biçimiyle, renklerle sağlanır.

Dışavurumcu sahneleme biçiminde sahnenin her öğesinin görevi üstündür. Dekor ya da ışık oyuncu kadar sahnenin etken ve vazgeçilmez parçalarıdır.

7.DIŞAVURUMCU YÖNETMENLER VE KOREOGRAFLAR

Adolphe Appia

Sahnede ışığı çeşitli kullanarak izleyenin zihninde kapılar açmak isterdi. Oyuncu onun için sahnenin önemli bir ögesi idi. Ona göre kullanılan müzik oyunun fikriyle aynı düzlemde olabilmeliydi. Doğalcı-gerçekçi sahnelemenin iç dünyanın ortaya çıkarılmasında yeterli olmadığını düşünürdü. Çünkü ona göre gerçekçi sahnelemede daha çok dış dünyanın gerçeklerini yansıtmaya önem verilirdi. Appia iç dünyaya yönelmeyi, duygulara erişmeyi dış gerçekliklerden daha çok önemsiyordu.

“Beden ve akıl arasında tek başına uyum yaratabilecek iletişim noktası kaybolmuştur. Euritmi bunu yeniden bulmaya çalışacaktır. Tiyatro için büyük önemi de buradan kaynaklanmaktadır. İçimizde, kendi tenimizde ritmin uyanışı, çağdaş sanatımız, özellikle de sahne sanatlarımızın büyük bir bölümü için ölüm çanıdır.” Appia (Dramaturgi, Oyun Sanatbilimi, Hülya Nutku, 2006)

Max Reinhardt

Bir dönem izlenimcilik ve dışavurumculuk arasında kaldığı söylenebilir. Tercih ettiği sahneleme biçimleriyle aslında her ikisini de yansıtmıştır. Dışavurumcu sahnelemenin öncüleridir. Işık kullanımını çok önemsemiş ve kullanım biçimiyle de ışığı sahne tasarımı içerisinde vazgeçilmez bir unsur haline getirmiştir. Max Reinhardt sahnelediği dışavurumcu oyunlarda gölgelerin, karanlıkların, aydınlıkların etkileyici gücünü iyi şekilde kullanmıştır. Sahnelediği oyunlarla dışavurumculuk akımının Almanya’da

anlaşılmasını ve yayılmasını sağlamıştır. Ancak direkt olarak dışavurumcu akımın içinde yer almak istememiştir.

Max Reindhardt yeni ve gelişmiş sahne teknolojilerini kullanmış, birinci dünya savaşının sonlarında doğalcı sahneleme biçiminin dışavurumcu biçime dönüşünde büyük etkisi olmuştur.

Leopold Jessner

Leopold Jessner dışavurumcu sahneleme biçimini geliştirdi. Jessner' in sahneleme ilkesi gerçeğin dozunun abartılmasıydı. Sahnede simgesel renklerle donanmış bir uzam vardı. Sahne mümkün olduğunca çıplaktı ve sahnede oyuncu duygularının büyüklüğüyle, aşırılığıyla var oluyordu. Jessner' e göre oyuncunun asal araçları öncelikle sözler ve sonra da bedendir. Leopold oyunları hızlı bir tempoda oynanırdı. Ayrıca Leopold Jessner politik tiyatronun oluşumunda büyük bir rol oynamıştır.

Edward Gordon Craig

Simgelere sembollere çok önem verirdi. Çalışmalarında sözlerden çok hareketler vardı.

“Hareket oyunculuğun ruhu, sözcükler bir oyunun gövdesi, çizgi ve renk sahnenin atan yüreği, ritim ise dansın esasıdır.” Craig

Craig gerçekçi tiyatro anlayışına ve oyunculuğa karşıydı. Sahnenin tüm olanaklarını kullanmak isterdi. Soyut anlatım biçimleri ve sahneyi farklı kullanım teknikleriyle seyirciyi istediği duygusal noktaya ulaştırmayı başarırdı. Ona göre tiyatro yaşamın kendisini göstermeliydi. Craig' in oyunculuk anlayışı soyut ve derinlemesineydi.

“Oyuncu role girmek yerine, rolden tamamen kurtularak ‘kukla üstü’ olduğunu göstermelidir.” Craig

Rudolf von Laban

Rudolf von Laban (1879-1958) Alman modern dansının öncüsü olarak anılır. Laban'ın yaratıcı varlığını izleyen *Mary Wigman* (1886-1973), *Kurt Jooss* (1901-79) ve *Pina Bausch* üzerinde Laban'ın büyük etkisi olmuştur. Dans içinde bedenin akışı, ritmi ve spesifik olarak bu elementlerin dansçının ruhuyla nasıl bir bağlantı kurduğu Laban'ın ilgisini çekiyordu. Çalışmaları zaman-hareket ikilisi üzerinden tartışılmaktadır. Onun tekniği mitolojik öykülere dayanan sözsüz gösterilerle ortaya çıkmıştır. Laban'ın "Eukinetik" kuramı tüm hareketleri merkezci ya da dikeye karşı, merkezkaç ve yayılan hareketler gibi stilize edilmiş bir karşıt çift biçime indirger. Laban bu tür hareketlerin güçlü psikolojik çağrışımlar taşıyabileceğini düşünmektedir. Laban'ın kurduğu dans tiyatrosu topluluğunda; öfke, haz, aşk ya da korku gibi açıkça tanımlanmış duyguları ifade etmek için, bütün dansçılar evrensel bir coşku durumuna ulaşana kadar bu biçimleri denemişlerdir.

Mary Wigman

Mary Wigman Pina Bausch'ın büyük ölçüde etkilendiği koreograflar arasındadır. Wigman'ın Laban çalışmalarına önemli katkıları olmuştur. Laban birleştirme kuramını ararken, Mary dans dünyasına daha fazla bireysel olarak giriş yapmak için çaba harcıyordu. Wigman öncelikle Laban topluluğundan ayrılıp kendi çalışmalarına başladı, bireysel anlatıma doğru yöneliyordu ve dışarıdan direkt işaret etmek, vurgulamak yerine; içeriden, duyguları çağrıştıran hareketi yaratmak için stratejiler belirliyordu.

Mary Wigman Almanya'da 'ausdruckstanz'ın öncülerinden biri oldu. 1920'de Almanya'da kendi dans okulunu kurdu. Wigman'ın asistanı olan dansçı Hanya Holm da Amerika'ya gidip Wigman okulu kurmuştur. Almanya'da nasyonel sosyalistlere karşı Wigman'ın teorisi mücadele etmiştir. Wigman, İdeolojisini daha da genişletmek ve bu dansı kalıplardan, kısıtlamalardan kurtarmak için büyük uğraş vermiştir.

“Benim amacım duyguları tercüme etmek, yorumlamak değil... Benim dansım oldukça kesin olan bir durumun, farklı durumlara dayanma gücünün ifadesidir. Bu dayanma gücü, duyguların değişken hallerini açığa çıkarıyor ve onlar dansın ayırt edici atmosferini gösteriyorlar. Böylece temel, basit duygular ile yavaş yavaş her yapıyı inşa ediyorum.” Wigman 1975 (Tiyatro-Aylık Tiyatro Dergisi-Dosya: Türkiye’ de Dans Tiyatrosu Tartışılıyor)

Isadora Duncan

ABD’ li dansçı ve koreograf olan Isadora modern dansın öncülerindendir. Duncan’ ın dans tekniği balenin katı kurallarından uzak; yunan sanatının da etkisinde özgür, doğal hareketler içerir. Dansın köklerine dönmeyi hedefler. Hareketin doğal yollarla keşfedilir olması ve bununla birlikte açığa çıkan duygular Isadora tekniğinde önemli bir yerdedir. Tekniğinde yine bale tekniğinden farklı olarak doğal hareketlerdeki adımlara vurgu yapar. Isadora, tekniğiyle duygular ve hareketler arasındaki bağlantıyı araştırmıştır.

Isadora Duncan ‘ausdruckstanz’ ın ilk ünlü temsilcisidir. O, dans teorisinde bedenle ruh arasında bağlantı kurmak istedi. Ayrıca sanatı hakkında yazan ve bir teori ortaya çıkaran ilk kadın dansçıydı.

Martha Graham

Amerika’ da modern dansın yeni formunun önde gelen temsilcilerinden biri olan Graham, dansçı, koreograf ve öğretmendir. Modern dans akımının öncülerindendir. Martha’ nın bazı parçaları pantomimsel anlatım işaretleri taşırdı. Psikanaliz olguyu ilk kez dansla yansıtmıştır. Graham da Amerika’ da kendi okulunu kurmuştur. Graham’ ın okulunda modern dans ve balenin birleştiği bir dans formu eğitimi verilmekteydi diyebiliriz.

‘Benim yarattığım dansı izleyenler, bastırılmış içgüdülerinin su yüzüne vurduğunu duyumsayacaklardır. Hareket yalan söylemez.’ Martha Graham

Emile Jaques Dalcroze

Besteci, müzisyen ve müzik eğitmeni olan Dalcroze Dresden yakınlarında Hellerau isimli kendi okulunu açmıştır ve bu okulda o zamanlar Kurt Jooss, Rudolf von Laban, Mary Wigman ve Hanya Holm gibi dansçı ve koreograflar da çalışmışlardır. Dalcroze, *Eurhythmics* adını verdiği bir hareket ve müzik eğitimi metodu geliştirmiştir. Hareket ve müziğin bir araya gelerek duyguları ifade etmedeki gücü onu çok etkilemiştir. Yaptığı işlerde müzikal ritimler ve bunların uyandırdığı duygular; bu duygulardan ortaya çıkan hareketler ve jestlere yoğunlaşmıştır. Dalcroze uzun süre Adolphe Appia ile birlikte çalışmıştır.

Moreno

Laban’ın ya da Adolphe Appia ve Dalcroze’ un denedikleri şeyler tiyatrodaki sahneleme tekniğini belirgin ölçüde etkilediği gibi, *Jacob Moreno*’ nun çalışmaları da büyük ölçüde etkili olmuştur. Moreno’ nun 1923’ te seyircisiz bir tiyatro planları vardı. Dışavurumcu pratiği daha da genişletmeyi amaçlıyordu. Sahne, ortak merkezli dairelerin içinde teraslar gibi yükselen geniş merdivenlerin yer aldığı ortada bir sahnenin bulunduğu bir biçimdeydi. Bu bir Bauhaus tasarımıydı. Seyirciyi sahnedeki aksiyona katmaya yönelik bir girişimdi. Moreno’ nun kişileri sadece seyirci değil etkin katılımcılardı. Seyirciler için oturma yeri yoktu. İzleyici ayakta duruyor ve etkin katılım sağlıyordu. Seyirci serbestçe gezinebiliyor, bir sahneden diğerine geçiş yapabiliyordu. Moreno’ nun tiyatrosu dışavurumculuğun çılgınlık ile ifade edilen bilinçaltının denetlenemeyen duygusal yanını değerlendirmesine ruhsal bir değer kattı.

8.DIŞAVURUMCU SİNEMA

Dışavurumcu sinemanın özellikleri olarak; ışığın ve gölgelerin abartılı kullanımı, çarpıtılmış perspektifler, gerçek-dışı dekor, çılgınlıklar, büyük abartılı jestler ve konu olarak da büyücülük, şiddetli korku ve çılgınlık gösterilebilir. Robert Weine' nin *Dr. Caligari' nin Muayenehanesi*, Paul Wegener ve Carl Boese' nin "*Golem: Dünyaya nasıl geldi*" F.W. Murnau' nun "*Nosferatu*", Fritz Lang' ın "*Metropolis*" ve Leni' nin "*Das Wachsfigurenkabinett*" filmleri dışavurumcu örnekler arasındadır.

Birinci dünya savaşı sonrası doğalcılıktan uzaklaşma birçok alanda kendini gösterdi. Bunlardan biri de sinemadır. Sinema gerçeğin tıpatıp üretiminden kurtuldu, tiyatroya özgü yöntemlerden sıyrıldı ve kendine özgü yöntemler buldu. Bu yöntemler sağlamaştırıldı ve ortaya başka bir özgürlük çıktı. Gerçekten tümüyle sinematografik bir sanat doğdu. Ancak o zamanlarda Almanya' da bu örnekler pek anlaşılmamıştı. Mesela *Die neue Schaubühne* dergisi destekçileri *Doktor Kaligari' nin Odası* filminin sözde dışavurumculuğuyla dalga geçmişlerdir. *Sabahtan Geceye* filmi halka gösterilebilme hakkını dahi elde edememiştir. Ancak bu filmler Fransa' da övgüyle karşılanmış çok özgün olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen *Rene Clair* 1922' de *Films*' de:

" *Kaligari* birkaç kural dışı örnek hariç, sarsılmazcasına duran gerçekçi dogmaya karşı çıkmaktadır ve gerçeğin en ilginç biçiminin öznel yorum olduğunu kanıtlamak istemektedir. İnsan eli değmiş bir doğa, en azından alışıl gelmiş bir doğa kadar ilginçtir. Film setleri, oyuncular, ışıklandırma, oyuncuların makyajlı yüzü öyle bir bütün oluşturur ki, insanın anlama gücü, bunu denetlediğini bilmekten sevinç duyar." Yönetmen *Rene Clair*, *Films*, 1922

9.DIŞAVURUMCU MÜZİK

"Dış yasalar diye bir şey yok, iç sesin karşı çıktığı, başkaldırdığı her şeye izin var." Theodor von Hartmann (Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 246)

Müzik alanında dışavurumculuk etkileri çok belirgin değildi. *Anton Webern, Arnold Schönberg* ve *Alban Berg* besteleri dışavurumcu olarak kabul edilir. Dışavurumcu müzikte, müzikle anlatımın derecesi değişir, özgün ses tınıları kullanılır. Geleneksel kurallardan kopuş, müzisyenin kendi duygularını ve düşlerini özgün şekilde aktarması ve özgürleşme vardır. Geleneksel biçimlerden tamamen kopulmuyordu elbette, ancak estetik algısı değişiyordu. Her ne kadar özgür olursa da, birçok müzisyen tonalitenin korunması gerektiğini savunuyordu.

10.DIŞAVURUMCU DANS (ausdruckstanz)

Almanca *ausdruckstanz* olarak bilinen Alman dışavurumcu dans 1920lerde ve 30larda yeni bir dans formu olarak ortaya çıktı. Geleneksel bale stilinin dışına çıkmış ve farklı bir yansıtma biçimi keşfedilmiştir. Klasik baleye karşı olarak ortaya çıkan bu tür, modern dansın yeni bir formudur. Bu dans türü bütün dans formlarını içine alır. Ancak gene de klasik baleye karşı bir tepki, bir protestoyu içinde bulundurur. Çok özenle hazırlanmış koreograflardan oluşmamasıyla ve aynı zamanda duyguların bireysel ve sanatsal ifade biçimlerinin önemiyle de diğer dans yaklaşımlarının karşısındadır. *Ausdruckstanz* için özgür dans ya da ekspresyonist dans ifadeleri de kullanılabilir. Modern dansın temel özelliklerini oluşturan *Laban*' ın *ausdruckstanz* biçiminin oluşumunda büyük etkisi vardır. Ayrıca *Laban*' ın öğrencilerinden *Mary Wigman*, *Kurt Jooss* ve *Kurt Jooss*' un öğrencisi olan *Pina Bausch*' ın da *ausdruckstanz*' ın gelişmesinde etkisi büyüktür. Dışavurumcu dansın etkileri özellikle Almanya ve Amerika' da görülmüştür.

Ausdruckstanz' ın sübjektif bir yaklaşımı vardır. Bu sebeple bilinçli olarak duygular için sübjektif dans formları oluşturulur. Isadora Duncan bunu biraz daha daraltarak duyguları ifade etmeyi sadece müziğin akışına bırakmayı denemiştir. *Mary Wigman* ise dansın çıkış noktası olarak sadece ruhsal ve fiziksel durumlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Buna da "*Ekstase*" adını vermiştir. *Ausdruckstanz*' da form ve içerik arasında kesin bir uyum ve ahenk vardır. Dansçılar bireysel bir form ararlar ve mümkün olduğunca objektif olana sığınmazlar. Bu dansda rol ve kişi birbirlerinden ayrı değildir. Çünkü koreograflar çoğunlukla yaşantılardan doğar. Dansçılar kişiliklerini sahne üzerine taşımış olurlar. İşte bu noktada oyunculukla ayrışır.

Bu süreç boyunca dans sanatçıları sahne üzerinde büyük, ağır kostümlerden, rahatsız topuklu ayakkabılardan kurtulmanın yollarını aradılar. Dansçıların serbest hareket edebilmesi önemliydi. Ayrıca geleneksel dans sanatına bağlılığı değiştirebilmek, dansın sanki sadece yüksek burjuva sanatıymış gibi görünmesinin önüne geçmek için çaba sarf ettiler. Örneğin; yüksek bir sınıf için değil, sadece basit bir insanlık örneği sahneleyebilmek için koreografiler oluşturdular. *Isadora Duncan* ağır kıyafetlerden uzak, yalınayak koreografiler yarattı. Ayrıca Isadora sahneden aşağıya dansla politik mesajlar ileten ilk koreograf oldu.

Laban daha önce hareketin içerden geldiğini, problemleri bu şekilde ortaya çıkarabileceğimizi söylemişti. Laban hareketin dışarıya çıkarılabilmesi sürecinde kaslar ve sinirler, zaman ve mekanda hareketin titreşimi, gerginlikler ve rahatlama, tüm bunların bedeninin merkezini algılayabilmekte çok önemli olduğunu söylemiştir. *Rudolf von Laban, Isadora Duncan ve Mary Wigman, Hanya Holm, Rosalia Chladek*' in fikir ve düşünceleri *ausdruckstanz*'ın gelişiminde çok etkili olmuştur.

Özgür dans hareketi, Almanya' daki sanatsal toplulukların içinde bulunan kötü zamandan ötürü bir devrim ve yenileşme hareketi başlatmasıyla ortaya çıkmıştır. Doğada ve teknolojide meydana gelen değişim ve gelişmelerdeki çelişkiler *ausdruckstanz*'ın çıkış noktaları arasındadır. *Ausdruckstanz* yalnızca yaklaşık 1900 ve 1933 arası var olabildi. Bu oluşum 19. Yüzyılın sonlarında baş gösteren sosyal, kültürel, ekonomik, politik alanlardaki devrim sürecinin bir yansımasıdır. O sıralarda Almanya' da neredeyse hayatın tüm alanlarına nasyonel-sosyalistler hükmediyorlardı. Bu *ausdruckstanz* için de bir tehditti. Bu yüzden 30lu yıllara gelindiğinde artık bu dansın etkisi azalmaya başladı.

Dışavurumculuk akımından etkilenen sanatsal işlerin, içsel yaşantı tecrübeleri ve ruhsal hareketlerle ortaya çıkarıldığı açıktır. Bu elbette dans için de geçerlidir. Müzik ve ritim *ausdruckstanz*'ın bir sahne sanatı olabilmesinde

etkili olan elementler arasındadır. *Ausdruckstanz*ın bağımsız birçok konsepti vardır. Bunlar arasında Rosalia Chladek' in müzikal eğitim, beden eğitimi ve ritmin dans içerisindeki gerçekliğini yakalamayı hedefleyen teorisi; diğeri Rudolf von Laban' ın hareket analizi ve dans eğitim bilimi yaklaşımı; ve bir diğeri ise Mary Wigman' ın dans pedagojisi yaklaşımıdır.

Birinci dünya savaşı boyunca ve sonrasında insanların kaybettikleri hayat enerjisini, insan sevgisini tekrar kazanabilmeleri; güvensizlik ve korkularından kurtulabilmeleri için dans da yeni atılımlar oldu. Bu nedenle *ausdruckstanz*ın oluşumunda dışavurumculuğun etkisi yüksekti. Dramatik anlar, yoğun duygusal durumlar, sözler, sesler, renkler dansta önemli unsurlardı. Eğrilikler, tuhafliklar, bozukluklar kullanılıyordu. Davul gibi, ksilofon gibi ritim enstrümanları kullanılmaya başlandı. Hatta bazen de müziksiz dans ediliyordu. Bireysel biçim verme, tekli dans ve doğaçlamalar yaygınlaştı.

Kurt Jooss Almanya' da bale ve dışavurumcu dansı (*ausdruckstanz*) birleştiren koreografiler yapmıştır. 1932' de yaptığı *Der Grüne Tisch* (Yeşil Masa) bu örneklerden biridir.

Nasyonel sosyalizmin Almanya' da etkisinin yüksek olduğu dönemler diğeri sanat dalları için olduğu gibi *ausdruckstanz* için de kötü bir dönem olmuştur. Birçok dansçı dans etmeyi bırakmış, Alman İşçi Partisi döneminde de, sınırlayıcı-baskıcı önlemlerden ötürü *ausdruckstanz* içeriksel ve metinsel açılardan zayıf kalmıştır. Partinin sıkı kontrolleri sebebiyle bu dans türü bir süre kendini yenileyememiş, dışarıdan gelen fırsatları değerlendirememiş ve böylece varlığını sürdürememiştir. Ancak onun prensipleri yaşamaya devam etmiş ve o 70li yıllarda ortaya çıkan dans tiyatrosunun oluşumuna da katkı sağlamıştır.

Ancak ikinci dünya savaşı sonrası *ausdruckstanz* için yükselişte olacağı bir dönem başlamıştır.

Günümüzde ise *ausdruckstanz* etkisiyle işler yapan birçok dans grubu bulunmaktadır. Daha önce solo dansçı olanlardan *Susanne Linke*, *Reinhild Hoffmann* gibi dansçılar şimdilerde koreograf olarak bu dans stilini devam ettirmektedirler.

Dışavurumcu dans ve aynı zamanda modern dans akımlarının devamı olarak nitelendirilebilecek olan dans tiyatrosu akımını da Pina Bausch ve onun dışavurumcu dans akımını benimseyen arkadaşları birlikte ortaya çıkarmışlardır. Pina Bausch' ın dans tiyatrosu adı verilen yapıtlarında çoğunlukla kadın erkek ilişkileri, cinsellik, iktidar, yalnızlık, çoğunluk temaları işlenirdi. Pina' nın kendine özgü bir sahneleme algısı ve stili vardı. Yapıtlarında genellikle gündelik hayattan alınmış jestler kullanılırdı. Yapıtlarında yola çıktığı fikirler genelde basitti ve prova sürecinde hareket ve bedenün tüm ifade olanaklarından yararlanılırdı. Dansın gerçeklikle ve gerçek hayatla ilişkisi araştırılır, sadece bir kelimedenden, bir bakıştan, bir sestenden yola çıkarak büyük bir performans oluşturulurdu. Bausch sahnelemelerinde teatral öğelerden her zaman faydalanmıştır. Hatta şunu söyleyebiliriz ki; Pina Bausch' ın dans tiyatrosu adını verdiği dans akımı içinde teatral öğeler kesinlikle vardır. Örneğin; kullanılan sesler, diyaloglar, günlük hayattan alınan jestler, nesnelerin dansa eşlik etmesi, dekorla kurulan ilişki ipuçlarından birkaçıdır. Tüm bunlar Pina' ya özgü bir sahneleme anlayışının parçalarıdır. Pina' nın sahneleme anlayışına göre dansçının yanı sıra; kostüm, ışık, müzik, sahne tasarımı da önemli öğelerdir.

11.DANS TİYATROSU

Dans tiyatrosu terim olarak muhtemelen ilk kez *Rudolf von Laban* tarafından yirminci yüzyıl başlarında onun dans törenini tanımlamak için kullanıldı. Burada amaç dansın rutinini özgürleştirmek ve ifadenin özgür anlamlarını keşfetmektir. Tanztheater' ı resmi ve kalıcı olarak ise ilk kez *Kurt Jooss* kullanmıştır. *Kurt Jooss* savaş karşıtı balesi "*The Green Table*" için olduğu gibi, kendi işlerini birbirinden ayırmak için terim aradı. Daha sonra da *Pina Bausch* dans tiyatrosu için bunları takip eden yeni türler, fikirler geliştirdi. 20. yüzyılın ikinci yarısında dansın yeni bir formu olarak ortaya çıkmıştır. Bunun tam karşısında klasik bale durmaktadır. Dans tiyatrosunda teatral etki güçlüdür. Dans tiyatrosu pedagojiden doğmuştur.

Pina Bausch aracılığıyla Wuppertal' de dans tiyatrosu kurulmuş ve orada dans tiyatrosu adına parlak bir dönem yaşanmıştır.

Johann Kresnik, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann 70 li yılların sonunda Bremen tiyatrosunda ve daha sonra *Schauspielhaus Bochum* ' da öncü koreograflar olarak çalıştılar. *Susanne Linke, Tom Schilling, William Forsythe, Saburo Teshigawara, Sasha Waltz* gibi isimler de dans tiyatrosu için Folkwang Stüdyoda çalışmışlardır. Bugün birçok Alman tiyatrosunda, dans tiyatrosu grupları da vardır. 80li yıllarda dans tiyatrosu ve dışavurumcu dans çağdaş dans adı altında toplanmıştır.

Isadora Duncan 1900' de "*Freien Tanz*" adını verdiği dans stilini ilan etti. Bu dans tüm sanatsal veya ahlaki kurallar açısından özgür olmayı

hedefliyordu. 1920lerde *Mary Wigman* Berlin’ de *Ausdruckstanz*’ ın pratiğini yapıyordu. O zamanlarda ayrıca günlük hayat içindeki bireyi, ruhu farklı hareket araçlarıyla tanımlayabilmek için ABD’ de de modern dans grupları çalışıp araştırmalar yapıyorlardı.

Kurt Jooss dans tiyatrosu düşüncesine şekil veren kişi oldu. İkinci dünya savaşından sonra 1947’ den itibaren *Volksbühne*’ de *Jean Weidt* tarafından, 1955’ ten sonra da *Folkwang-Schule*’ de dansçılar ve koreograflar tarafından *ausdruckstanz* icraa edildi. Batı Almanya’ da seyirci önceleri çekingendi. Çünkü seyirci mesafeli olmaya alışkındı. Ancak zamanla uyum sağlamaya başladılar. Bu gelişme doğu Almanya’ da DDR’ den sonra sanat formu olarak benimsendi ve talep gördü.

1970 yılında *Pina Bausch*’ ın ‘*Nachnull*’ performansı sahnedeki geleneksel hareket estetiğinin değiştiğini ve dansa farklı bir stilin ortaya çıktığını göstermiştir. İşte dansın aldığı bu yeni isim dans tiyatrosu olmuştur. Sonraları yavaş yavaş alman dans tiyatrosu dünya çapında etki yaratmaya başlamıştır. Özellikle *Pina*’ nın yaptığı işler önceleri kötü eleştirildiyse de, daha sonra büyük beğeni toplamıştır.

Dans tiyatrosu koreograflarının ortak noktası, balenin alışılmış estetik anlayışını reddetmeleridir. Onlara göre sanatçı çok güzeli ya da her zaman estetik olanı sunmak zorunda değildir. Tema farklı ve basit hikayelerden oluşabilir.

Dans tiyatrosu prova sürecinde fazla çalışılıyor olsa bile, seyirciyle buluşan ürün sanki o an üretiliyormuş izlenimi bırakır. İllaki orkestrayla birlikte çalışılmış, çok fazla profesyonel görünen müzikler olmasına gerek yoktur. Sadece bazı sesler, ritimler kullanılabilir. Dans tiyatrosunda önemli olan sadece dans değil; aynı zamanda müzik, sözler ve pantomimdir. Çok fazla stilize hareketler olmasına gerek yoktur. Çoğunlukla günlük hayattan alınan basit hareketler, jestler kullanılır. Duygular ve beden dili çok önemli yer tutar.

Mizah, yergi, trajedi sık sık birlikte kullanılan ögelerdir. Dansçı karakteriyle tüm kişisel özellikleriyle sahnededir. Dansçının fiziksel olarak çok orantılı ya da uyumlu bir vücuda sahip olması gerekli değildir. Önemli olan sanatçının ifade etme biçimi, içinde bulunulan durumun gücü ve yoğunluğudur. Gruplar içerisinde başrol anlayışı neredeyse yoktur.

Gerhard Bohner 1972’ de Darmstadt Theater’ ın bale direktörü olduğunda grubun adını ‘*Tanztheater Darmstadt*’ yapmıştır. Eleştirmen Jochen Schmidt’ e göre bunun sebebi muhtemelen o sıralar etkili olan ‘Nederlands Dans Theater’ grubuydu. Bundan bir yıl sonra ise Pina Bausch tiyatrosunu ‘Tanztheater Wuppertal’ olarak isimlendirdi. Reinhild Hoffmann ve Gerhard Bohner Bremen Balesi’ nin başına geçtiklerinde ise burayı ‘*Tanztheater Bremen*’ olarak isimlendirdiler.

12.AMERİKAN MODERN DANSI

Amerikan modern dansın birçok öncüsü 1920 ve 30' larda birlikte çalıştılar. Martha Graham, Ruth St. Denis (1879-1968) ve Ted Shawn (1891-1972) ın Denishawn topluluğundaki çığır açan işlerinde dans etti. Ayrıca Amerikan modern dansının diğer bir yenilikçisi Doris Humphrey (1895-1958) de bu işlerde dans etti. Savaş öncesinde, Graham ve Humphrey kendi çalışmalarını geliştirmeyi bırakıp tek ve baskın bir etki yaratabilmek için birlikte çalıştılar. Her iki koreograf da yaptıkları işlerin bağımlı yorumlamalarını arkada bırakmak için yollar aramalarına rağmen, onların işleri büyük bir hikaye yapısına vurgu yapıyordu. Ve bu yapılan sunumu daha metaforik bir anlama doğru itiyordu. Amerikan modern dans mozaiğinin içindeki önceki etkilerden bir diğeri de Wigman' ın yaptığı turnelerdi; ki bu turneler savaş sonrası daha duygusal stiller tarafından sağlanan, en azından bir ölçüde Avrupa uzantılı bir enerjeydi. Hanya Holm (1893-1992) için New York' taki Wigman School bir sahne kurdu. Özellikle savaştan sonra, Jose Limon ve Anna Sokolow da hareket değerlerine olan yeni yaklaşımı desteklediler. Limon, Humphrey' in topluluğunda dans etti. Sokolow, Graham' ın topluluğunun bir üyesiydi. Kendi işlerini yaratırken, Limon da, Sokolow da her iki dansçı da; daha çağrışımsal hareketlerin duygusal yapılarını inşa etmeye vurgu yaptılar, yoğunlaştılar. Graham' ın ya da Humphrey' in efsanevi temelinden ayrıldılar. Sokolow' un en önemli çalışması Rooms' tu (1955). Sokolow günlük hareketlerin abartılması ve ortaya çıkan psikolojik durumların stilize edilmesi üzerine çalışmalar yapıyordu. Sokolow aktör stüdyodan oyuncularla birlikte workshop haricinde bir parça geliştirmiştir. Bunu, kendi ünlü bir çalışma stiliyle yapmıştır. Sorduğu sorulardan yola çıkarak koreografi yapmıştır. Eserlerin içsel durumlarıyla ilgili verdikleri cevaplardan yola çıkılarak oluşturulmuştur. *“O yanında olmadığı halde birine yakın olmak nasıl bir duygudur?”*.

13.BAUHAUS

"Bugünün tiyatro mimarları ışık ve mekân için geniş bir yelpaze yaratmayı amaç edinmelidir. Bir yönetmenin akla gelebilecek tüm hayallerine yanıt verebilecek denli nesnel ve uyumlu, mekân açısından bile insan aklını değiştirip yenileyecek nitelikte esnek bir yapı olmalıdır." Walter Gropius, 1934

Weimar' da kurulan bir sanat okuludur. (1919) Bauhaus okulu yaratıcılık çıkış noktasıyla eğitim için kurulmuştur. Zamanla bauhaus bir üsluba dönüşmüştür. Dışavurumculuk akımının etkisi bu okulda yapılan işlerde fazlasıyla görülmüştür.

Bauhaus okulu her türden sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını ve her dereceden mimarı, ressamı ve heykeltıraşı en iyi şekilde yetiştirmeyi amaçlamıştır. Yeni yetişen, başarılı sanatçılar bir araya getirilmiştir. Sanat bütün yöntemlerin üzerindedir, sanat öğretilmez! Bu yargılar Bauhaus ilkeleri arasındadır. Okulda öğrenciler ve öğretmenler yerine, ustalar, kalfalar, çıraklar vardı. Öğrenenler ustalarının çalışmalarını taklit etmeleri yerine; kendi yaratıcı dünyalarını keşfetmeleri için teşvik edilirdi. Bütün ustaların ve öğrenenlerin yani -mimarların, ressamların, heykeltıraşların-yavaş yavaş uyumlu bir çalışma içine girmesi hedeflenmiştir. Hepsi birlikte tasarımın bir parçası olurlar ve iş dışında da güzel ilişkiler kurarlardı. Bauhaus yeni bir mimari akım yaratmış ve böylece sanatın bütün dallarını etkilemiştir. Kurumun kapatılmasını isteyenler olmuştur. Bunlar arasından Alman Nasyonal Halk Partisi' ne göre Bauhaus "komünist-dışavurumcu" ydu. Kurumun kapatılmasını istediler. Mücadeleler uzun süre devam etti ve kurul 1933' te Bauhaus' u dağıtma kararı aldılar. ABD' de sürgünde olan birkaç Bauhaus profesörü biraraya gelerek 1937' de Chicago' da *The New Bauhaus* ' u kurdular. 1938' den sonra bu okul *School of Design* olarak yoluna devam etmiştir.

14.KURT JOOSS

Alman dansçı, koreograf ve yönetmen olan Kurt Jooss 1901 yılında Wasseraalfingen’ de doğdu. Dışavurumcu dansın öncüleri arasındadır. Kurt karizmatik bir koreograf, pedagog ve Pina’ nın ilk hocasıydı. Jooss ayrıca piyano çalıyor, şarkıcılık ve oyunculuk yapıyordu. Dans kuramcısı Laban’ ın öğrencisiydi. 1927’ de Folkwang okulunun kurucularından biri olarak Essen’ e gitti. Sigurd Leeder ile birlikte, Folkwang okulunu modern dans alanında Almanya’ nın ileri gelen eğitim alanlarından biri noktasına getirdiler. 1933’ te Essen’ deki öğretmenlik işini bitirdi. Bu tam da Adolf Hitler’ in iktidarda olduğu süreydi. İngiltere’ ye gitti. Jooss savaş karşıtı çalışması *Der grüne Tisch* ile Paris koreografi yarışmasını kazandı (1932). Bu 20. yüzyılın en çok sahnelenen dans performanslarından biriydi. 1949’ da Kurt Jooss Folkwang Okulu dans departmanının yönetimini tekrar üzerine aldı. Böylece yeni bir devir başladı. O yeniden Sigurd Leeder ile birlikte özgün bir eğitim taslağı oluşturdu ve oraya kaliteli okutman, dansçı ve koreograflar aldı. Ayrıca, fakülteyi genişletti, yeni dersler açtı. Emekliliğine kadar yönetimi elinde tuttu.

“ Kurt Jooss özel biriydi. Folkwang onun için sadece bir okul değildi. Folkwang’ ta mesela klasik bale, modern dans, Avrupa geleneksel folklorü gibi farklı türler bir aradaydı. Yani sadece tek bir dans tekniğı etkisinde değildi. Tüm bölümler dolaylı olarak birbirini etkiliyor, birbirlerinden etkileniyordu. Jooss her zaman insanca şeylerle bağlantı kurardı, kişinin insanlığıyla.” (Pina Bausch, Bilder Eines Leben, 54)

Kurt Jooss savaş öncesi ve sonrası Almanyasında klasik balenin tutsaklığından kurtarılmış modern dansın çok önemli destekçilerinden ve temsilcilerindendir. Balenin temel kurallarıyla birlikte özgür ruha sahip bir dansı bağdaştırmaya çalışmıştır.

14.1.Kurt Jooss ve Pina

‘‘Bu iki önemli dansçı-koreografin alçak gönüllülükleri, dürüstlükleri sayesinde 20. yüzyıl Almanyasında müthiş bir sanata tanıklık ediyoruz.’’ Kurt ve Pina öğrencileri (Schmidt, Jochen, Pina: Tanzen Gegen die Angst, 80)

Jooss ile çalışan dansçılar insani değerleri her şeyde hissedirdi. Hep çok samimi bir atmosfer içindeydiler. Öğrencileri Jooss’ a ^^Papa^^ derlerdi. Herkes ona güvenir ve onu sempatik bulurdu ama bu ilişki gerekli bir mesafe ve elbette saygı çerçevesindeydi. Jooss, öğrencileri için her zaman ‘‘Siz’’ olarak kaldı.

Pina Bausch Folkwang okulunda Jooss-Leeder teknikleriyle gelişti. Sigurd Leeder Jooss’ un çalışma arkadaşıdır. Modern dans stilini geliştirmiştir. Pina eğitiminin sonunda yeteneğini belgelemiş oldu. Bu sadece Pina’ nın Almanya süreciydi.

Önceleri Pina Bausch Jooss’ un en küçük öğrencisiydi. Jooss ve eşi Aino Siimola Pina’ yı üçüncü kızları olarak kabul ettiler. Pina sürekli Jooss’ un evine giderdi, burjuva kültürüyle o sıralar tanıştı. Jooss’ un kitaplığı onun için hep açıktı ve klasik müziği de ilk kez burada dinlemişti. Çünkü Solingen’ de ailesinin evinde ve lokantalarında sadece radyodan popüler müzik çalınıyordu.

‘‘Ne güzel bir şans ki, çok önemli bir yaşta onunla tanıştım.’’ Pina (Linsel, Anne, Pina Bausch, Bilder Eines, Leben, 60)

Bir gün, Jooss kitaplıktan küçük bir kitap (‘‘Briefe an einen jungen Dichter’’- Rainer Maria Rilke) aldı ve Pina’ ya verdi. Pina Bausch bu kitabı heyecanla okudu. Kitapta onu aydınlatan birçok cümle vardı.

‘‘ Kimse size öğüt veremez ya da yardım edemez, hiç kimse. Tek bir çare var. Gidin. Nedenini araştırın yazılanların, kalbinizin köklerine uzanıyor mu kontrol edin, yazın, eğer yazdıklarınız başarısız olursa ölür müsünüz? Bunların

hepsi için, gecenizin en sakin saatinde sorun kendinize, yazmalı mıyım? Derin bir cevap bulun.” (Linsel, Anne, Pina Bausch, Bilder Eines Leben, 85)

Pina kendine şu soruyu sordu;

*“Dans etmeli miyim? Sadece istiyor muyum? Hayır bunu yapmak zorundayım.
..”*

Pina önceleri bu soruya cevap bulamadı!

Kurt Jooss sayesinde Pina Bausch belirli, kurallı bir dans formunun yanı sıra; özgür ve yaratıcı ifadelerin olduğu bir tekniği de kazanmış oldu.

Jooss Folkwang Okulu’ na Amerika’ dan Antony Tudor, Jose Limon, Lucas Hoving, Paul Sanasardo ve Donya Feuer gibi dansçıları ve koreografları eğitmen olarak getiriyordu. Böylece, öğrenciler pek çok farklı teknikle tanışabiliyordu. Jooss bu öğrenmeyi genişletti. Ona göre, öğrenciler öğretmeyi de öğrenmeliydiler. Her bir öğrenci kendi öğrendikleri doğrultusunda, kendi yeterlilikleriyle amatörlerle ders verdiler. Pina Bausch Folkwang okulunun kurduğu çocuk sınıfında ders vermek için başvurdu. Pina sorumluluk bilinciyle ve hevesli olarak bu işe kalkıştı.

Pina’ ya:

“Senin ilk kez dersime geldiğin zamanı çok iyi hatırlıyorum. O zamanlar genç olmana rağmen kamburdun. Omuzlar önde, sarkık; baş öne eğik; ayakların her zaman kıvrıktı. Senin tüm tavrın, duruşun çekingenliği ve utangaçlığı ifade ediyordu. Bunun senin zor kaderinin suçu olduğunu biliyorum; savaş, şartlar, ailen... Senin gitgide değiştiğini, dönüştüğünü fark ettikçe ne kadar sevindiğimi hayal bile edemezsin. Bu değişim beni gerçekten şoke etmişti. Sen nasıl değiştin! Şimdi yüzün ve bütün vücudun farklı bir ifade taşıyor.” Kurt Jooss (Linsel, Anne, Pina Bausch, Bilder Eines Leben)

Jooss öğrencilerini dikkatle takip ediyordu. Aklınıza gelen her şeyle ilgili öğrencilerini hayati ve varoluşsal sorular sormaya yöneltiyordu.

Örneğin;

Dansçı olarak;

Ne istiyorum ve ne anlatmalıyım? Benim özüm ne? Hangi yöne gitmek istiyorum?



15.PİNA BAUSCH

“Ich bin weniger daran interessiert, wie sich die Menschen bewegen als was sie bewegt.” Pina Bausch

“İnsanların nasıl hareket ettiği değil, neden hareket ettiği ilgilendirir beni.”

15.1.HAYATI

Pina Bausch 27 Temmuz 1940 yılında Solingen’ de doğdu. Ondan 10 yaş büyük bir abisi ve 9 yaş büyük bir ablası vardı. Pina daha düzgünce bile konuşamazken, adın ne diye sorduklarında hep ‘Pina’ diyordu. Aslında adı Philippine’ di. Ancak, resmi yazışmaların, sınavların dışında okul hayatı boyunca adı hep Pina olarak kaldı.

Pina Bausch’ ın ailesi August ve Anita Bausch Solingen’ de küçük bir lokanta işletiyorlardı. Lokantanın arkasındaki bahçe çok büyük değildi. Ama çocuklar için bir cennetti. Burası gerçekten hayal ve fantezinin dışavurumu gibiydi. Yazları, Pina ve arkadaşları çatının üstünde vişne ağaçlarından vişne yerlerdi. Tiyatro oyunları sahnelerlerdi.

Pina Bausch özellikle Nazi döneminde Alman filmleriyle ünlü olan, Alman-Avusturyalı sinema oyuncusu, şarkıcı ve Macar asıllı dansçı olan Marika Röck’ ü canlandırıyor.

Cennet bahçesinde oynamak Pina’ nın çocukluğunun bir tarafıydı. Diğer tarafı ise lokantada çalışmasıydı. Kardeşleriyle birlikte ailesine yardım etmek

zorundaydı. Saatlerce patates soyar, merdiven temizler, yatakları yapar, lavaboyu temizler, misafir odalarını toplardı. Bausch ailesi çocuklarına çok fazla zaman ayıramıyorlardı. Bu yüzden, Pina bazen akşamları yatağa gitmek yerine, barda masanın altında saklanıyordu. Orada duruyor, sadece oturup müşterilerin anlattıklarını dinliyor, onları izliyordu. Elbette çeşit çeşit insanla karşılaşıyordu.

Annesinin anlattığına göre Pina yerinde duramayan bir çocuktur. O çok nadir sakin otururdu, genelde çok hareketliydi. Masaların ve sandalyelerin etrafında jimnastik yapar, dans ederdi. Bazı müşteriler sürekli,

‘‘Pina mutlaka bale kursuna gitmeli, o olağanüstü esnek’’ derlerdi.

Yakındaki tiyatrodaki bir koro şarkıcısı vardı. Düzenli olarak lokantaya gelirdi. Bir gün Pina’ yı da çocuk balesi için tiyatroya götürdü. Pina 5 yaşındaydı.

‘‘Bütün çocuklar göbekleri üzerine uzanıp ayaklarını ve bacaklarını yukarı kaldırıp, sağ ve sol ayaklarını kafalarının yanına koymaları gerekiyordu. Bütün çocuklar yapamamışlardı ama benim için hiç problem değildi, yapabiliyordum. Öğretmenim bana: ‘‘Sen bir akrobatsın’’ demişti. Tabii ki ne demek istediğini anlamamıştım. Ama ses tonundan özel bir şeyler olduğunu hissetmiştim. O andan itibaren kesinlikle baleye gitmek istemiştim.’’ Pina (Linsel, Anne, Bilder Eines Leben,35)

Bir gün çalışmalarda bütün çocukların yapabildiği ama sadece Pina’ nın yapamadığı bir hareket vardı. Pina çok üzüldü. Öğretmeni onu eve gönderdi. Haftalar sonra öğretmeni eve geldi ve Pina’ ya neden kursa gelmediğini sordu. Bu konuşma sonrasında Pina bir daha asla hiç bir şey için ‘‘ben bunu yapamam’’ demeyeceğine dair kendine söz verdi.

Çocuk bale grubu olarak tiyatrodada da çalışmışlardı. Pina hep benzer çocuk rollerini almıştı. Genç oyuncu olmadığı için çoğunlukla genç yaşlarda birilerini oynamak zorundaydı. Wuppertal’de kinderbaliett ile birlikte bir gösterim olduğu zaman, Pina Wuppertal’ e gitmek zorundaydı.

Savaş sonrası yıllarda, sürekli yürüyerek bir yerden bir yere gidiliyordu. Trenler, tramvaylar, otobüsler çalışmıyordu. Ailesi ve kardeşleri yiyecek bulmak için sürekli uzun mesafe yol yürüyorlardı. Kim takas edecek bir şeye sahipse o kadar şanslıydı. Baba Bausch, bir keresinde bir koyun karşılığında iki yorgan, bir radyo, birkaç çizme vermişti ve böylece ailenin içebilecek sütü olmuştu. Sonra bu koyunun bir tane yavrusu oldu. Ailesi adını ‘Pina’ koydular. Bir gün paskalya zamanı bu kuzu kesildi. Kuzu Pina masanın üstünde öylece duruyordu. Pina o günden sonra bir daha hiç kuzu eti yemedi.

Savaştan sonraki dönemde her şey yetersizdi, satın alınabilecek şeyler ise çok pahalıydı. Pina’ nın annesi kızları için bayrak kumaşıyla elbise dikerdi. Ablası çoğunlukla siyah ve sarı renklerde, Pina ise kırmızı renkte elbise giyyordu. Pina çok farklı şeyler giymek istemiyordu, göze çarpmayı sevmiyordu.

Pina’ nın annesi çok enerji dolu bir kadındı. Hayat dolu ve maceraperestti ve ayrıca ender rastlanır şekilde becerikliydi.

Pina Bausch, babasını her zaman büyük, yakışıklı, mizahi yanı güçlü ve sabırlı bir insan olarak hatırlardı. Hoş sohbet sever biriydi, lokantada misafirlerini mükemmel eğlendirir, yedirir, içirirdi. O çok fakir bir aileden geliyordu. Babası gerçekten alışılmışın dışında büyük, heybetli bir adamdı. 50 numara ayaklara sahipti. Ayakkabıları özel olarak imal ediliyordu. Kızı Pina’ nın ayakları da büyüktü. Pina daha 12 yaşındayken, 42 numara ayakkabı giyyordu. Pina o zamanlar ayakları daha fazla büyürse dansı bile bırakmak zorunda kalabilirse diye korkuyordu. Her gece yatağa girdiğinde ayakları büyümesin diye dua ediyordu.

Anne ve babası Pina' nın işine karşı çok fazla ilgili ya da bilgi sahibi olmamalarına rağmen Pina' yla gurur duyuyorlardı. Onlar nerdeyse Pina' yı dans ederken hiç görmediler. Ama ailesinin onu ne kadar çok sevdiğini biliyordu ve onların bunu ispatlamasına gerek yoktu. Ailesi hiçbir zaman Pina' yı suçlamadı ve serzenişte bulunmadılar. Pina hiçbir zaman vicdan azabı duymadı.

Ailesinin bu güveni ve inancı onu henüz 14 yaşında Essen' deki dans okuluna taşıdı. Burası ailesinin ait olmadığı, küçük burjuva kesimdi. Ve sonra her şey peşi sıra geldi. Eğitim, kültür, görgü...

FOLKWANG OKULU

Folkwang okulu, bugünkü adı Folkwang Sanat Üniversitesi, 1927 yılında o zamanki Essen opera direktörü Rudolf Schulz-Dornburg, sahne tasarımcısı Hein Heckroth ve dans koreografi Kurt Jooss tarafından kuruldu.

1928 de adı Folkwang-Tanztheater-Studio' ydu. Daha sonra Folkwang-Tanzstudio olarak değiştirildi. Burada dansçılar bir yandan bilgilerini genişletebilirlerdi, diğer taraftan da kendi koreografilerini deneyebilirlerdi.

Başlangıçta, Folkwang okulunun amacı; gençlerin eğitimlerini bölümlere göre tamamlamalarıydı. Mesela, oyuncu ve müzisyen için dans dersi ya da dansçı için müzik ve oyunculuk dersleri vardı. Savaştan sonra bölümler tekrar biçimlendirildi ve genişletildi. (güzel sanatlar, fotoğraf, grafik, dizayn).

Folkwang okulunun klasik ve modern dans, kompozisyon, bunların dışında, dans ve sanat tarihiyle ilgili teorik derslerle dolu geniş bir yelpazesi vardı. Pina Bausch konuşma ve şan dersleri de aldı. Bir koronun içindeydi. Bu dersler zorunluydu.

Okulda pedagojik ya da eğitsel-olgunluk çalışmaları yapılabilirdi. Pina Bausch her ikisini de yapmaya karar vermişti. Uzun süre çocuklarla birlikte çalıştı.

Folkwang okulunda, bütün sanatların aynı çatı altında olması Pina için büyük bir şanstı. Okulun ruhuna ve eski manastır binası atmosferine hayrandı; koridorlarda sesler, melodiler, tiyatro tekstleri duyulurdu; her rengin kokusu vardı ve müzik bölümü öğrencileri her köşede oturup çalışırlardı.

Pina Bausch Folkwang' tan mezun olduktan sonra DAAD bursuyla öğrenci olarak New York' a gitti. Pina orada ufkunu genişletti, dansla ilgili yeni birçok şey öğrendi ve eğitimini tamamladı. Bu süreç bir insanın kendine sanatsal anlamda yatırım yapabilmesi için değerli bir süreçti.

Juilliard okulunda, Amerika modern dans tekniğinde yeni ufuklar açan *Martha Graham* (1894-1991) ve *Jose Limon* (1908-72) ile çalıştı. Martha Graham Company' den dansçı Alfredo Corvino ve Margret Craske de Pina' nın hocaları oldular. Ayrıca etkileyici koreograf Anna Sokolow' un öğrencisi Paul Sanasardo' dan da etkilendi. Pina dansçı olarak Paul Taylor ve Paul Sanasardo ve Donya Feuer ile çalıştı. Ama Bausch' un üzerinde gerçekten en büyük etkiyi yaratan Antony Tudor (1908-87) oldu. Tudor Juilliard' daki öğretmenlerden biriydi. 1961/62 sezonunda, Pina *Metropolitan Ballet Theater* da Tudor' un yönetimi altında dans etti. Tudor' un güçlü psikolojik stili, karakter inşa ederken duygusal jestlere yaptığı vurgu, Pina' nın bazı erken dönem tecrübelerindeki alman dans geleneğinin duygusal jestlerini yeniden şekillendirmesine ve vurgulamasına sebep olmuştur. Pina, kolaylıkla ikisini de karşılayabilmesine rağmen, o dönemde Amerikan modern dans dünyası ve bale birbirinden ayrılıyordu. Modern dans dünyasında ayrıca, estetik algısına karşı bir rekabet söz konusuydu. Graham o dönemde gerçekten modern dansın kralıydı ve onun tekniğinin temelindeki ağırlık ve zemin formları Amerikan modern dansının gelişmesini sağlamıştı. Pina açlık krizinde gibiydi, herşeyi öğrenmek istiyordu.

50lilerin sonunda, birçok ünlü koreografla çalışma fırsatı oldu. Bunlar arasında; Georg Balanchine, Martha Graham, Jose Limon, Merce Cunningham vardı.

JUILLIARD OKULU

Juilliard okulu 1905 yılında müzik enstitüsü olarak kurulmuştur. 1968de de dans ve oyunculuk bölümleri eklenmiştir. Herkes kendi hocasını seçebiliyordu. Mesela, Graham' la birlikte ya da Limon' la birlikte çalışmak isteyenler vardı. Ya da her ikisiyle de. Herkes kendi tercihini yapabiliyordu. Pina her ikisiyle de çalışmak istedi. Pina hem modern hem de klasik teknikle çalışmak istedi. Pina her iki teknikle de çalışabilirdi, o özel öğrenci olarak geçiyordu. Ve sonraları bu yüzden ne kadar da şanslı olduğunu farketti. Juilliard okulunda ders veren hocalar, Antony Tudor, Margaret Craske, Alfredo Corvino o zamanlar ayrıca metropolitan operasında da ders veriyorlardı. Pina elbette her cumartesi oraya da gidiyor ve çalışmalara katılıyordu. Bu açık sınıflarda özel bir atmosfer vardı, merak uyandırıyor. Macera ve heyecan doluydu. Farklı soydan, kültürden insanlarla birlikte çalışmak Pina için gerçekten özel bir tecrübeydi. Bu yüzden, daha sonra Pina' nın grubunda farklı kıtalardan üyelerin olması hiç de şaşırtıcı değildi. Çünkü o geçmişinde farklı kültürlerden insanlarla bolca çalışmıştı. Gündüzleri Juilliard okuluna, cumartesileri bireysel çalışmalara, akşamları ve geceleri de dansa ayırıyordu.

Koreograf Paul Sanasardo ve Donya Feuer Essen de doçent olarak yaz kursları verdiler. Pina Bausch' ı tanıyorlardı. Pina'yı kendi stüdyolarına aldılar ve bir rol teklif ettiler. New York' taki gibi gecelere kadar çalıştılar. Bu iki hocayla birlikte geçirdiği süre boyunca gerçekten yakın bir arkadaşlık edinmişti. 1972' de Sanasardo Pina' yı onun kendi grubunun bir oyununun koreografisini yapması için New York' a davet etti. Pina Newyork' a geldi ve burada Malou Airaud ve Dominique Mercy ile tanıştı. İkisi de misafir oyuncu olarak Paris' ten gelmişlerdi. Sanasardo buluşmadan önce Pina için onlara

inanılmaz bir sanatçıdır demişti. Daha sonraları Malou und Dominique Wuppertal' e geldiler ve Pina' nın kendi grubunda başrol aldılar.

Pina New york' ta okurken sadece dans etmedi ya da sadece çalışma yapmadı. Her zaman tiyatroya gitti. Nerdeyse tüm dans ve operaları izledi. Ama ayrıca müzikle de yakından ilgiliydi.

İlk yılının sonuna doğru Antony Tudor Pina' ya bale grubuna ‘Met’e başvurmasını önerdi. Tudor Met gurubunun sanatsal idarecisiydi. Pina 70 başvuranın arasında 2. olarak alındı. Pina iki yıl boyunca bu grupta dans etti birçok operada da yer aldı.

Pina Met grubundaki yükümlülüklerinin yanı sıra diğer koreograflarla da çalışıyordu. Ayrıca yeni ‘New American Ballett’ grubuyla birlikte çalıştı. Yazın bu grupla İtalya' ya turneye gitti. Ailesiyle görüşebilmesi için bir fırsattı. Uzun süre ailesini görememişti. Met grubuyla çalışıyordu ama çok az para kazanıyordu. Bu yüzden idareli olması gerekiyordu. Birgün Jooss' tan bir telefon geldi. O sırada Jooss Folkwang' daydı. Yeni küçük bir grup kurmuştu, bunun için Pina' ya ihtiyacı vardı. Pina' nın Essen' e geri dönmesi gerekiyordu. Bu rica Pina için biraz karışık bir durumdu. Çünkü, o New york' ta kalmak istiyordu. Ama aynı zamanda Jooss' la çalışmak, onun koreografileriyle dans etmek gibi çok cazip bir ihtimal vardı. Bu çelişki içinde ‘*yalnız ve çaresizdim.*’ Çünkü bir taraftan onun, daha önceden Essen' de hayal ettiği dans yaşamı gerçekleşiyordu. Essen' e geri döndüğünde büyük bir sanatsal gelişme olduğunu farketmişti. Diğer yandan ise bir yıl daha New york' ta tiyatro tecrübesine sahip olmak faydalı olabilirdi. Jooss onu sıkboğaz etmiyordu. Aksine o Met grubuyla daha fazla çalışmak istemesini destekliyordu. Karşılıklı mektuplaşma devam ediyordu ve Pina hala bocalıyordu. Sonunda o Folkwang' a gitti. Tekrar Essen' e döndükten sonra, o her yaz New York' a gitti, atölyelere katıldı, ders verdi ya da küçük koreografiler yaptı. Wuppertal' deki bütün işleriyle nerdeyse New York' a turneler yaptı. New York' a gitmek onun için memlekete dönüş gibiydi. Çünkü New York onun için hep memleketi olarak kaldı. Gerçekten aşk ve tutkuyla gidiyordu.

Jooss Pina' dan daha iyi bir çalışma arkadaşı bulabileceğini hayal bile edemiyordu. Essen' deki ilk yıllarında olduğu gibi, Folkwang okulunda yeniden bir dans usta sınıfı kurdu. 1928 de adı Folkwang-Tanztheater-Studio' ydu. Daha sonra Folkwang-Tanzstudio olarak değiştirildi. Burada dansçılar bir yandan bilgilerini genişletebilirlerdi, diğer taraftan da kendi koreografilerini deneyebilirlerdi. Bu usta sınıfında Folkwang' tan mezun yetenekliler ve bunların dışında profesyonel dansçılarla birlikte çalıştılar.

Jooss her zaman genç dansçıları ve onların koreografilerini destekledi. Onları teşvik etti. Antony Tudor ve Lucas Hoving' i davet etti. Hans Züllig 1961 de modern teknik için öğretmen olarak Santiago de Chile' den Essen' e geldi. Jean Cebron da Pinayla aynı zamanda Amerika' dan usta sınıfına geldi. O dönemde hep birlikte Almanya' da modern dansta hızla yol kateden Folkwang Ballet grubu olarak damgalarını vurdular. Pina da bu grupta dans etti ve bu grup için ilk koreografisini yaptı.

İlk olarak, Pina Jooss' un asistanı olarak çalıştı. *'O bana gerçekten çok fazla güven veriyordu.'* Pina eski çalışmasında ve yeni koreografilerinde Jooss' un yanındaydı. Pina onun prova planını hazırlardı ve onun günlük işlerini düzenlerdi. Aynı zamanda Pina bir tiyatronun nasıl çalıştığını öğrendi. Jooss 1959 da Purcells ile birlikte en başarılı koreografisi olan Feenkönigin' i yaptı. Daha sonra Schwetzingen festivali için iki opera hazırladı. Jean-Philippe Rameau' nun *Castor und Pollux* u, 1962 de Almanya prömiyerini yaptı, diğeri ise; 1966 da Henry Purcell in *Dido und Aeneas* ' ıydı. Tüm performanslarda Pina da diğer Folkwang Ballet in dansçılarıyla birlikte dans etti. Daha sonra Wuppertal' de Pina' yla birlikte uzun süre yakın olarak çalışacak olan Hans Pop da oradaydı. Jooss diğer koreografilerinde de Essen' den dansçıları kullanmıştı. Mesela ruhani bir opera, Emilio de' Cavalierinin *Rappresentatione di anima e di corpo* çalışmasını, Salzburger Felsenreitschule de 1968 de oynamıştır. Pedagojik amaç gayet açıktı: Jooss dansçılarının sahne tecrübesi kazanmaları gerektiğini düşünüyordu.

Folkwang-Ballett grubu 1962' de Lucas Hoving, Hans Züllig ve Jean Cebron' dan bir koreografiyle dans ettiler. Yerel basın çok heyecanlıydı ve şöyle konuşuluyordu: " Dans eğitiminde yeni heyecan verici gelişmeler." Aynı yıl kasım ayında Folkwang-Ballett Essen operasında bir gösterim yaptı ve dokuz yıl sonra ilk kez tekrar Jooss un "Grünen Tisch" i oynandı. Jean Cebron ölüyü oynadı, Pina yaşlı anneyi. Bir kritikte Pina için şunlar yazılıydı: " *Onun jestlerinin sakın, yumuşak, narin bir çizgisi var.*" Jooss; Almanya, Hollanda, Belçika, Fransa, İtalya ve İngiltere' de Folkwang-Ballett in birçok klasik oyununu sundu. Batı Almanya grubu olarak 1964' de DDR' a davet edildiler.

Jean Cebron, herşeyden önce Pina' yı koreografileri için ideal bir eş olarak görüyordu. Düeti Pina' yla birlikte yüksek övgüler almıştı. Pina, önemli ve fevkalade bir rol olduğunu düşünüyordu. Pina Cebron' dan çok şey öğrendi. Dans kalitesinde hareket, vücut bilinci, karar verme... Cebron daha sonra uzun yıllar boyunca Wuppertal' de her sabah Pina' nın dansçılarıyla çalışmalar yaptı. Folkwang-Ballett in 1964' te Hamburg' daki bir performansından sonra, Klaus Geitel Welt' te şunları yazdı:

" Cebron' un koreografisinde Pina Bausch gücüyle derhal ilgiyi üzerine topluyor. O gerçekten önemli bir dansçı. İnceliğinin, sakın ve narinliğinin gücü her hareketinin anlamını kuvvetli şekilde ortaya çıkarıyor. En küçük bir jesti bile ağırlığını, önemini, anlamını hissettiriyor. Alınan nefes hep çok canlı. Pina sadece dans edip koreografi yönetmiyor. O özgür dansın yeni ve önemli bir tanımını, yorumunu buldu. Ve sonunda şu soru kalıyor geriye; o gelecekte daha neler yapacak?" Klaus Geitel Welt

O zamanlar çok az kişi, Pina' nın daha sonra koreograf olarak dans dünyasını değiştireceğini sezinleyebilirdi.

Pina, Essen' de ilk olarak Folkwang-Ballett için 1968 de Fragmente' yi, 1969da da Im Wind der Zeit' ı oluşturdu. Müzikleri Bela Bartok' a ait olan "Fragmante" iyi bir performanstı ama çok fazla etkisi olmamıştı. Daha çok Folkwang-Hochschule sınırları içinde kalmıştı. Müzikleri Mirko Dorner' e ait olan "Im Wind der Zeit" ise klasik ve modern dans stillerinin birlikte kullanıldığı cesur bir çalışmaydı. Kostümler, görünüş, hareketler gerçekten

farklıydı. Sahnede sanki korkunç bir savaştan ya da nükleer bir patlamadan arta kalan korkunçluk vardı. Grup, çok etkili sanatsal güç ile birlikte bu performansıyla iyi bir başarı elde etmişti. Ayrıca bu arada Pina, Kurt Jooss' un "Die Feenkönigin" çalışmasında dans ediyordu. Bu çalışma Schwetzingen festivaline katıldı. Pina Köln yaz akademisinde aynı yıl "Im Wind der Zeit" ile koreograf ve "Die Feenkönigin" ile de dansçı olarak iki farklı ödül aldı. Pina koreografi yarışmasında John Neumeier , Johann Kresnik ve Gerhard Bohner' e karşı yarıştı. Ve böylece çifte yetenek geliştirdiği de görülmüş oldu.

Pina 1970' de müzikleri Ivo Malec' e ait olan üçüncü performansı "Nachnull" u yönetti. Klasik baleyi yendiğini yavaş yavaş ispatlıyordu. Batı Almanya gazetesindeki bir röportajda Pina, seyirciyi ne sadece eğlendirmek ne de sadece şaşırtmak istediklerini, ama her bir seyirciyi kişisel olarak ne hissediyorsa düşünmeye ve bir şeyler söylemeye mecbur bırakmak istediklerini söyledi. Daha sonra da Wuppertal' de ilk çalışmalarından olan *Iphigenia in Tauris* ve *The Rite of Spring* ' i yaptı.

Jooss' un Pina' ya ne kadar çok güvendiğinin en güzel ispatı, 1969 yılında, Jooss' un Folkwang' taki kontratı bittikten sonra kontratını uzatmaması ve tüm öğrencilerinin sorumluluklarını Pina' ya devretmesidir. Daha sonra ise Pina, Folkwang-Tanzstudio' nun yönetimini teslim aldı. 1973' te Wuppertal genel müdürü Arno Wüstenhöferden Pina' ya teklif geldi. Arno, Pina' ya; Wuppertal bale bölümünün yönetimini almasını teklif ediyordu. *Wüstenhöfer*' in, Pina' nın sahip olduğu yetenekle ilgili kesin ve net hisleri vardı. Çünkü daha önce birlikte çalışmışlardı. (*Aktionen für Tanzer* (1971), diğeri ise *Tannhauser* (1972)) Pina bu teklifi ilk aldığı anda şok olmuştu. O bir tiyatrodaki tam zamanlı çalışmak istemiyordu. Bu rutinin içine girmemeliydi. O özgür olmalıydı, bu onun için çok daha heyecan vericiydi. Ama *Wüstenhöfer* biraz inatçıydı ve sürekli sordu. Pina Bausch her zaman tekrar tekrar hayır dedi. Çünkü o korkuyordu. Daha önce böyle büyük bir oluşumda da yer almamıştı. Elbette *Wüstenhöfer* onu pek rahat bırakmadı. "Onun çok güçlü bir ikna etme becerisi vardı. Birisini etkileme konusunda çok iyiydi." Ve sonra bir gün Pina " *Bir*

kere deneyebilirim.” dedi. Pina *Tannhauser* teklifini aldığında çok mutlu oldu. Ancak aynı zamanda biraz ürkekti. Çünkü ona göre her yeni iş bir başlangıçtı. Yani her yeni iş için korkuları, endişeleri vardı. İşleri öncesi çalışma sürecini çok önemserdi. Mesela önce bir dansçıyla sonra birkaç sonra küçük bir grup ile denemeler yapardı. Çok emin konuşmaktan her zaman çekinmiş. Sorulan soruları çoğunlukla açık uçlu bırakmayı tercih etmiştir.

15.2. TANZTHEATER WUPPERTAL

Pina Bausch Tanztheater, Wuppertal’ in Barmen semtindedir. 1980’ lerde tiyatro çok zor günler geçirdi. Burası daha önce sinemaydı. İnsanlar dans tiyatrosunu istemediler. Birkaç kez tiyatroya saldırı girişimi bile oldu!

1973 yılında Pina Bausch Wuppertal Tanztheater’ a dans bölümü direktörü olarak atandı. Bu tarih aslında anlaşmazlıkların da tarihiydi. Çünkü Pina burada çalışmaya başladığından itibaren kısa bir süre sonra kendi dans formunu geliştirdi. Dans ve tiyatroyu sahne üzerinde birlikte kullandı. Bu alışılmadık form başlarda büyük tepki gördü. Pina ve dansçıları bu sebeple çok zor günler geçirdiler. Ama ne zaman ki Pina ödüller aldı, şehir dışında, yurt dışında performanslar sergilendi; Wuppertal’ deki seyircilerin bakış açıları da yavaş yavaş değişti ve gelişti. Bu günlere gelindiğinde ise Pina Bausch sayesinde Wuppertal Tanztheater dünyaca ünlü bir dans tiyatrosu halini aldı. Pina’ nın tiyatrosunun başarısı elbette Pina’ nın çalışmalarının bir sonucudur. Bu başarı için Pina’ ya göre öncelikle gerekenler; aşk, samimiyet ve duygusal alandaki güvendir. Pina bu üçü olmadan hiçbir işe girişmemiştir. Pina her performansında yeni seyircilerle yepyeni deneyimler üretiyordu. Üzücü, umut veren, komik, absürd, nazik yüzleşmeler yaşıyordu. Ve Pina için gerçeklik çok önemliydi. Duygulardaki, ifadelerdeki, anlardaki gerçeklikler onun başarısının bir diğer sırrıdır diyebiliriz.

Pina Bausch kendi yaptığı performanslar arasında sadece 1978 tarihli “Cafe Müller” ve 1995 tarihli “Danzon” da dans etmiştir.

Pina' nın savaş dönemindeki tecrübesi, onun çalışmalarına yansımıştır. Örneğin, birden ortaya çıkan panik halleri, korku ve bilinmez tehlikeler çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır.

Bausch' ın 1971' de misafir koreograf olarak Folkwang Tanzstudio dansılılarıyla birlikte yaptığı Wuppertal' deki ilk işi *Aktionen für Tanzer* ve ikinci işi 1972' de *Tannhauser Bacchanal* performanslarıdır. 1973 yılında da Wuppertal tiyatro direktörü Arno Wüstenhöfer Pina' yı Wuppertal Balet' in başi olarak atayacaktır. Ve kısa bir süre sonra Pina buranın adını Tanztheater Wuppertal olarak değiştirecektir.

Pina 1974 yılında *Iphigenia in Tauris* ve 1975 yılında *Orpheus and Eurydice* operalarını sahneledi. Böylece ilk dans operalarını yaratmış oldu. Ayrıca 1974 yılında içinde popöler şarkıların, alman halk müziklerinin olduğu iki çalışması olan "Komm Tanz mit mir" ve "Ich bringe dich um die Ecke" yi yaptı. 1975 yılında müzikleri Igor Stravinsky' ye ait olan "The rite of spring" isimli önemli koreografilerinden birine imza attı Pina. Bu performans duygusal gücü, fiziksel özelliklerindeki etkililik sebebiyle Pina' yı tanınır yapan işlerden biri oldu. Pina performanslarında daha önce sahnede görölmemiş türde bir enerjiyi serbest bırakıyordu ve bunu dürüstlük ve hassasiyetle yapıyordu. Bunların birçoğunu Kurt Jooss' dan öğrenmişti.

Pina Bausch' ın işlerinin etkisi giderek artıyordu. Basın ve halk bu işler karşısında şaşkına dönmüştü. Mesela 1977' de yapılan "Blaubart" alışmasındaki bir bölümde, Bela Bartok operasının ses kaydı defalarca tekrarlanıyordu ve adeta bir işkence gibiydi. İzleyenler bundan çok etkilendiler ve gerçekten ciddi bir acı duydular. İnsanlar bunu izlerken insan davranışlarının, hareketlerinin ardındaki acıyla yüzleştiler. Tabi ki Pina Bausch' ın çalışmaları sadece dramlar değildi. alışmalarında mizaha da çok önem veriyordu. 1976' da yaptığı Brecht' in "Die sieben Todsünden" ve "Fürchtet euch nicht" alışmaları örnek olarak gösterilebilir. Kadınlar ve erkekler kadın kıyafetleri giyiyorlar. Bu eğlenceli ve komik oluyor. Pina' nın cinsiyetçiliği eleştirdiği birçok çalışması vardır.

Wuppertal Tanztheater başlarda çok büyük zorluklar yaşamış, seyirci tarafından çok eleştirilmiş ve yuhalanmış olmasına karşın; daha sonra dünya çapında anlaşılmiş, ün kazanmış ve koreografileriyle bir devrim yapmıştır. Pina' nın dansa ve tiyatroya olan farklı bakış açısı kısa süre içinde anlaşılmiştir. İnsanların temel duyguları Pina' nın çalışmalarının başlangıç noktasıdır. Korkular, ihtiyaçlar, istekler ve arzular temel alınır. Pina çalışmalarında gözükara bir şekilde izleyenleri gerçeklikle yüzleştirirken bir taraftan da onları kendi hayal dünyalarına davet eder. İşte bu noktada dışavurumcu bir bakış açısı devrededir. Seyirci günlük hayatın gerçekliğiyle yüzleşir, aynı zamanda herşeyin değişebileceği ve daha iyi olabileceği bir yaşam, bir dünya ihtimali olduğuna dair umut besler. Birçok seyirci dürüst bir şekilde kendine düşen sorumlulukları düşünür. Mutluluğa yakın olmak ya da ondan uzaklaşmak neler getirecek, bunları düşünür. Pina oyunları elbette insanlara kesin çözümler sunmaz ama onları bir netlikte bırakır ki o da herşeye rağmen hayatta kalmaya devam edebilecekleridir.

Pina' nın uzun süre birlikte olduğu sahne ve kostüm tasarımcısı Rolf Borzik 1980' de öldü. Borzik sahne ve kostüm tasarımlarıyla dans tiyatrosunu büyük ölçüde biçimlendiren kişidir. Ölümünden sonra sahne tasarımlarını Peter Pabst ve kostüm tasarımlarını da Marion Cito üstlenmiştir. Öyle tasarımlar yapılmıştır ki; oldukça minimal ama etkilidirler. Kullanılan alanlar şiirselliği yaratmıştır. Dışarıyı içeriye taşınmış gibidir. Sahne sanki bir manzaranın içindedir. Bu alan fiziksel olarak dansçıların hareketlerini de etkilemiştir. Sahnede sadece su, sadece bir kaya, sadece sandalyeler, sadece karanfiller, sadece karton kutular, sadece yapraklar vardır. Kostümler içinde dansçılar oldukça şık ama aynı zamanda çocuksu bir sevinç içindedirler. Mizah her zaman sahnededir. Kostümler günlük hayata aittir aslında evet, ama bir yandan da dansçılar bu kıyafetlerin içinde rüya gibi bir güzellik ve hafiflik hissettirirler. İlk zamanlarda mizah, güzellik gözden kaçırılmış. Sonra farkedilmiş ki onlar olmadan dert anlatmak mümkün olmayacak.

Pina birçok ülkenin önemli şehirlerinde performanslar yapmıştır. Dansçılarıyla birlikte bir süre bu şehirlerde kalıp, şehirlerin günlük

yaşantılarına içerden dahil olmuşlardır. Böylece de performanslarını oluşturmuşlardır. 1986 *Viktor* Roma, 1989 *Palermo* Palermo, 1991 *Tanzabend* II Madrid, 1994 *Ein Trauerspiel* Viyana, 1996 *Nur Du* Los Angeles, 1997 *Der Fensterputzer* Hong Kong, 1998 *Masurca Fogo* Lisbon, 1999 *O Dido* Roma, 2000 *Wiesenland* Budapeşte, 2001 *Agua* Brezilya, 2003 *Nefes* İstanbul, 2004 *Ten Chi* Tokyo, 2005 *Rought Cut* Kore, 2007 *Bamboo Blues* Hindistan. Bu çalışmalarında insanlara tavsiyeler vermek, yönlendirmek gibi bir amacı yoktu. Bütün kültürlerin renklerine, çeşitliliklerine saygı duyuyordu. Her seyirciyi bu serüvene katılmaya davet ediyordu. Onları barışa davet ediyordu. İnsanların kendi güçlerini ve cesaretlerini görmelerini istiyordu. Pina sanki kültürlerarası bir arabulucuydu. Pina' ya göre önyargısız bir dünya mümkündür. Wuppertal Tanztheater bütün ideolojilere ve dogmalara karşı her zaman objektif olmaya çalıştı, dünyaya mümkün olabildiğince az önyargıyla bakarak hayatı bütün bu görüntüsüyle kabul etmek istedi.

“Her gün Lichtburg'a giderken önünden geçtiğim durakta otobüs bekleyen insanların yorgun ve bezgin hallerini gördükçe; insanın nasıl zor bir dünyada yaşadığını bilmesi ve sadece herşeyin çok güzel olduğunu düşünerek yaşamaması gerektiğini, kendim ve yaptığım iş için önemsiyorum...” Pina (Linsel, Anne, Bilder Eines Leben, 75)

Pina Bausch Rolf Borzik' in ölümünden altı ay sonra bir turnede şilili yazar ve edebiyat profesörü Ronald Kay ile tanıştı. 1981 yılında oğulları Rolf Salomon dünyaya geldi.

Pina 30.06.2009 yılında hayata veda etti.

16. PINA BAUSCH ÇALIŞMALARI

Kontakthof (1978)

Kontakthof önemli Pina Bausch çalışmalarından biridir. Pina' nın tarzını biraz daha değiştirdiği, klasik baleden uzak, modern dansın yeni bir formu olan dışavurumcu tiyatronun izlerini fazlasıyla görebildiğimiz bir çalışmadır. 1978 yılından bu yana *Wuppertal Tanztheater*' in repertuarındadır. Ayrıca başka ülkelerde de defalarca oynanmıştır. Uzunca bir süre orjinal kadroyla birlikte sahnelenmiş, daha sonra gruba yeni katılan dansçılarla rol değişimleri olmuştur. Ayrıca bu çalışmanın özel bir tarafı da vardır. Pina bu çalışmayı 65 yaş ve üzeri bir gruba ve lise çağlarında genç bir gruba da sahnelemiştir. Üç farklı gruba üç farklı enerji ortaya çıkmıştır. Zaten Pina performansları aynı koreografiler ve aynı dansçılara rağmen; her bir sahnelenişinde, her bir yeni seyirci enerjisiyle yeni bir boyut kazanmaktadır. Özellikle yaşlılarla birlikte yapılan çalışmada inanılmaz bir narinlik, incelik ve güç vardır. Bütün dansçıların sahnedeki varlığı performansın gücünü iyice artırmıştır. Dansçıların seyirciyle, birbirleriyle ve özellikle kendileriyle kurdukları ilişki oldukça profesyoneldir. Yaşlarına rağmen hareketleri öyle bir akıcı ve narindir ki; izleyenleri şaşkına çevirirler. Zaman zaman seyircilerin kahkahaları, alkışları ve hayretler içindeki bakışları birbirine karışır.

Kontakthof Almanca tam olarak “buluşma yeri” anlamına gelir. *Royd Climenhaga* Pina Bausch isimli kitabında;

“Bir buluşma yeri sık sık bahçe, meydan için ya da hapishane veya okul için kullanılır. Ancak ayrıca bir fahişenin bedenini sunmak için müşterisiyle buluştuğu

yer de olabilir burası. Tiyatro bir tür oyun boyunca keşfedilen orospuluktur. Çünkü sessiz bir beklenti içinde olan seyirci vardır. Onlar iletişim kurmayı, etkileşime geçmeyi beklerler.” (Climenhaga, Royd, Pina Bausch, 86)

Kontakthof un dekoru minimalisttir ve doğal malzemelerden yola çıkılmıştır. Bir oda izlenimi veren geniş bir alan, üç tarafta duvar, sahne arkasında sağda geniş bir cam, arkada sağda ve solda olmak üzere iki kapı, solda arkada bir piyano, sahne gerisinde karşıda siyah bir perde ve duvar kenarlarında tahta sandalyeler bulunmaktadır. Ortada gerçekten performans süresince dansçıların sunumlarının vurgusunu arttıran çok geniş boş bir alan vardır. *“Rite of Spring”* teki kuma, *Arien* ve *Vollmond*daki suya, *Nelk*deki karanfillere rağmen *Pina Bausch* sahnelemelerinde dramatik açıdan asıl baskın olan şey bu alanlarda dansçıların nasıl var olduklarıdır. Bu basit ama etkili tasarımların katkısını göz ardı etmek imkansızdır. Dışavurumcu sahneleme biçimlerinde daha önce vurguladığımız gibi oyuncu kadar ışık, dekor ve müzik de etkindir. Bu oyunda müzik çoğunlukla 1930’ lardan 1950’ lere kadar olan süreçteki Alman popüler şarkılarından seçilmiştir. Müzikler dansla birleştiğinde büyük etki bırakır ancak hiçbiri tanımlanabilir, yorumlanabilir değildir.

Sahnede sadece sandalyeler ve birkaç kapı var. Performans başında dansçılar sahnenin en arkasında yan yana sandalyelerde oturuyorlar. Kadınların üzerinde renkli ve görkemli elbiseler, erkeklerin üzerinde ise sade takım elbiseler var. Bir kadın dansçı kalkar ve seyirciye doğru yürür. Üzerinde pembe bir elbise vardır. Sahne önünde durur, seyirciye bakar, seyirciye sırtını döner, sonra tekrar yüzünü döner, ellerini başının arkasına koyar, ağzını açar dişlerini gösterir. Bu aslında samimiyetsiz ya da zorlama bir gülüş gibi görünür. Sonra profilini döner. Burada hafif bir kalça ve sırt hareketi vardır. Sonra tekrar seyirciye döner ellerini gösterir. Tüm bu koreografi sırasında müzik vardır. Son

olarak arkasını döner, arkada oturan dansçılara doğru gider ve tekrar yerine oturur. O sırada karşıdan başka bir dansçı gelir. Az önce dansçının yaptığı koreografiyi tekrar yapar. Bu çalışmaya bir süre bu şekilde devam edilir. Zaman zaman daha kalabalık gruplar halinde yaparlar. Bazen sadece birkaç kadın ya da erkek, bazen ise karışık halde yaparlar. *Pina* performanslarında tekrarlar önemlidir. Daha sonra bütün dansçılar senkronize bir şekilde dans ederek öne doğru gelirler. Bazen sadece kalçalarını oynatarak ilginç görüntüler sunarlar. Performansçılar vücutlarını seyirciye sunuyor gibidirler. Ancak bir taraftan da bu bir rol içinde olma durumudur. *Pina* performanslarında gerçeklik önemlidir. Prova sürecinde dansçılar role yaklaşırken çoğunlukla kendilerinden yola çıkarlar. Performansları izlerken bu oyunda da olduğu gibi asıl kişilerden çok fazla şey görürüz. Ama izlediğimiz sadece o kişi değildir, bir rolün içerisinde o kişidir. Bu sırada onları izleyen seyirci de kendini bu yüzleşme sırasında konforsuz hissedebilir. Seyircinin koltuklarına rahatça yaslanıp izleyebileceği ve performans boyunca sadece dışarıdan bakan kişi olarak kalabileceği bir ortam yoktur. Kendini bu sürece dahil olmuş, sunulan bedenlere bakan, belki onu satın alacak kişi olarak görür ve kimileri pozitif, kimileri negatif anlamda etkilenirler. Dışavurumcu tiyatronun ya da dansın amaçlarından biri de; yolunda gitmeyen bir şeyler varsa bunu göstermek, kabul ettirmek ve hatta sorgulamaktır. Bir şeyler yolunda gitmiyorken, her şey yolundaymış gibi davranmaktan artık vazgeçilmelidir. Çünkü bu durum pozitif olmak değil, kendini kandırmaktır. Performansa dönecek olursak, dansçılar grup halinde hareket etmeye devam ediyorlar. Bir ritimle yürüyorlar ve kasıtlı olarak kalçalarını farklı yönlere itiyorlar ve biraz kambur yürüyorlar. Kalçalarını büyük bir özgüvenle her bir yöne hareket ettiriyorlar. Bu sırada herkesin bakışı seyirciye doğru, oldukça keskin ve kendine güvenlidir. Her performansçının bakışlarında açığa çıkan derin enerji, provoke eden keskinlik ve açığa çıkan yoğunlukla birlikte dansçılar dışavurumcu bir fotoğrafın içinde gibidirler. Arada popolarını seyirciye dönüyorlar aynı hareketi bu şekilde de yapıyorlar. Sonra tekrar seyirciye dönüp yürümeye devam ediyorlar. Sahne önüne ulaştıklarında geriye dönüp arkaya doğru aynı şekilde yürüyorlar. Seyirciye dönük oldukları her seferinde seyirciye dik dik bakıyorlar.

Dansçuların sahne üzerindeki varlıkları, o anda olmaları seyirciyi de çabucak etkisi altına alıyor ve seyirci bu yolculuğa çıkmak için kendini teslim ediveriyor. Dansçılar daha sonra profillerini ve sonra tekrar sırtlarını gösteriyorlar. Dişlerini gösteriyorlar ya da eteklerini kaldırıyorlar, pantolonlarını indiriyorlar bacakları ortaya çıkıyor. Bunun sarsıcı bir etkisi oluyor, kendilerini satılmış gibi sunuyorlar, aynı zamanda görev bilinciyle dikkatli ve özenli bir şekilde tiyatronun zemininde bir ritüel sergiliyorlar. Buna karşın seyirci de üç saat kadar bir süre onların malzemelerini izlemek için para ödüyor.

Ressam *Egon Schiele* içsel psikolojik gerçekleri ortaya çıkarmayı hedeflerdi. Dışavurumcu çalışmaları çoktur ve bu noktada *Pina Bausch* ile ortak bakış açıları vardır. *Bausch* çalışmalarında dışavurumcu pratikleri sürekli kullanmıştır. Ayrıca *Bausch* bu noktada kendini geliştirmek ve çalışmalarını genişletmek için bireyselliği ortaya çıkarmaya yönelik keşifler yapmıştır. *Kontakthof* çalışma sürecinde *Bausch* aslında yeni bir yaklaşım keşfetti. Bu süreçte daha çok hareket merkezli çalışmalar yapıldı. *Kontakthof* performansı *Pina*'nın estetik anlayışını tanımlamada merkezdedir.

Kontakthof Tanztheater Wuppertal'de *Pina Bausch*'ın ilk işlerinden biridir. Dansın dünyadaki dramatik değişikliğinin sembolik yaklaşımıydı ve tiyatrodaki mükemmel bir yeni olasılık olarak adlandırılıyordu. Daha önce kimse sahne üzerinde içsel enerjisini bu kadar açık ve kısaca açığa çıkarma sorumluluğunu alıp ve bunun derin etkisini derhal keşfedip kullanmamıştı. *Kontakthof* *Bausch*'ın insan ilişkilerini, kadın-erkek ilişkilerini, gücü, otoriteyi derin sorgulayan çalışmalarından biridir. Ancak bu çalışma ne bir öykünün anlatımıdır ne de bir kaynak referans alınmıştır ya da yorumlanmıştır. Ortada tamamen sıfırdan üretilen bir ürün vardır. Örneğin provanın ilk haftasında grup arzu ve iletişim ile ilgili basit ve önceden belirlenmemiş fikirlerle çalışmaya başladılar. *Pina* bu fikirlerin içine birbirimizle nasıl iletişime geçiyoruz ya da

en azından iletişime geçmek için nasıl bir teşebbüste bulunuyoruz sorularını ekledi. Ve tüm bunlar yumuşaklık, şefkat, narinlik, hassasiyet fikirleriyle başlıyordu. Hassasiyet nedir? Nereden geliyor? Hassasiyet nasıl uzaklaşır? Ne zaman artık tam olarak hassasiyet yoktur diyebiliriz? Ya da aslında hala bu hassasiyet midir? Bu araştırma kısa sürede dansçıların kendi yaşamlarındaki zengin iletişim tecrübeleriyle şekilleniyordu. Daha önce de belirttiğim gibi Pina' nın çalışmalarında performansçılar sadece var olan bir rol kişisini sahnede aktarmazlar. Çoğunlukla kendilerinden yola çıkarak bir şeyler üretirler. Bu yüzden sahnede gördüğümüz hem rol kişisi hem dansçının kendisi ve zaman zaman da rol kişisi olduğunu bilen kişidir. *Kontakthof* için uzun prova süreci bu yaratım ve toplanan materyallerle başladı. Pina bütün dansçılarından kendi bedenleriyle ilgili hoşlanmadıkları şeyleri göstermelerini istedi. Böylece dansçılar kendi yargılarıyla, kusurlarıyla birlikte sahnede var oldular. Ancak kusurlarından rahatsız olarak değil, aksine kusurlarını göstererek oradaydılar. Performansın en saf anı, eylemi seyirciye geri yansıtmak ve seyirciye bu sunulan durumdaki suç ortaklığını fark ettirmektir. Örneğin epik tiyatronun öncüsü *Bertolt Brecht* (1898-1956) amacını daha etkili kılmak için, kesinlikle hileli bir şekilde oynamıştır ve o benzer etki; sahnede varoluşlarının etkisinin farkında olan, Alman ekspresyonist dansçıların ifade dünyasında da ortaya çıkmıştır. Ama biz burada her dansçının, teatral yaratmaya karşılık fiziksel boyutunu doruğunda görebiliyoruz. Dans ortaya çıkar ve tiyatro bu iki formun kusursuzca birleştirildiği yeni bir yöne girer. Yaratılan yeni form '*tanztheater*' olarak adlandırılır. Buna; dans hareketleriyle birlikte teatral hikayeyi ya da fiziksel aksiyonla birlikte karakteri oynamak diyoruz.

Kontakthof prömiyerinde *Royd Climenhaga*, Pina Bausch' a dansçılarını nasıl seçtiğini sordu.

Pina:

" Onların nasıl hareket ettikleriyle ilgilenmiyorum, onları neyin hareket ettirdiğiyle ilgileniyorum. " (Climenhaga, Royd, Pina Bausch, 90)

Bu Pina Bausch' ın çalışmalarını tanımlayan bir ifade olmuştur. Temel olarak yapılan şey bir tekniği kullanmak değildir. Elbette dansçılar yıllarca

yaptıkları egzersizleri bedenlerinde taşıyorlar ve yaratıcılıklarını bu tekniklerle çalışmalarında sergiliyorlar. Fakat dansçıların duygusal dünyaları ve insanca neler yaptıkları çok daha önemli. Bu geleneksel olandan ve dans formlarına dayanan hareketlerden ayrıdır. Özellikle o zamanlar Amerika’ da ki dans tutumunun giderek artan şekilciliğinden farklıdır. Bu ekspresyonist geçmişe sahip Alman dans yapısıyla büyümüş biri için pek de uygun olmayabilir. Ancak Pina Bausch’ ın derin duygusal dans yapısının içerisinde Alman geleneksel yapısının Amerika’ da karşılaştığı tarzla birleşiminden izler vardır. 1960’ larda New York’ ta derin deneysel tecrübeleri olmuştur.

Pina Bausch insanın muamması olan arzunun ifadesi için belki de dünyada en güçlü metaforları üretebilenlerden biri olmuştur. Bunları bulduktan sonra da iletişimi halen güçlü tutabilmek ve devam ettirebilmek gerçekten zor olmandır. Ancak Pina bunu başardı. Elinde olan şeyleri dansçıların teknik deneyimleriyle birlikte basitçe düzenledi ve bunlarla sözlü ve tam doğru ifadelerden ziyade, bolca metaforik anlamlar taşıyan ifadeler üzerinde çalışmasına devam etti. Birçok Pina Bausch çalışmasının temasında, sergilenen teatral doğayı genişletmek ve bunu metaforik amaçlar için kullanmak bulunur.

Kontakthof performansı içerisinde dansçıların gülerken boş alanda koşturdukları, giderek kahkahalarını artırdıkları ya da boş sandalyelerin olduğu yerde yalnız kalıp, bir sandalyeye oturup ağladıkları bölümler vardır. Kontakthof buluşma yeri, kontakt alanı anlamlarındadır. Buradan yola çıkarak bu performans en basit şekliyle bir alanda iletişime geçen insanların hikayesini anlatır. Bu parça zaman zaman yalnız kalan insanları, bazen kalabalıklara rağmen yalnız olan insanları, bazen birlikte hareket eden insanları gösterir.

“Vücut kişisel hayat ya da profesyonel hayat içerisinde yeterli saygınlık elde etmek için sergilenen bir maldır. Görünüşe göre halktan insanlar için de, bireysel olarak vücudun nesne olarak sunulmasında benzer kurallar vardır. Bu bağlamda dansçının vücudunu göstermesi ve tekniği seyircininkinden farklı

değildir. Her ikisi de kendilerini sunmalılar ve belirli kodlarla birlikte etkilerini kontrol etmelidir.” (Servos, 1984:118)

Kontakthof' un teatral sunumunun genel fikri için metafor olarak bizim sosyal ilişkilerimiz kullanılır. Dramatik açıdan ve basit şekliyle de amaç yapılan işi kabul etmek, onaylamak ve anlamlı kılmaktır. Örneğin dansçılar kendileriyle ilgili bir şeyler söylüyorlar. *‘Hamburgluyum, Paris’ ten geldim.*”... Seyirciyle ilişki içerisindedir ve her ne kadar basit şekilde sadece kendilerini ifade eden cümleler kullansalar da, her birinde teatral olarak kendinin ve ne yaptığının bilincinde olma hali vardır. Yönelim ise direkt seyirciyedir. Dansçılar sahne gerisinde buluşup seyirciye doğru senkronize bir dansla yürürler. Ayaklarını yere sürterek, kalçalarını sallayarak müzik eşliğinde yığın halinde öne gelirler. Sahnenin sonuna geldiklerinde tekrar geri dönüp yolculuğa devam ederler. Sonunda sessizliğin içerisinde sadece dururlar. Bir kadın kafasını sallamaya başlar ve giderek ritmi artırır. Bunu yere düşünceye kadar çılgınca yapar. Diğerleri ise bu şiddet anına neredeyse hiç tepki vermezler. Kısa bir süre sessizlik olur ve sonra bir adam şarkı söylemeye başlar. Grup yavaşça hareketlenir ve biraz önceki kalça hareketleri ile sahne gerisine yönelirler, kadın yerde yalnız kalır. Bu sırada birisi çığlık atar ve herkes sahnenin dışına kaçar. Bir kadın da onu kovalayan adamdan çığlık atarak kaçar. Adam kadının ayaklarına doğru fare atar. Adamın fareyi her atışında kadın çığlık atar. Yeni bir şarkı başlar bu sırada ve sahneye sakarca topukları üzerinde yürüyen kadınlar girerler. Sahneden çıkarlar, gene bir sessizlik anında bir kadın yavaşça piyanoya doğru gelir.

Kadın:

“Piyanonun kenarında duruyorum. Ben düşüşüm. Ama düşmeden önce çığlık atacağım ve bağıracağım ki; bu kimsenin aklından çıkmasın.”

Piyanoda bir şeyler çalar ve ciyaklamaya başlar ve tonu değiştirdikçe de inlemeye başlar. Bir süre sonra tekrar müzik gelir ve sandalyelerde oturan kadınlar uyumlu bir şekilde sutyen, iç çamaşırı ve külotlu çoraplarını düzeltmeye çalışırlar. Piyanodaki kadın eğilir, emeklemeye başlar. Şunları söyler:

“Piyanonun altında emekliyorum ve yalnız kalmaktan hoşlanıyormuş, bunu seviyormuş gibi görünüyorum. Ama gerçekten yalnız olmak istemiyorum. Sonra şalımı alıyorum ve kendimi boğmaya çalışıyorum. Umarım ben ölmeden birileri gelecek.”

Kadın bütün vücudunu kullanarak hareketler yapar. Diğerleri onu izlerler. Onların arasına dahil olabilmek için kendini adeta yem eder. Kendini onlara göstermeye çalışır. Kadının, grubu etkisi altına almaya çalışma çabasından sonra grup koşmaya başlar, öfkeyle hareket ederler. Sahne arkasına koşarlar, geri gelirler. İki kişi birbirlerine dönüp çığlık atar. Bir adam kasten kendini yere atar ve yerde ölü gibi yatar. Bazı dansçılar ise bu kaosu ortasında sadece durup seyirciyi izlerler. Bir kadın elinde mikrofonla sahneye girer, performansını sergiler. Coşkulu bir şekilde ağlıyordur. Diğer performansçılar durur ve kadını alkışlarlar, o da onlara bakar ve kendini daha da alkışlatır. Kadın performansına devam ederken diğerleri yarım daire şeklinde kadının etrafında dururlar. Bir süre daha alkışlanır kadın ve sonra gruba dahil olur. Sonra dansçılar bir kadın, bir erkek olmak koşuluyla eşleşirler. Eşler birbirlerine sırayla şiddet uygular. Yapılan her eylem sonrasında izleyen diğer dansçılar alkışlar ve daha iyisi için motive edici sesler çıkarırlar. Mesela adam kadını göğsüne doğru çeker ve oraya sıkıştırır, bırakır. Alkışlanır. Kadın adamın pantolonunu tutar ve aşağıya çeker. Alkışlanır. Sonra başka bir çift ortaya gelir. Kadın adama sarılırken topuklarıyla da adamın ayaklarını ezer. Adam kadını kucaklar bu sırada kadının burnuna bir fiske atar. Birkaç grup gururla kendi küçük işkence performanslarını gösterirler. Alkışlanırlar. Bu kısım müzik boyunca devam eder. Sonra grup dağılır. Bu çalışma kadın erkek ilişkilerinin dinamiklerine, güce, otoriteye, toplumsal cinsiyete yönelik basit göstergeler sunar. Temelde dışavurumcu bir sahneleme biçimidir. Gerçekleri en sert haliyle ve karşıtıyla göstermeyi yeğler. Ayrıca Pina Bausch’ ın çok kullandığı bir sahneleme biçimi olarak; örneğin kadına şiddeti gösterecekse, önce kadına uygulanan şiddetin bir örneğini sunar ve sonra da kadının erkeğe şiddet uyguladığını görürüz.

Kontakthof' ta grup sahne üzerindeki uyumsuzluğun, karmaşanın içinde uyumlu bir kalabalık olarak hareket eder. Arkada bir kadın adamın kucağına oturur ve onun için dans eder. Bir kadın bir adamı seçer ve ona *"Ooo sen çok yakışıklısın. Ooo sen çok güçlüsün."* gibi cümleler söyler. Kadın çekingen hareketlerle adamın ilgisini üzerine çekmeye çalışır, ama adam dışarı çıkar. Diğer bir çift içeri girer, birbirlerine kibar dokunuşlar yaparlar. Bu çift ürkek dokunuşlara ve fingirdeşmelere devam ederken; arkadaki kadınlar aralarında kadınla ilgili fısıldaşırlar;

"Elbisesi beline çok dar gelmiş. O şişman bir kadın. Yaşlı cildinden etleri sarkıyor. Bu yaşlı ve yumuşak cilt onun kollarından ve çenesinden sarkıyor. Tıpkı bir maske gibi. Ve makyaj. Eğer bu kadar çok makyajı olmasaydı o nasıl görünürdü?"

Grup her an aralarındaki enerjiyi çok iyi organize ediyor. Zaman zaman çok gürültülü kalabalık grup aksiyonları zaman zaman küçük sakin aksiyonlar var. Geçişler her zaman çok yoğun ve güçlü yapılıyor. Seyirciyi bu yolculuğun içine dahil etmeyi kolay şekilde başarıyorlar.

Erkekler sahenin bir tarafında toplanırlar ve soldaki duvar yönüne paralel olacak şekilde sandalyelere otururlar. Duvarın önünde de kadınlar sıralanırlar. Kadınların yüzleri erkeklere dönüktür. Kadınlar duvarın önünden ayrılmadan, her biri kendine özgü tekrar eden beden hareketleriyle dans ederler. Erkekler de aynı şeyi oturdukları yerde yaparlar ve giderek sandalyeleriyle kadınlara yaklaşırırlar. Artık birbirlerine çok yakındırlar. Halen aynı hareketleri yapmaya devam ederler. Birbirlerine temas ediyorlardır. Adeta birbirlerini döverler, sallarırlar ve birbirlerine şamar atarlar. Hareketler aynı, değişen şey aralarındaki mesafedir. Sonra müzik değişir ve çiftler swing yapmaya başlar. Bir dansçı elinde mezura ile çiftlerin arasındaki mesafeyi ölçer ve sözde bu bulguları bir yere not eder. İnsanlar birbirlerinin sınırlarına ne kadar saygı duyuyorlar? Bu sınırlar ne kadar ihlal ediliyor? Sınır ihlal

edildiğinde neler oluyor? Birey olmak ile kendi sınırlarını koruyabilmek arasında nasıl bir ilişki var? İletişimin dinamikleri nelerdir? Bu çalışma sayesinde üretilebilecek belki daha onlarca soru var. Güzel olan ise; Pina tüm bunları o kadar basite indirgeyerek anlatır ki; bunların her algılama düzeyindeki seyircide bir karşılığı oluşur.

Bir kadın bir erkeğe kalça sallamayı öğretiyordur. Adam yapamaz ve kadın onu biraz azarlar. *‘‘Hadi yapabilirsin’’ ‘‘Bunu yapabileceğini biliyorum, hadi dene’’*. Bu sırada diğer dansçılar çember olurlar. Erkek dansçı çemberin içinde kalır. Dansçı çılgınca ama aynı zamanda umutsuzca hareketi yapmaya çalışırken diğerleri de dikkatle doğru yapıyor mu diye ona bakarlar. Bu yüzden dansçı daha da gerilir. Adam bunu gerçekten de yapamıyordu. Pina bu durumu performanslarında çoğunlukla kullanır. Çok iyi derecede bale ve dans eğitimi almış dansçılardan oluşan bir grup insanın, bedenleriyle ilgili zaaflarını da sahne üzerinde çekinmeden gösterebildiği anlardır. Başka bir örnek; bağdaş kurduğu zaman dizleri havada kalan yere değdiremeyen bir kadın dansçı bu kusurunu sahnede kullanır. Pina dansçıların bu öz hallerini, yetersizliklerini kabul ettikleri ve hatta bununla eğlendikleri durumları sahne üzerine taşır. Dansçılar kendilerini yargılamazlar, aksine kusurlarını sever hale gelirler. Bu noktada *Pina Bausch*’ ın çalışma disiplini, yaklaşımı büyük önem taşır. *Kontakthof* yaşlı ve genç gruplar tarafından da performe ediliyor demiştik. Ancak bu kişiler profesyonel değiller. Zaaflarla ilgili noktada özellikle yaşlıları ayrı bir yerde değerlendirmek gerekiyor. Onların kusurlarını keşfedip, bunlarla eğlenebilmelerini beklemek onlara haksızlık olacaktır. Onlar ellerinden geldiğince bu zor performansın hakkını vermeye çalışıyorlar. Elbette hareketleri daha sert ve robot gibi yapıyorlar. Her şeye rağmen bu işin altından başarıyla kalkıyorlar.

Performansa dönecek olursak; sahneye bir tane atlıkarınca getirilir. Sağ ön kısma yerleştirilir. Bir kadın dansçı seyircilere gelir ve birisinden bozuk para ister. Atlıkarıncaya atar. Ancak karınca çalışmaz. Kadın üzülür. Arkadaşlarına bakar, onlar da üzgün bir jest yaparlar. Kadın tekrar seyirciye

gider. Bozuk para alır. Tekrar atar ancak karınca yine çalışmaz. Kadın daha da üzülür. Bir erkek dansçı kadına yardım etmek için gelir. Atlıkarıncanın fişinin takılı olmadığını görür. Fişi takarlar. Kadın koşarak mutlu şekilde seyirciye gider. Tekrar para ister. Karınca bu kez çalışır. Kadın kahkahalar atar. Diğer kadınlar da atlıkarıncanın arkasında binmek için uzun bir kuyruk oluştururlar. Kadın giderek hızlanır ve memnuniyeti de artmaktadır. Burada atlıkarınca tatmin olmanın iki metaforunu temsil eder. Biri cinsel diğeri ise duygusal kapasiteyle ilgilidir.

Bir kadın ve erkek karşılıklı otururlar. Yüz yüze bakarlar. Utanarak ve kibarca birbirlerine sarılırlar. Yavaşça kıyafetlerini çıkarmaya başlarlar. Çıplak kalırlar. Diğerleri bir çember oluşturup sert ama uyumlu bir şekilde hareket ederler. Çıplak olan çift, gruptaki diğerlerinin onlar üzerindeki ateş püsküren bakışları fark ederler. Çift utanıp aceleyle kıyafetlerini giyip gruba katılır. Burada bir çatışma ile karşı karşıyayız. Bir yanda narin, içsel bir yönelimde olan iki kişi; diğer tarafta resmiyetin, formalitelerin etkisinde uyumlu hareket eden bir grup vardır. Sonunda bu iki kişi çoğunluğa boyun eğer.

Çoğunluğun yaptığı, söylediği doğru olandır bakış açısı birçok toplumda etkendir. Burada Pina bize bunun bir tarafını gösteriyor. İsteyerek yaptıkları bir şeyin onları gerçekten iyi hissettirdiğini düşünen iki kişi; etrafındakilerin onlara bunun doğru olmadığını hissettireceği ana kadar bu doğrudur ya da yanlıştır gibi bir yargıya düşmüyorlar. Ancak o andan itibaren onlar da kendilerini yargılamaya başlıyorlar çoğunluğun bir parçası oluyorlar. Bu bölüm yaşlılarla çalışılırken farklılaşmıştır. Onların profesyonel olmamaları, bir kısmının yaşlı olması, bedenlerini açığa vurmaktan çekinmeleri ya da kaçmak istemeleri çalışmanın yapısını diğerinden farklılaştırmıştır. Zaten çıplak kalmak istemeyen kişilerin çoğunluğa uyup giyinmesi fikri bizi başka bir noktaya taşır.

İkinci yarının başında tüm performansçılar siyah kıyafetleriyle daire biçiminde hareket ederler. Müzik eşliğinde herkes kendi küçük jestini yapar.

Kadınlar kıyafetlerini çıkarıp, erkeklerden ayrılıp alan içinde gezinmeye başlarlar, sahneden çıkarlar. Kadınlar tekrar rengarenk elbiselerini giyip geri dönerler. Erkeklerle bir yüzleşme gerçekleşir. Kadınlar ve erkekler olarak karşılıklı dururlar. Erkeklerden biri kadınlara doğru; ‘sırt, karın, diz!’ der. Kadınlar söylenen vücut bölümlerini geriye doğru hareket ettirirler. Erkekler onları izler. Sonra kadınlardan biri komuta eder, ‘el, yanak, sırt!’ der. Bu kez erkekler söylenen vücut bölümlerini geriye doğru hareket ettirirler. Kadınlar onları izler. Bu giderek hızlanan bir müsabakaya dönüşür. Şiddeti de giderek artar. İki grup da donup kalana kadar devam edilir. Gruplar durur ancak daha sonra tekrar birbirlerine doğru düşmanca hareket edip, birbirlerine dokunmaya, birbirlerini dürtmeye ve çimdiklemeye başlarlar. Dansçılardan biri de (*Jan Minarik*) bir sandalye alır, oturur onları izler.

Tüm dansçılar birer sandalye alır, sahne önüne gelip seyircilere dönük otururlar. *Jan*’ın elinde mikrofon vardır ve bir baştan sırayla mikrofonu dansçılara uzatır. Herkes kendi dilinde ufak tefek bir şeyler söyler. Bu söylenenler dansçıların aklına o anda gelen şeyler mi yoksa hazırlanmış şeyler mi izlerken bunu merak etmişim. Söylenen şeylerin birbiriyle bir bağlantısı yok. Zannediyorum ki; o an ki hislerinden yola çıkarak bir şeyler söylüyorlar. Benim izlediğim performansta, grupta bir Türk dansçı olduğunu bu konuşmalar sırasında fark etmişim. **Çağdaş Ermiş** 2014 yılından beri *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch Ensemble*’da dans ediyor. *Çağdaş* bu sahne sırasında ağaçlarla ilgili bir şeyler söyledi. Bu etkileyiciydi.

Konuşmaların ardından tekrar bir karmaşa başlıyor. Dansçılar koşuyor, coşkuyla çılgınlıklar atıyorlar, vals yapıyorlar, piyano çalıyorlar, aynı zamanda bir şarkı banttan çalıyor. Bir kişi ‘*My bonny lies over the ocean*’ şarkısını söylemeye başlıyor ve bir süre sonra herkes ona katılıyor. Güzel bir koro oluyorlar. Onlar şarkıyı söylerken arkada bir kadın sessizce ağlamaya başlıyor. ‘*Oh bring back my bonny to me*’ sözlerinin olduğu bölümde kadının ağladığını fark ediyorlar. Herkes susuyor. Bir kadın ağlayan kadının yanına gidiyor ve onu teselli ediyor. Bu sırada diğerleri sahnenin önüne gelip sırtları

seyirciye dönük şekilde oturuyorlar. Birisi projeksiyon getiriyor ve ekrana bir görüntü yansıtılıyor. Ördekler ve onların çiftleşmesiyle ilgili bir kısa film başlıyor. ‘‘A small happy brood of mallards.’’ Bittiğinde gruptan hayal kırıklığıyla bazı inlemeler duyuluyor. Aralarından biri seyircilere doğru yönelip atlıkarınca için bozuk para istiyor.

Dansçılar şimdi siyah elbiseleri içinde sahneye dağılmış halde çeşitli pozisyonlarda duruyorlar. Yavaşça çiftler yan yana geliyorlar ve *Jan* onların fotoğraflarını çekiyor. *Jan* daha önceki sahnelerde fareden kaçan kadına yine fareyi atıyor. Kadın sahneyi aynı yollardan tekrar ediyor ancak bu kez gayet yavaş ve soğukkanlı şekilde bir ölü gibi hareket ediyor. Daha önce çılgılık atarak koşan kadın bu kez fareye hiç tepki vermiyor. *Jan* bu yüzden bir hayal kırıklığı yaşıyor ve fareyi atmaya bırakıyor. Bunun üzerine kadın *Jan*’ın önünde hareketsiz halde duruyor.

Sahne beyaz elbisesi ve siyah ayakkabılarıyla ifadesiz duran bir kadın var. Bir süre sadece bu kadını görüyoruz. Kimileri bu tepkisizliği izlemekten hoşnut ama neler olabileceğini de merak ediyor; kimileri ise bu tepkisizliğin bir önce bir şeye dönüşmesi beklentisi içinde izliyor. Bir erkek ve sonra başka ve sonra bir tane daha erkek kadına yaklaşıyorlar. Kadını okşamaya başlıyorlar. Kadın hala tepkisiz duruyor. Erkekler kadının omuzlarını ovuyorlar, çenesini okşuyorlar, yanaklarını sıkıyorlar. Ancak her seferinde tek bir eylem yapılıyor. Seyirci de şöyle bir beklenti oluşabiliyor; kadın da bir süre sonra onlara tepki vermeye başlayacak iyi veya kötü olarak ve bu başka bir şeye dönüşecek. Ancak bu beklenti karşılanmıyor. Çünkü kadın hep pasif, tepkisiz kalıyor. Erkekler şu ana kadar naif ve hassas bir yerden yaklaşıyorlardı. Ancak artık onların hareketleri giderek mekanikleşiyor. Kadının bacaklarına dokunuyorlar, onu kucaklarına alıp sallıyorlar, kadının yüzünü çimdikliyorlar. Kadın hala tepkisiz duruyor. O giderek bir objeye dönüşüyor. Hareketler gitgide hızlanıyor ve tekrarlar artıyor. Bu eylem bir tür işkenceye dönüşüyor. Erkeklerin tahrik edici, kışkırtıcı, rahatsız edici tavırlarına karşılık kadın hareketsiz kalıyor. Sanki kadının buradaki durumu sessiz bir çılgılığı yansıtıyor.

Hassasiyet ve zulüm arasındaki çizgi nedir? Bu performans yaklaşık altı dakika sürüyor. Kadın hem bir sahnelemenin içinde oyuncu olarak var oluyor; hem de kendisi olarak o anı gerçekten yaşıyor ve aynı zamanda bununla da mücadele etmesi gerekiyor. Kadın tahrik ve taciz ediliyor ama buna hiçbir şekilde tepki göstermemesi gerekiyor. Kadın başarıyla bunun üstesinden geliyor.

İnsanlar birbirlerinin sınırlarını aşmayı, alanlarına girmeyi ve orayı işgal etmeyi çoğu zaman deniyorlar. Hatta bunu başarabilirlerse; bu kez de oraya hükmetmeye çalışıyorlar. Karşı taraf izin verirse bunu da başarıyorlar. En son nokta ise bu alanın ve kişinin nesneleştirilmesi oluyor. Az önceki performansta, erkekler önce kadını okşamaya başlıyorlar. Kadın tepki vermiyor. Erkekler görüyorlar ki bu alana daha fazla girebilmeleri için önlerinde hiçbir engel yok. Bunu deniyorlar ve başarıyorlar. Bir süre sonra o alanı ele geçirip, ona sahip olup, onu nesneleştiriyorlar.

Sahneye bir kadın girer. Bütün erkekler onu takip etmeye başlar. Kadın onları baştan çıkarır. Çember olup uyumlu şekilde basit hareketler yapmaya başlarlar. Diğer kadınlar da sahneye gelip, onlara katılırlar. Müziğin sonuna kadar bu basit jestleri devam ettirirler. Dansçıların ayak sesleri duyulabilir yüksekliktedir. Şarkı biterken ışıktaki yavaşça azalır ve sadece dansçıların ayak sesleri kalır, kalp atışı gibi işitilir. Olan biten her şeyin ardından grup tekrar ortak bir kalp ritminde buluşur.

VOLLMOND (2006)

Her zaman olduğu gibi bir Pina Bausch eserinde sahnede minimal bir dekor var. İki erkek dansçının ellerindeki boş plastik şişelerle sahneye girmesiyle performans başlıyor. Pina Bausch performansları genellikle sahnede dansçıların olmadığı bir anla başlar. Seyirci müziği dinler ve dekoru görür. Seyirci dansçıları görmeden bir durumun içine davet edilir. Sahneye gelen iki erkek dansçı, diyagonal bir şekilde durup, ellerindeki plastik şişeleri senkronize bir şekilde sallayıp natürel sesler çıkarıyorlar ve hareket ederken bedenlerinin neredeyse tüm parçalarını organik bir şekilde kullanıyorlar. Bir süre aynı hareketi yapıyorlar. Pina Bausch tekrar eden hareket dizgelerini hemen hemen her performansında kullanır. Tekrar eden hareketlerin duygunun açığa çıkarılması ve karşı tarafa da hissettirilmesi açısından büyük önemi vardır. Zaman zaman hareketlerin şiddetiyle, hızıyla, yönüyle, seviyesiyle oynanarak etkileri artırılabilir. Şişelerle yapılan hareketler devam ederken bir erkek dansçı elinde sopalarla sahneye gelir. O da onlara dahil olur ve sopalarla doğal sesler çıkarmaya başlar. Öyle bir sessizlik anı oluşur ki; tüm salonda sadece sopa ve şişelerden gelen sesler yankılanır. Üç dansçı zaman zaman senkronize hareketlerle sesler çıkarmaya devam ederler. Sahnede bir müzik oluşur. Pina Bausch'ın dans biçimi her ne kadar klasik baleden uzak olsa da, zaman zaman balenin etkilerini de sahnede görebiliyoruz. Bir Pina koreografisinde birdenbire bütün dansçılar ya da birkaçı senkronize bir şekilde dans etmeye başlayabilirler. Bunu hemen hemen tüm koreografilerinde görebiliriz. Sahne üzerinde birbirinden bağımsız şeyler yapan birçok dansçının, bir anda aynı koreografiyi yapmaya başlamasının izleyen üzerinde güçlü bir etkisi olduğunu düşünüyorum.

Üç dansçı sopalarla dans ederken ikisi organik bir şekilde sahneden çıkar, sahnede kalan dansçı müzik eşliğinde dans etmeye başlar ve sahnenin enerjisi değişir. Pina Bausch koreografilerinde dansçıların bireysel olarak dans ettiği anlar çoktur. Hatta bazen tüm koreografi bu şekildedir. Bu anlar dansçıların gerçekten sadece rol kişileri olarak değil kendi kişilikleriyle de sahne üzerinde oldukları anlardır. Zaten dışavurumcu dansta (ausdruckstanz)

kişiler sadece rol kişileri olarak değil aynı zamanda kendi kişilikleriyle birlikte sahne üzerindedirler. Seyirciye çalışılmış bir koreografi sunarlar ama bu kendilerinden yola çıkarak oluşturdukları, kendi duygularını dışa vurdukları koreografilerdir. *Pina Bausch* prova sürecinde dansçıları hem çok çalıştırır hem de çok serbest bırakır. Onlara ödevler verir, ortaya koyacakları şeyleri sabırla izlerdi. Dansçıların iç dünyasından yola çıkarak koreografilerine ulaşırdı. Onların doğaçlama yapmalarına izin verirdi. Kendine ve dansçılara sorular sorar cevaplarını hep bir yere not ederdi. Önceleri dansçıların da notlar almasını isterdi. Ancak sonrasında bu geleneği daha çok kendisi devam ettirmiştir. Bu notlardan yola çıkarak prova sürecini devam ettirirdi. Her dansçı öncelikle onun için bir birey olarak çok değerliydi ve bu değeri her biri bireysel olarak sahnede gösterebilmeliydiler. Bu da öncelikle kişinin kendindeki bu değeri görmesi ve hissetmesiyle mümkün olabilirdi.

Erkek dansçının kayanın önünde sergilediği performansta müzik, ışık, dekor önemli olan diğer etmenlerdir. Müzik minimal bir altyapıya sahiptir. Müzik eşliğinde dansçı zaman zaman aynı dizgeleri daha coşkulu, daha hızlı tekrar eder. Müziğin dansçıyı da, seyirciyi de bir durumun içine sokma konusunda tartışılmaz bir etkisi vardır. Dansçı burada kişisel dışavurum yaşar. Seyirciler de etkilenme sürecinin içindedirler. *Pina Bausch* performanslarının en etkili taraflarından biri de, izleyen kişilerin aynı bölümlerde farklı duygu durumlarının içinde olabilmeleridir. Birinin ağlayarak izleyeceği bir anı bir diğeri kahkahalarla izleyebilir. Burada hedef, dansçı da olduğu gibi seyirciyi de kişisel, sübjektif bir dışavuruma ulaştırmaktır. Benzer bir duruma izlediğim *Pina* performanslarında şahit oldum. İzlerken ağlayan bir grubun hemen yakınında kahkahalar atan izleyiciler vardı. Ya da zaman zaman tam tersi oluyordu. İzleyici izlediği şeye sadece seyirci olmamalı, onun bir parçası olmalıdır. Dışarıdan bakıldığında dansçı kendine dönük, dış dünyayla hiçbir iletişimi yokmuş gibi görünse de; her zaman dış dünyayla bir bağ vardır. Dans bu kurulan bağ ile şekillenir, yolunu bulur. Bundan dolayıdır ki; seyircide de bunun bir karşılığı oluşur. Dansçı bu sayede seyirciye bir şeyler söyler, ona kendini açar ve karşılığını bekler. Açık biçim bir sahneleme biçimidir. Daha

önce de değindiğimiz gibi Pina Bausch, *Brecht'* in algıladığı şekilde dışavurumcu sahneleme örnekleri sunar. Bu solo dansta seyirciyle bir iletişim başlar. Başlayan bir hikayenin içine seyirci de dahil olur. Bir süre bu dansçının performansını izleriz. Pina Bausch performanslarında bireysel dans anlarının önemi büyüktür. Mutlaka her performansında vardır. Bazen çok uzun sürer. Solo performans *ausdruckstanzın* önemli bir parçasıdır. Çoğunlukla bir müzik eşliğinde, mümkün olan en sade dekorun içinde tek başına dans eden insanlar vardır. Bu sade dekor tasarımının içinde mutlaka doğadan parçalar vardır (kaya, su, yaprak...). Ortada çalışılmış setler ve bir koreografi vardır. Ancak bu çoğunlukla dansçıların bir dışavurumudur.

Dansçı solo performansına devam ederken bir başka erkek dansçı doğal bir yürüyüşle sahneye çıkar, diğerinin dansına dahil olur. Bir süre birlikte dans ederler. Dansçılar gayet basit eylemleri devam ettirirler. El ele tutuşup koşarlar, birbirlerini bırakıp tekrar buluşup koşarlar, biri yere düşerken bir diğeri onu korur, düşmesine engeller. Dansçılar bir çocuk oyunu oynuyor gibidirler. Bu da *Pina Bausch* performanslarında çok fazla karşımıza çıkar. Dansçılar aslında hepimizin bildiği ebelemece, çay-kahve-gazoz gibi basit çocuk oyunlarını oynarlar. Bu oyunlar aracılığıyla Pina koreografilerindeki mizah, eğlence, rekabet, çirkinlik, yalnızlık, hırs, heyecan, şiddet, acı, güven gözle görülür olur. Bunlar sadece bir çocuk oyunudur, ama oldukça da hayatın gerçeklerini yansıtır.

İkili dansda da tekrar eden hareketler görüyoruz. Zaman zaman bir dansçı kendini diğerinin kontrolüne bırakıyor. Biri diğerini kukla gibi yönlendiriyor. Güven duygusu böyle anlar da önemli, çünkü böyle anlar içinde riski ve tehlikeyi barındırıyor. İki erkek dansçı koşarak sahneden çıkarlarken başka iki erkek dansçı sahneye çoktan gelmiş oluyorlar. Dansçılar siyah pantolon ve gömlek giymişler. Sahnenin sol arka tarafından pembe elbisesiyle bir kadın koşarak geliyor ve erkekler kadını kucaklarına alıyorlar. Kadın onlardan kurtulup yere iniyor ve sahnede yalnız kalıyor.

Pina performanslarında erkekler çoğunlukla pastel renklerde takım elbiseler veya pantolon gömlekler giyerler; kadınlar ise bunun aksine gayet şık, çoğunlukla uzun ve bol dekolteli, oldukça renkli elbiseler giyerler. Ayakları

genellikle çıplaktır. Bu *Isadora Duncan* ile başlayan rahat elbiseler giymek ve mümkünse çıplak ayak olmak fikrinin Pina' daki etkisidir. Saçlar çoğunlukla uzun ve açıktır. Kadınların saçları bedenlerinin bir uzvu gibidir.

Az önce dans eden erkeklerden biri kadının yanına geliyor. Erkek kadını öpmek için eğildiği sırada kadın onu defalarca öpüyor, öperken ki şiddetiyle adamı itekliyor. Sonra kadın sahneden çıkıyor. Erkek solo dansa başlıyor. Hala aynı müzik devam ediyor. Bir erkek geliyor ve birlikte dans ediyorlar. Bazen aynı hareketleri yapıyorlar. Tekrar diğer iki erkek ve pembe elbiseli kadın gelip önceki koreografilerini yapıyorlar ve erkekler kadını bırakıp sahneden çıkıyor. Sahnede iki erkek ve bir kadın kalıyorlar. Kadının erkeği defalarca öptüğü sahneyi tekrar izliyoruz. Oyunun başından beri aynı müzik eşliğinde; değişen tempolar, yönler ile neredeyse aynı hareketler ve aynı kişiler var. Ancak bundan sonra sahne bambaşka bir enerjiyle karşılaşılıyor. Müzik değişiyor. Sahneye 1979 yılından bu yana *Wuppertal Tanztheater*' da dans eden, espirili yönüyle de seyirciyi etkileyen *Nazareth Panadero* geliyor. Atmosfer derhal değişiyor. Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, Pina Bausch erken dönem çalışmalarından sonra neredeyse diğer tüm çalışmalarında fazlasıyla mizaha, eğlenceye, komik olana hüznle birlikte yer vermiştir.

Kadın bir şeyler anlatıyor.

‘‘Bu inanılmazdı. Ben bu hikayenin içinde yalnızca kısa bir süre giyiniktim. Sonrasında çıplak. Su, kum. Bu gerçekten waoow! Ve şimdi. Kıyafetler içindeyim. Sanırım bu fırtınalı bir geceydi.’’ (Nazareth Panadero)

Dans tiyatrosunun önemli unsurlarından biri sahnede sözü kullanmaktır. Bir kadın bir şeyler anlatarak sahneye giriyor. Sadece yürüyor ve konuşuyor. Belindeki kemeri açıyor sonra tekrar bağlıyor. Kemeri sıkıyor. Kadın bir şeyler anlatmaya devam ederken takım elbiseli bir erkek kadının yanına geliyor. Kadın erkeğe gülümsüyor ve bir şeyler söylüyor.

‘‘Beni yanağımdan öpebilirsin ya da alnımdan ya da omuzlarımdan. Bu bizim ne istediğimize bağlı bir şey.’’

Pina Bausch çalışmalarındaki önemli ayrıntılardan birkaçı, gerçeklik, iletişim ve güvendir. İnsanların artık birbirleriyle konuşmamalarını geçelim, birbirleriyle göz göze bile gelmedikleri bir dönemin, savaş sonrası zorluklarının, insanların birbirlerine olan güvensizliklerinin yoğun olduğu bir dönemin içinde yetişmiş büyümüş biri olarak; *Pina Bausch* dışavurumcu eserler verme nedenlerini bu örneklerle bize açıkça göstermiş oluyor. Burada da gördüğümüz gibi sahnede iki kişi var ve önyargısız, sualsiz şekilde önce iletişim kuruyorlar. Sahneden çıktıklarında biz ne yaptıklarını bilmiyoruz ama sahne üzerinde gördüğümüz şey bize umut veriyor.

İkili henüz sahnedeysen başka bir dansçı girmiş oluyor. *Pina* koreografilerinde sahne geçişlerindeki zamanlamalar çok özenle işlenmiştir. Ayrıca mizah bu sahnede de devam ettiriliyor. Renkli ve şık bir elbise giymiş kadın ve siyahlar içinde bir erkek var. Kadın erkeğin ismini söyleyerek onu yanına çağırıyor. Kadın şampanya içiyor ve her seferinde içtikten sonra enfes diyor. Erkek koltuk pozisyonu alıyor ve kadın onun üstüne oturuyor. Sonra sahneden çıkıyorlar.

Pina performanslarında kadın erkek ilişkilerini birçok pencereden göstermeye çalışır. Daha doğrusu birçok pencere açar. Hangi pencereden bakacağınız size kalmıştır. Burada belki kadını yücelten bir penceredir bu, bazen cinsiyetsiz bir pencereden yaklaşır, bazen erkeğin kadın üzerindeki hegemonyasını görürüz, bazen taraflar eşittir. *Pina; bu doğrudur, buna bakın! demez hiçbir zaman..* Sadece bir şeyler sunar, insanları davet eder.

Dansçıların sahneden çıkmalarıyla başka bir dansçı kayanın üzerinde görünür. *Sahnede tek başına, kayanın en tepesinde bir erkek!* Erkek kayanın üzerinden iner ve başka bir dansçı onun yanına gelir. Kayadan gelen erkeğin elinde bir taş vardır. Diğeri yere uzanır ve taşı yerdeki üzerine doğru bırakır. Yerdeki hemen hareket edip taşın üstüne düşmesini engeller. Roller değişir. Aynı şeyi yaparlar ve bunu rolleri değiştirerek birkaç kez tekrar ederler. Güçlü bir konsantrasyon gerektiren, riskli bir çalışmadır. *Pina* performanslarında risk önemli bir noktadır. Riskin kimseye zarar vermediği ama tehlikeli bir sınırdadır. Bu çalışmada bir

yandan da korkuların üzerine gitmek için bir motivasyon vardır. *Dışavurumculuk akımı*; savaş dönemi ve sonrasındaki güvensizliğin, korkunun ve bunlardan kaynaklanan yalnızlaşmanın boyutlarının etkisini içinde barındırır. Bunlardan kurtulmak için belki de bunlarla yüzleşmek, dışa vurmak gerekir.

Dansçılar taşla oynamaya devam ederken sahneye koşar adımlarla iki kadın gelir. Bu taş oyunu aynı zamanda bir çocuk oyunu gibidir. Kadınların renkli, şık elbiseleri vardır. Kadınlar durup bir süre erkekleri izlerler ve aralarında gülüşürler. Sonra sahnenin soluna geçip otururlar ve erkeklere bakmaya başlarlar. Erkekler de oynamayı bırakıp kadınlara yönelirler. Bu sanki çocuk oyun parkından bir karedir. Sonra erkekler sahneden çıkarlar. Bu arada aynı müzik devam etmektedir. İki kadın kendi kusurlarından yola çıkarak bir oyun yaratırlar. Örneğin biri bağdaş kurup bacaklarını tamamen yere değdirebiliyordur ama diğeri bunu yapamıyordur. Ancak daha sonra roller değişir bu kez az önce yapamayanın yapabildiği ve diğerin yapamadığı bir hareketi denerler. Bu şekilde birbirlerine birkaç hareket gösterirler ve yaptırmaya çalışırlar. Aralarında bir rekabet oluşur. Önemli olan nokta ise buradaki gerçekliktir. Yani bu kusurlar gerçekten rol kişilerine değil gerçek kişilere aittir. *Pina Bausch* performanslarında sıkça karşımıza çıkan durumlardan biri de budur. Prova sürecinde kişiler kendilerinden yola çıkarak bir şeyler üretirler ve bunu performansa dökerler. Olaylar, durumlar basit, günlük ve insana özgü olmalıdır. Rekabet sürerken kadınlardan biri çıkar. En son kazanan olan kadın sahnede kalır. Bir süre durur. Ve sonra gülme sesini taklit eden sesler çıkarmaya başlar. Şiddeti artırır, sanki içinden bir kahkahayı dışarı atmak istermiş gibi karın ve göğüs bölgesine vurmaya başlar. Giderek gerçekten gülmeye ve eğlenmeye başlar. Yerlere yatarak kahkahalara boğulur. Sonra ayağa kalkıp kendine gelir ve rahatlamıştır. Sahneye iki erkek dansçı ellerinde kadehlerle girerler. Kadın halen sahnededir. Erkek dansçılar bu kadehleri yere dizerler ve kadehlerin aralarından geçerek, üstlerinden atlayarak oyun oynamaya başlarlar. Risk alırlar. Kadın onları izler, onlara gülümser. Erkekler kadın tarafından izlendiklerini bildikleri için bu oyunu oynamaya daha istekli olurlar, giderek daha zor hareketler yaparlar. O sırada sahneye

başka bir kadın dansçı gelir. Kadının elinde bir sandalye vardır. Sandalyeyi koyar ve oturur. *Pina Bausch* eş zamanlı sahne özelliğini çok fazla kullanır. Sahnede aynı anda birden fazla eylem görmek mümkündür. Erkek dansçılardan biri sahnenin kenarından içi su dolu bir kova getirir, diğerine verir ve kadehleri toplayıp sahneden çıkar. Sahnede kalan erkek kovanın içinde ellerini temizler. Sandalyede oturan kadının yanına gider ve terini siler gibi yüzünü kadının kollarında, boynunda, ellerinde gezdirmeye başlar. O sırada sahneye ağzında elmayla bir kadın girer. Erkek kadının elmasını ısırarak ağzından alır, kadın bu duruma sinirlenir. Sahnede sadece bu kadın ve erkek kalır ve dans etmeye başlarlar. Halen elma için kavga ediyormuş gibidirler. Erkek kadının saçlarından çeker. Sonra kadın arka tarafa kaçar ve erkek onun karşısına çıkar, erkek kadını kucağına alır ve sahneden çıkarlar. Onlar sahneden çıkarken, kayanın üzerinden başka bir kadın sahneye girer. Aynı müzik fonda devam eder. Kadın kayadan iner, eteğiyle oynayıp mırıldanarak eğlenceli bir şekilde dans etmeye başlar. Bir erkek dansçı sahneye girer ve o da kadına katılır. Bir süre birlikte dans ederler. Erkek dansçı bu arada sahne dışından bir battaniye alır ve kadını onun içine sarar, bırakır ve sonra çıkar. Kadın battaniyenin içinde kalır. Battaniyeyle birlikte seyirciye yaklaşır ‘‘müde’’ (yorgun) deyip esnemeye başlar. Kadın esnerken bütün vücudunu kullanır ve yüzünde oldukça güleç bir ifade vardır. Aynı esnemeyi hareketlerinin seviyelerini ve yönlerini değiştirerek birkaç kez yapar. O sırada kayanın yakınında çıplak bir erkek görür ve battaniyesini alıp kaçar. Sahneye başka bir kadın girer. Kadının elinde bir sandalye ve iki tane kadeh vardır. Kadın sandalyeyi sahneye bırakır ve elinde kadehlerle konuşarak sahneden çıkar. Söylediği şey; ‘‘25.40 dakika’’. Başka bir kadın kadehle sahneye gelir, sandalyeye oturur. Bir erkek elinde bir şişe ile gelir. Erkek kadının kadehini doldurmaya başlar, kadeh dolmasına rağmen dökmeye devam eder ve kadının üstü başı ıslanır, ancak durmaz ve tüm şişeyi boşaltır, sonra elindeki bir bezle kaba bir şekilde kadının üstünü silmeye başlar. Erkek sahneden çıkar. Kadın da sandalyeyi alıp çıkar. Sağdan başka bir kadın girer ve bir şeyler söyler. Söylediği şey; ‘‘26.40’’.. Kadın elindeki çakmakla saçını yakacağı sırada bir erkek gelip kadına su atar ve yakmasını önler. Erkek bir yere yetişmeye çalışıyor gibi koşuyordur. O yüzden kadına

çarpar. Kadın üzerine gelen sudan sonra başı öne eğik şekilde sahneden çıkar. Erkek kadının saçlarının yanmasını önlemiştir ama biraz önce enerjik olan kadın şimdi başı öne eğik halde sahneden çıkar. Erkek de çıkar. Bir erkek sol köşede kadehlere bir şey dolduruyordur. Adam iki kadehi yanında biri varmış gibi şerefe yapar ve içer. Kayanın önünde bir kadın vardır. Sahnede birkaç kişi daha vardır ve herkes başka bir eylem içerisinde. *Pina Bausch* farklı eylemleri sahnede tutarak hangi eylemi izlemeyi tercih edeceğini seyirciye bırakmıştır. Böylece zihinlerimizde birçok pencere açmaya devam eder. Bir anlamda seyircinin ilgisini hangi eylemin daha çok çektiğini de test etmiş olur. Örneğin sahnede gülerek oyun oynayan iki kişi, aynı zamanda çıplak bir kişi, kavga eden bir kadın ve bir erkek olabilir. Baştan sona tüm eylemleri takip edebilmek mümkün görünmüyor. Acaba seyirci hangisine daha çok ilgi gösteriyor. Çıplaklık mı, şiddet mi, mutluluk anları mı? Böyle bir sahneleme biçimi bir toplumun yönelimini, bakış açısını ölçmeyi sağlayabilir mi? İnsanlar neye ilgi duyuyor, neye bakıyor, neyden nefret ediyor, insanları ne utandırıyor, ne korkutuyor...

Sadece kayanın önündeki kadın sahnede kalır. Loş bir ışık ve müzik eşliğinde kadın dans eder. Kayanın arkasındaki bölümden sular akar. Kadın suyun doğal sesi eşliğinde dans eder.

Savaş sonrası ve sonrası dönemlerde Almanya’ da makineleşme, sanayileşmenin de etkisiyle insanlar doğadan uzaklaşmaya başlamışlardır. Sanki artık dünya makinelerin kontrolündedir. İnsanlara ihtiyaç yoktur. İnsanlar birbirinden uzaklaşır ve yalnızlaşırlar. İşte dışavurumculuk tam da bu dönemlerde bu duruma tepkisini koymak isteyen insanlar tarafından desteklenmiştir. Çünkü akımın amaçlarından bazıları bu durumun tam tersi olarak; insanları tekrar birbirlerine yakınlaştırmak, insanları doğayla tekrar buluşturmak, insanların duygularını dışa vurmasını sağlamaktır. *Pina* dekor tasarımı ve müzikte de her zaman sadeliği ve minimal olanı tercih etmiştir ve doğadan parçalar kullanmıştır.

Kadın solo dansına farklı yönleri, ritimleri, seviyeleri kullanarak devam eder. Yaklaşık 6 dakika sürer. Sanki doğada bir ritüel gerçekleşir. *Laban* dans tekniğinde ilkel olana dönüş, ilkel olanı tekrar arama çabası vardır. *Pina*

Bausch' in bu performansında da izlediğimiz şey doğada bir ritüeli gerçekleştirme gibi görünür.

Dışavurumcu dans klasik baleye bir tepkidir. Ama Pina performanslarında, solo danslar dahil klasik baleden bir takım nüveler görürüz. Grup her şeye rağmen bir teknik çerçevesinde dans eder ve dansçıların hepsi; buna Pina' da dahil; iyi bir klasik bale eğitimi almışlardır.

Solo performanstan sonra ağızları su dolu iki erkek sahneye girer. Yan yana yere uzanırlar. Ağızlarındaki suları birbirlerinin suratlarına atarak bir oyun başlatırlar. O sırada bir kadın girer. Erkekler suyla oynarlarken o da eteğinin altındaki içi su dolu kadehi elbisesinin içinden geçirip yukarı çıkarır ve suyu içer. Bu hareketi birkaç kez tekrar eder. Başka bir kadın iki sandalye ile sahneye girer. Sahnede bir kadın ve bir erkek kalır. Sandalyelere otururlar. Birbirlerinin vücut bölümlerini başka bir nesne olarak kullanma oyunu oynarlar. Erkek kadının kolunu ısırır, kadın erkeğin sırtında sigara söndürür gibi yapar, erkek kadının saçlarını kendi göğsüne koyar ve sanki onları göğüs kılı yapar, adam cebinden bir kağıt çıkarır, kağıdı yırtar ve kadının diliyle ıslatıp onun boynuna kolye gibi yapıştırır. Bir süre oynarlar. İnsanları birbirlerine yakınlaştıran, gerçek anlamda iletişim kurmayı sağlayan bir çalışmadır. *Göz göze bakmak, dokunmak, öpmek, sarılmak, okşamak...* Bu ve benzeri eylemleri *Pina* çalışmalarında hep görebiliriz.

Sahnede iki kişi vardır. Bu ikilinin oyununda ise amaç erkeğin kadına sarılarak en hızlı şekilde sutyenini açmaya çalışmasıdır. Bu bölümde çok diyalog vardır. Kadın adama seslenip onu yanına çağırıyor ve ona;

‘‘Hadi yapabilirsin. Sekiz saniye mi. Bu mümkün değil. Biz kadın olarak bekleyemeyiz böyle güzel bir moddayken. Bu yüzden tekrar denememiz gerekecek. Güzel. Hadi yapalım şu işi.’’ der.

Kadın sözleriyle adamı motive etmeye çalışır.

‘‘Tekrar denemeliyiz ve daha hızlı olmalıyız. Evet mükemmel. Bu kez dört saniyede yaptın. Çok güzel. Daha iyisini yapabiliriz. Hadi deneyelim.’’

Birkaç kez denerler. Eylem her zaman aynı şekilde başlar. Bu çalışma, halen bir dans gösterisidir. Sahnede iki kişi var, iletişim halindedir, bunların çok basit bir dertleri var, derdi çözmeye çalışırlar. Aksiyon ve reaksiyonu çok açık bir şekilde görürüz. Birbirlerine dokunurlar, birbirlerinin gözlerinin içine bakarlar. Erkek bir saniyede yapmayı başarır. Kadın başka bir erkeği çağırır. Onunla birlikte aynı şeyi yapmaya başlar. Bir kadının erkekler üzerindeki ısrarcı ve baskıcı tavrını görüyoruz. Sahneden çıkarlar. Bir kadın üstünü başını arkadaki su birikintisinde ıslatıp öne gelir. Bir köpek gibi silkelendir. O sırada bir erkek yerde oturmuş; ellerini sanki bir şeyi seviyor, okşuyormuş gibi hareket ettirir. Kadın kendini ısrarla bu ellerin arasına koyar ve vücudunun farklı bölümlerini sevdirebilir. Başka bir kadın gelir. ‘‘Sandalye’’ der ve hemen bir erkek koşarak sandalye getirir. ‘‘Ceket’’ der ve erkek koşarak ceket getirir. Gücün temsili kadındır. Kadın sahne önüne gelir;

‘‘Hangisi daha iyi, her şeyin içinde olduğu büyük bir aşk mı; yoksa küçük bir aşk mı?’’

Dans tiyatrosunda söz ve diyalog önemlidir. Çünkü bunun sadece dans olmadığını bize gösteren önemli özelliklerinden biridir. Ayrıca bu performanslarda monolog ya da diyalog anları mizahi açıdan da çok güçlüdür. Güldürür ve aynı zamanda düşündürür.

Kadın cümlesini söyledikten sonra sahneden çıkar, eş zamanlı başka dansçılar sahneye girerler. Bir erkek elinde kadehle girer, kadına kadehi verir. Kadın içer. Erkek kadehi tekrar alır ve çıkar. O sırada başka bir erkek girer. Kadınla birlikte dans ederler. Kadını kucağına alır ve bir sandalyenin üzerine bırakır. O sırada başka bir erkek kollarını kavuşturur ve kadın adamın kolları arasından suya dalar gibi atlar. Başka bir kadın ve erkek koşarak sahneye gelir. Erkek kadını kucağına alır. Mutlu görünürler. Az sonra bu kadın çıkar ve başka

bir kadın sahneye girer, bu kadınla erkek arasındaki ilişki az öncekinden farklıdır. Kadın direkt adama sarılır ancak adam onu iter ve ondan kurtulmaya çalışır. Kadın ısrarla adama sarılır. Bir anda tüm dansçılar sahneye girer. Kadınlar gülümseyerek ve etraflarında koşuşan erkeklere bakarak sandalyelerde otururlar. Erkekler ise bir kadından diğerine koşarak onları öperler. *Pina Bausch* performanslarında bu sürprizlere sıkça rastlarız. Kalabalıkla birlikte sahnenin enerjisi değişmiştir. Sonra erkekler sandalyelere otururlar. Bu kez de kadınlar koşup adamların üzerine tırmanır, inerler ve başka birine koşarlar. Herkes oldukça mutlu görünüyor ve kahkahalar atıyorlardır. Sandalyeler kaldırılır, boş alanda kadın erkek eşli dans etmeye başlarlar. Keyif alarak yaptıkları çok açıktır. Gruplar senkronize dans etmezler. Burası bir çocuk parkı ve onlarda eğlenen çocuklar gibidirler. Saçları başları dağınık, üstleri başları ıslak haldedir. Ama bu umurlarında bile değilmiş gibi görünür. Sahneye elinde sepetle bir satıcı girer ve yüksek sesle sepetin içindeki ürünlerin adını bağırır. Diğerleri oyunlarına devam ederler. Sahnenin iyice hareketlendiği bir bölümdür. Erkekler ellerinde sopalarla, ıslak zemin üzerinde buzda kayıyormuş gibi dans ederler. İki kadın onların arasında dans eder. Her dansçı kendine özgü figürleriyle dans eder. Bir kadın sahne önünde kalır. Bu sırada arkada birkaç kişi suyun içinde yüzer. Kadın önce dans eder; sonra durur ve konuşur.

“Ben gencim. Vücudum ve zihnim çok güçlü. Ben güzelim ve gencim...”

Kadın çıkar, bir erkek gelir. Birkaç kez *“Bu benim, bu benim”* der. Dans etmeye başlar. Tekrar eden hareketleriyle birlikte performansını sergiler. Bir süre sonra bir kadın gelir ve yalnız başına dans eder. Bir süre sonra bir erkek dansçı gelir ve kadının durduğu yerleri tebeşirle çizmeye başlar. Kadın her defasında bu sınırlardan kaçır, erkek de peşindedir. Bir elinde havuç, bir elinde minik bir sopa olan bir kadın girer. Bir taraftan havucu yer, diğer taraftan sopayla kendi poposuna vurur ve gülümser. Arkada birkaç dansçı yüzerek karşıdan karşıya geçerler. İlk perde böyle biter. Perde sonunda bir sandalye kaya parçasının yanında durur. Yağmur ve müzik devam ediyordur,

dansçılar artık sahnede değildir. İkinci perde loş bir ışıktadır, su ve müzik sesleriyle erkek dansçının yavaşça kayaya tırmanışıyla başlar. Kayaya onu sahiplenircesine sarılır ve *“bu benim”* diye bağıır. Bir kadın gelir, kayanın üzerine çıkar. Erkek, kadının başına bardak koyar ve aşağıya iner, elindeki su tabancasıyla karşıdan bardağı hedef alır ve düşürür. Bunu birkaç kez yapar. Bu sırada bir kadın elinde tebeşirle gelir, yürürken kendi ayak parmak çevresini çizer ama çok büyük çizer. Duvara gider ellerini büyük çizer. Bir yandan da *“büyük hissetmek”* tümcesini tekrar eder. Genellikle sahneler iç içedir demiştik. Bir şey olurken hep başka bir şey daha, hatta belki başka bir şey daha olur. Bu bilinçli bir tercihtir. Pina seyirciyi sürekli tek bir gönderenle kısıtlamak istemez. Kadın tebeşirle çizerken, başka bir kadın sahneye gelir, elinde bir portakal vardır. Bunu seyircilerden birine verir, oldukça güler yüzlü bir ifadeyle *“çok açım”* der. Bir erkek gelir. Sahnenin ortasında yere uzanır. Poposunda bir kuyruk vardır. Seyirciye dönük bir şekilde kuyruğuyla oynar, onu sallar. Erkeğin yüzünde oldukça ciddi bir ifade vardır. Bu durum seyirciye komik gelir. Bir kadın kedi gibi dört ayak üzerinde sahnede dolaşır. Bir erkek elindeki pembe kumaşı kadının üzerine serer. Kadını ve kumaşı sergiliyormuş gibidir. Aynı zamanda bir şeyler söyler. Başka bir kadının elinde bir limon ve bıçak vardır. Limonu keser, vücuduna sürer ve *“ben biraz ekşiyim.”* der. Bir kadın ve bir adam karşılaşırlar. Sarılırlar. Sonra kadın adamın kıyafetlerini çıkarır ve sahneden çıkarlar. Kadın vücuduna limonu sürmeye devam ederken defalarca *“bekliyorum”* der. Bu cümle giderek bir çığlığa, bir isyana dönüşür. Kadın tekrar sakinleşir. Bu kez aynı eylemi *“ağlıyorum”* cümlesiyle yapar. Sonra tekrar sakinleşir ve *“daha sonra tekrar bekliyorum”* der. Kırmızı elbiseli bir kadın gelir. Müzik değişir. *Cat Power-Werewolf* çalmaya başlar. Kadın bu naif ses eşliğinde dansına başlar. Ara sıra bir şeyler söyler. Örneğin *“öldürmeyen şey, güçlendirir”* der. Yerde dans ettiği sırada çığlıklar atmaya başlar. *“tekrar, her zaman tekrar”* diye bağıır. Ve şunları ekler;

“su yüz derecede kaynar, süt sen nasıl istersen. İnsan istediğini yapabilmeli. Tekrar her zaman tekrar.”

Kadın bir an sinirli, bir an sakin, bir an mutludur. “*Evimin tertemiz olduğunu hayal ediyorum.*” Aynı müzikle dans etmeye devam eder. Bazen aynı hareket dizgelerini yapar. Sonra “*ben gidiyorum. Eğer bir işim olmazsa sade bir kahve içeceğim.*” Bir erkek bir kadına vurur, saçını çeker, onu iter ve popusuna vurur. Kadının poposuna vurduktan sonra erkeğin eli acır ve kadın ondan özür diler. Sonra aynı kadın başka bir erkeği görür görmez erkeğin kollarını öper ve kendini onun kucağına bırakır. Görüldüğü gibi “*Vollmond*” çoğunlukla kadın-erkek ilişkileri, güç, hiyerarşi, özgürlük, iletişim, otorite, aşk gibi temalar üzerinden işlenmiş bir performanstır. Başka bir kadın ve erkek gelir. Erkek kadını kollarından tutup sallar ve sonra öper. Bunu birkaç kez yapar. Kadın kendini teslim etmiş görünmektedir. Sonra kadın koşup kendini erkeğin kucağına atar. İki erkek gelir, onları ayırmaya çalışır. Yerde sürünüp dans ederek sağ arkadan başka bir erkek sahneye girer. Dört ayak üzerinde bir hayvanı anımsatarak dans eder. Zaman zaman ayağa kalkar, kendini sağa sola çekiştirir, başına vurur, dizlerine vurur. Bu sırada bir kadın siyahlar içinde koşarak sahneye girer arkasında bir erkek vardır. Kadın kaçarak erkek ona yetişir, tutar ve her defasında kadın tekrar kurtulup koşmaya devam eder. Erkek kadını her tuttuğunda onu geriye doğru çeker, ancak kadın tekrar kurtulur ve ileriye doğru koşar. Erkek kadını iyice suyun içine doğru çeker. Kadın orada çırpınmaya başlar. Erkek kadını tutmaya devam eder ve bıraktığında kadın artık ayağa kalkamaz, hala çırpınıyordur. Erkek gider. Sahnede hemen bir şeyin karşıtıyla karşılaşır. Sahnede bir kadın ve erkek vardır. Az önceki şiddetin ve baskının aksine, erkek bu kez kadını rahat ettirebilmek için elinden geleni yapıyordur. Kadın yerde yatar ve erkek sürekli elini kolunu kadının vücudunun altına koymaya çalışır. Erkek sudaki kadını fark eder. Yanına gider ve kadına elini uzatır. Kadın onu görünce kalkar ve gider. Kadın az önce maruz kaldığı baskı dolayısıyla, ona belki yardım etmek isteyecek olan bir erkekten kaçarak. Erkek tekrar diğer kadının yanına gider. İki erkek bir kadını sopaya asılı bir halde suyun içinde gezdirirler ve sonra da suyun içine bırakırlar. Bir erkek kayanın üzerine çıkar. Üzerinde sadece iç çamaşırı vardır. Elinde ki ip ile bağlı kovayla su çeker ve vücuduna döker. Deniz yatağında uzanan bir kadın suyun bir ucundan bir ucuna geçer. Sonra bir kadın

siyah elbisesiyle oldukça yavaş dans eder. Danstan öte daha çok el kol hareketleriyle bir derdini anlatmaya çalışıyor gibidir. O çıkarken başka bir kadın kayanın üzerinde belirir. Güçlü sahne estetiğinin yanı sıra böyle anlar oldukça sinematografiktir. Kayanın üzerindeki kadın aşağıya iner. Gözleri kapalıdır. Kadın sağa sola hızla yürür, arkasında bir adam vardır. Adam onu izler ve zor anlarında kucaklayıp, kadının yönünü değiştirir. Bu ikili dans etmeye başlarlar. Başka bir kadın erkek gelir ve onlar da dans ederler. Bir grupta kadın sabit yerde durur, erkek kadını ayaklarından iterek hareket ettirir. Bir diğer grupta ise erkek kadını bir değirmen gibi çevirir. Siyah elbiseleriyle kadınlar sahneye girerler. Kollarını yanlara açmış, ne yöne gideceğini bilmeyen, sürekli rota değiştiren kuşlar gibi hareket ederler. Beyaz elbisesiyle kayanın üzerindeki kadın da onlara katılır. Beyaz elbiseli kadın kendine has bir dansa başlar. Üç adam gelir ve kadını birkaç kez kucaklayıp havaya kaldırır. Kadın ağlıyormuş gibi sesler çıkarır. Sonra kadın suya gider. Saçlarını suya sokup çıkarır ve sağa sola savurmaya başlar. Elinde kadehiyle bir kadın girer. İki erkek ellerinde sopalarla adeta dövüşüyor gibidirler. Kadın sandalyeye oturur, kadehini uzatır, erkeklerden biri içeriden bir su şişesi getirir. Kadehi doldurmadan önce kadına bir şeyler söyler. Kadın ölü gibi hareketsiz kalır. Erkek kadının eteğiyle vücudunu tamamen örter. Kadın tekrar kendine gelir. Ayağa kalkar. Dört tane adama kollarını uzatır, erkekler kadının kollarını ısırırlar ve kadın acıyı hisseder, bunu yüzündeki ifadeden görebiliriz. Kadın hala hayattadır. Bu acı kadının hoşuna gidiyor gibidir. Belki de yaşadığını hissettiriyordur. Birkaç kez bu eylem tekrarlanır. O sırada bir kadın konuşarak sahneye girer. Bir şeyler mırıldanır ve çıkar. Bir kadın gelir. Elinde küçük bir çikolata parçası vardır. “Çikolatadan nefret ediyorum.” der. Çikolatayı büyük bir keyifle yer “kahretsin, bitti. Ne demek istediğimi anladınız mı?” ve çıkar. Anlık hazlar mutlu eder ama geçicidirler onlar bittiğinde artık o haz yoktur. Bu yüzden bu hazdan kalıcı olmadığı için nefret edebiliriz. Dışavurumcu akımla dikkat çekilmek istenen nokta, anlık hazlarla mutsuzluğu örtmektense, mutsuz eden şeyin ne olduğunu aramak, gerçeği kabul edebilmektir. Dışavurumcuların savunduğu gibi; her şey yolundaymış gibi davranmaya çalışmanın anlamı yok.

Mühim olan yolunda gitmeyen bir şey olduğunu kabul edip, onları düzeltmeye çalışmaktır.

Elinde diş fırçası, üzerinde bornozuyla bir kadın girer. Bir erkeğe kur yapıyor gibidir. Erkek de elindeki pipetle ağızında oynayarak ve gülümseyerek kadına kur yapıyor gibidir. O sırada dört dansçı girer. Bir kadın bir erkek eşlidirler. Pina performansları mizahı içinde hep barındırır ve çoğu zaman basit bir çocuk oyunu gibidir. Çoğunlukla basit olandan yola çıkmayı, ondan beslenmeyi tercih eder. Çünkü böylece daha çok şey anlatabileceğini düşünüyordur. Tüm bunları yaparken de gerçeği sorgulatar; acıyı da, keyifli olanı da en yalın haliyle bize sunar. Pina performansları dramaturjik açıdan güçlü ve semboliktir.

Bu iki çiftten birinde erkek uzun kadın kısa; diğerinde de tam tersidir. Çiftler yürürken birinde kadın erkeğin başının üzerine dokunmaya çalışırken, diğerinde erkek kadının başına dokunmaya çalışır ve bunu yaparken de çok eğlenirler. Birbirlerini öperler, saçlarını okşarlar. Sonra iki kısa erkek ve kadın birleşirler. İki erkek sahnede kalır, biri cebinden bir ekmek çıkarır ve diğeri koşarak ekmeğini elinden alır. Aralarında bir kovalamaca başlar. Aralarındaki kovalamaca bir oyuna dönüşür.

Dansçılar duygularını açık yüreklilikle ortaya koyarlar. Bunun da etkisiyle izleyen kişiler kendini rahatlamış ve o grubun bir parçasıymış gibi hissederler. Bir tiyatro sahnesinde oyun izliyormuş gibi değil de; herhangi bir yerde tanımadığı insanlarla sahici, sıcak bir paylaşımın içindeymiş gibi hissederler. Belki de bu sayede oyun izledikleri esnada ve belki sonrasında etrafındaki insanlarla daha sıcak ve güvenli bir iletişim kurarlar.

İktidar, güç, cinsiyet temalarını çocuk oyunlarında da açık bir şekilde görebiliriz. Her oyunun bir lideri ya da sözü daha çok geçeni vardır. Birileri daha çok kazanır ve o en güçlü ilan edilir. Kadın-erkek ayrımını tercih edilen oyunlarda açıkça görebiliriz. Performans içerisinde ikili, üçlü ya da daha büyük gruplardaki danslarda bu ayrıntıları görebiliyoruz. Efendi olan taraf hükümünü sürüyor, ama bir an da kendini köle tarafında buluveriyor. Neye uğradığını şaşırıyor. Örneğin; bir kadın erkeği yere indirip sırtına biniyor ya da bir an da

erkeğe tokat atıyor, erkek ise eliyle kadını okşar gibi yapıyor. Tüm bunları mizah ve gerçeklik sınırlarını koruyarak yapıyorlar. Yani sahnede genel algıya karşılık gelen bir şiddet elbette görmüyoruz, oldukça sembolik bir anlatımla karşı karşıyayız.

Müzik değişiyor. Dansçılar çift olarak mayolarıyla sahneye geliyor ve dans etmeye başlıyorlar. Gruplar birbirleriyle iletişim kuruyorlar. Herkes farklı bir eylem içinde olabiliyor. Böylece seyirci birçok duygunun dışavurumuna aynı anda şahit oluyor. Eylemler mümkün olduğunca basittir. *Pina Bausch* performanslarında dansçıların konsantrasyonları yüksektir. Her zaman o durumun, anın içindedirler. Sahnede birçok eylemin olduğu zamanlarda seyirci belki kendi bilinçaltındaki hatta bilinçdışı olarak bir eylemi ya da birden fazla eylemi izler. Ama daha çok odaklandığı bir nokta mutlaka vardır. Bu da zihninin onu yönlendirmesidir. Pina koreografilerini kurgularken her bir ayrıntıyı ince ince düşünürdü. Provalar öncesi uzun süre gözlem yapardı. Pina genel olarak hayatın en basitinden en karmaşığına kadar her anından faydalanırdı. Çünkü o her ana, her söze, her insana çok saygı duyar ve önemserdi. Pina'ya göre hayat bu basit anlarda gizliydi. Basit kelimesi her ne kadar kulağına eksik bir şeymiş gibi gelse de; basit olanı sahneye taşıyabilmek için iyi bir donanıma, geniş bir dünya görüşüne ve açık bir kalbe sahip olmak gerektiğini düşünüyorum.

Bir tarafta balon şişiren bir kadın ve onun patlamasını heyecanla ve korkarak bekleyen bir erkek; diğer tarafta iki bardağı ters çevirip üzerinde düşmeden durmaya çalışan bir erkek vardır. Bir süre sonra hızlı bir sahne değişimiyle bir kadın sahnede kalır ve dansına başlar. Elllerinde kovalarla erkekler gelirler. Suyla oynamaya başlarlar. Kovaya su doldurup kayanın üzerine atarlar. Su dans eden kadına da sıçrar ve onun dansının bir parçası olur. Pina doğanın gücüne ve enerjisine çok inanan ve bunu da bütün performanslarında kullanan bir koreografı. Bir kadının suyla dansını izliyoruz. Sonra farkında olmak ya da görünür olmakla ilgili bir bölüm izliyoruz. Görünürde birbirini fark edemeyen bir kadın ve bir erkek; bir kadını fark eden ve onu saçından eteğinden çekiştirerek götürmeye çalışan başka bir erkek var.

Kadın onu çekiştiren erkeğe pek direnmiyor ancak gözleri hala diğer erkeği arıyor. Sonunda erkeği iter ve dansa başlar. Kadın artık yalnızdır. Bu bölüm bittiğinde kısa boylu, uzun elbiseli bir dansçı elinde sandalyesiyle sahnenin ortasına gelir. Sandalyenin üstüne çıkar, elbisesini aşağıya sarkıtıp olduğu yerde dans etmeye başlar. Şimdi bu illüzyonla birlikte boyun oldukça uzun görünmektedir. Birkaç erkek gelip sandalyeyle birlikte kadını alır götürürler. Bir erkek kibrit yakar ve suyun kenarında bekler. Erkek bir şeyler düşünüyor gibidir. O sırada bir erkek koşarak gelir, avucuna yerden su doldurur ve ateşi söndürür. Kibrit çöpünü alır ve uzaklaşır. Erkek tekrar bir kibrit yakar. Aynı eylem birkaç kez tekrar gerçekleşir. Göstergibilimsel açıdan oldukça sembolik bir bölümdür. Bir an da sahneye dans etmekten çok zevk alıyor görünen bir erkek gelir. Sanki bu adam sahip olduğu enerjiyle herkesi sahneye toplar. Hep birlikte senkronize bir dansa başlarlar. Erkek dansın lideri olarak yüksek sesle yönergeler verir. İçinde tekrarlar ve senkronize figürler barındıran, herkesin haz duyarak yaptığı bir dans ortaya çıkar. Her zamanki gibi bu bir çocuk oyununu da andırır. Sahnede parkta eğlenen çocuklar vardır. Su şişelerine, kovalara su doldurup birbirlerinin üzerlerine dökmeye başlarlar. Bu bir yandan ritüel gibidir. Kovalarla kayaya su atarlar. Hızlı bir geçişle sahne birkaç erkek dansçıya kalır. Müzik değişir ve dans başlar. Yağmur yağıyordur, zaten ıslak olan kıyafetlerinden dans ederken sağa sola saçılan sular doğanın eşsizliğini yine sahneye taşımış olur. Dekor olarak sahnede sadece bir kaya ve su var. İkilinin dansıyla sahne adeta dolup taşar. İzleyici olarak bu muazzam fikre hayran kalmamak elde değildir. Şu andan itibaren dansçılar hızla sahneye girip çıkıyorlar ve performansın başından bu yana izlediğimiz bölümlerden kesitler görüyoruz. Bu kez kesitlerin hızları, enerjileri, yönleri değişiyor. Sahnede daha çok suyla buluşma; daha hızlı, daha değişken ve enerjik bir müzik var. Bireysel, ikili ve çoklu danslar görüyoruz. Sanki seyirciye performansın hızlı bir özetini izletiyorlar. Performansın ritmi yükseliyor, bitmesine az kala doruk noktasına ulaşıyor. Dansçıların bireysel performanslarını görüyoruz. Hızla her biri sahneye girip çıkıyorlar ve artık hepsi sahnede hepsi çok ıslaklar. Yerde senkronize bir final dansı başlıyor. Bu dansta herkes yerde oturuyor, bacaklar açık sanki bir bebek oturuşu pozisyonundalar. Bir ellerini yumruk yapıp yere

vuruyorlar ve diğer ellerinden güç alarak popolarının yerle temasını kesip mekanda yer değiştiriyorlar. Bunu çokça tekrar ediyorlar. Dans devam ederken ışık kararıyor ve performans bitiyor.

Pina performansları coşkulu ve hep birlikte bir final yapıyor. Pina performanslarının finallerinde; birlikteliğe, uyuma, mücadeleye, dayanışmaya vurgu yapmayı neredeyse ihmal etmiyor. Mesela *Vollmond* içerisinde sonlara doğru bazı bölümleri farklı ritimlerde yeniden izliyoruz. Aslında Pina' nın bize sunduğu hayatın kendisidir. Mücadelemiz ne kadar birlikte, dayanışma ve uyum içerisinde devam edebilirse; o kadar mutlu, huzurlu ve hayattan zevk alabilen insanlar olabiliyoruz.

Performans bitiminde performansçılar çok ıslak ve yorgun görünüyorlar ama iki saat boyunca o an orada olmayı gerçekten başarıyorlar. Bunu gözlerinden ve bedenlerinden okuyabilmek hiç de zor olmuyor. Yorgun olmalarına rağmen, selam verip sahne arkasına koşarak gidiyorlar ve bu kez selama bornozlarıyla geliyorlar. Elbette her performans sonrası büyük bir coşkuyla ayakta alkışlanıyorlar.

NEFES (2004)

“İstanbul’a ilk defa gitmiştik, “Der Fensterputzer”i sahneliyorduk... Gösterinin bir yerinde dansçılar seyircilere hayatlarında önemli olmuş kişilerin fotoğraflarını gösterip hikayelerini anlatırlar, sonuna doğru ise bütün dansçılar ellerinde fotoğraflarla tekrar sahnenin önüne gelirler. İşte tam bu anda seyircilerden de bazıları cüzdanlarını çıkarıp kendi ailelerinden fotoğrafları dansçılara göstermeye başladılar. Öyle duygulu bir andı ki, insanlar ağladılar, muhteşem müzikle de birleşince olağanüstü bir atmosfer oluştu, tek kelime ile olağanüstüydü...” (Pina)

Performans Mercan Dede’ nin sufi müziği eşliğinde hamam sahnesiyle başlıyor. Bir erkek dansçı yerde yatıyor, diğeri de ona masaj yapıyor. Dansçıların bellerinde peştemalleri var. Masaj yapan kişi sürekli şunu tekrar ediyor; ‘bu, hamamdaki benim’’o şimdi hamamdaki benim’, ‘’evet, benim’’. Masaj yaparken adamın vücuduna vuruyor ve ‘’evet, bu hamamdaki benim’’ diyor. Sonra masaj yapan kişi yatıyor ve başka bir dansçı ona masaj yapıyor. Masaj yaparken birbirlerini dövüyor gibiler. Hareketlerin şiddetini artırıyorlar, masaj bir anda sanki kavgaya dönüşüyor. O sırada arkadan iki kadın geçiyor. Biri köpükler içerisinde, çıplak ve sanki utanmışçasına vücudunu saklıyor. Diğer kadın da hamamdaki ben diyerek giriyor içeri ve köpüklü kadını alıp dışarı çıkarıyor. Bir kadın erkeklerin yanına geliyor. Saçlarını tararmış gibi yerde yatan dansçının üzerine savuruyor. Bir süre sonra sahneye diğer dansçılar da geliyorlar. Erkekler yere uzanıyor, kadınlar da saçlarını tararmışçasına onların üzerine savuruyorlar. Kadınlar her zaman olduğu gibi uzun ve renkli elbiseler giyiyorlar. Ancak bu performansta kadınların elbiseleri daha uzun ve kapalı tercih edilmiş. Senkronize bir dans izliyoruz ve herkes sahneden çıkıyor. Kırmızı elbise içinde bir kadın sahneye giriyor. Sahnenin diğer tarafından da bir erkek giriyor. Ortada buluşuyorlar. Erkek kadını yere yatırıyor. Sonra kaldırıp öpüyor ve tekrar yere bırakıyor. Bu birkaç kez tekrar ediliyor. Kadın çıkar. Elinde büyük bir yastıkla başka bir kadın gelir. Erkek kadının ellerinden tutar. Kadını yastığın üzerine oturtur, kaldırır, sarılır, tekrar oturtur. Bu birkaç

kez tekrar edilir. Başka bir kadın gelir ve solo performansını sergiler. Halen aynı müzik devam ediyor. Müzik değişiyor, sahneye başka bir kadın geliyor. Şimdi de onun solo performansını izliyoruz.

“Nefes” in provalarına başlamadan önce grup gözlem amaçlı yaklaşık üç ay İstanbul’ da kaldı. Performanslar içerisinde bunların bireysel olarak yansımalarını görüyoruz. Özellikle solo performanslarla dansçılar zihinlerinde oluşan İstanbul, Türkiye, kültür, gelenek algılarını dışa vuruyorlar. Solo danslarda genel olarak keskin ve köşeli hareketler ortaya çıkmış. Sahnede kendisiyle bir iç mücadele içindeymiş gibi görünen dansçılar var. Zaman zaman sert, zaman zaman oldukça yumuşak, su gibi akan hareketler görüyoruz. Kadın dansçılar bir şeyleri dışa vurmaya çalışırken zorlanıyorlarmış ve anlatmaya çalıştıkları şeyi daha da karmaşıklaştırıyorlarmış gibi görünüyor. Bu elbette bilinçli bir sahneleme tercihidir. Pina performanslarında dansçılar genel olarak göğüsleri çok açık ve göğe doğru yönelerek dans ederler. Bu izleyenin zihninde pozitif bir imaj oluşturur. Bu performansta başları daha çok önde, vücutları kapalı ve daha çok yere yönelen bir beden formuyla dans ediyorlar.

Bir sopanın iki kenarına bağlanmış içi su dolu torbaları başı üzerinde taşıyan beyaz elbiseli bir kadın sahneye girer. İki yanında erkek dansçılar vardır. Dansçılar kadını nazikçe ayaklarından kaldırıp taşıyorlar, belli bir mesafe götürüp indiriyorlar ve tekrar kaldırıyorlar. Bir süre sonra onlar bu şekilde yavaşça sahneden çıkarlarken içeriye başka bir kadın ve erkek dansçı giriyor. Dans ediyorlar. Çoğunlukla erkek kadını taşıyor. Onlar çıkıyorlar ve sahneye iki kadın dansçı ellerinde bal kavanozu ve ekmeklerle giriyor. Oturup iştahla yiyorlar. Sonra bir kadın ve iki erkek sahneye giriyor. Bir şeyler söylüyorlar ve iki kadın malzemelerini toparlayıp koşarak sahneden çıkıyorlar. Kadın erkeklerin kollarına giriyor, onlarla sahne önüne gelip “*bunlar öyle nefis şeyler pişiriyorlar ki inanılır gibi değil*” diyor ve erkekler sahneden çıkıyor. Kadın bir süre dans ediyor. Danstan sonra ışık azalıyor. Koşarak bir erkek dansçı sahneye geliyor. Onu bekleyen bir kadınla gizli bir şeyler yapıyorlar.

Birkaç erkek ve kadın da onlara ekleniyor. Bu sırada sahnede önlüğü ve elinde kovasıyla bir kadın vardır. Sanki kovanın içinde bir şeyler yıkamaktadır. Arkadan bir erkek ona yaklaşır. Kadın önlüğe ellerini siler, adama döner ve sarılırlar. Kadın tekrar işine döner. Sonra tekrar işini bırakır ve adama döner sarılırlar. Bu sarılma devam ederken sahneye ellerinde sandalyelerle erkekler ve dans eden kadınlar girerler. Erkekler sandalyelere otururlar. Kadınlar ise yere eğilerek erkeklerin önünde diz çöker gibi dururlar. Erkekler sabit kalırken kadınlar eş değiştirerek aynı mizansenin diğer erkeklerle de yaparlar. Bir kadın kendi başına dans etmeye başlar. Diğerleri yavaş yavaş sahneden çıkarlar. Bir süre bu soloyu izleriz. Solo sonrası iki kadın sahnededir. Biri sürekli konuşur. Diğeri ona yaklaştığında tebeşirle yere bir çember çizer ve kendi alanını belirler. Diğerinin buraya yaklaşmasına izin vermez. Hatta onu eliyle işaret ederek daha da uzaklaştırır. Diğeri de uzaklaştığı yerde tebeşirle çizerek kendini bir çember içine alır.

Pina ve ekibi bu performansta kadın ve erkeğin birbirine hem çok yakın hem çok uzak olduğu bir yönelimi tercih etmişler; hatta merkeze koymuşlar.

Kendini ilk çembere alan kadın diğeriine ‘*’burası bana ait, gördün mü..’*’ der ve çemberden çıkar, arkaya doğru yürür;

’iyi huylarım anneanneme çekmiş, gerisinin anneannemle alakası yok; hiç mi hiç. Böyle bir şeyi neden saklamak gerekiyor anlamıyorum. Ne güzel, ne erotik; değil mi.. ne yazık’

O konuşurken diğeri kadın sahneden çıkar. Sahnenin sol köşesinde bir kadın durur. Bacaklarının arasından sanki doğum yapıyormuş gibi dansçılar sırayla çıkarlar. Kadın her birini sayar. Toplamda on kişi çıkar. Sonrasında kadın ‘*’anneannemin on çocuğu vardı.’*’ der ve sahneden çıkarlar. Müzik başlar. Kadın sahneye içinde su ve çiçek olan bir cam kavanozla girer. Sahne önüne gelir. Çiçeği çıkarır ve suyu içer. Sonra arkaya gider ve kavanozu birine verir. Bu sırada sahneye bir masa ve büyük beyaz bir yastık getirirler. Kadın

yastığı masanın üzerinde yıkıyormuş gibi ya da hamur yoğuruyormuş gibi kullanır. Birkaç kez aynı hareketleri yapar ve bırakıp arkaya doğru yürür. Sahne arkasında ortada bir su birikintisi vardır. Kadın suyun etrafından dolaşır. Bu sırada bir erkek elinde piknik malzemeleriyle sahneye girer. Suyun kenarına oturup piknik yaparlar. Kahkahalar atarak bir şeyler içerler. Kahkahaları giderek artar. Ayağa kalkıp yürümeye başlarlar. Adam kadını kucağına alır. Kadın hala yüksek kahkahalar atıyordur. Yere düşerler. Kadın yüz üstü yerde kalır. Adam kadını yerden kaldırmaya çalışır ama kadın adeta yere yapışmıştır. Adam sahneden çıkar ardından kadın da kalkar ve çıkar. Kadın hemen sahneye geri döner. Sahne önüne gelir ve *‘yapraklar aynı bizdeki gibi’* der. Elinde çekirdek vardır onu yer ve;

‘ya bu aynı bizdeki gibi, sinemada yolda her yerde aynı bizdeki gibi, çocuklar okula gidiyorlar aynı bizdeki gibi, yazın deniz çorba gibi sıcak aynı bizdeki gibi, çocuklar gece yarısına kadar sokaklarda oynuyorlar aynı bizdeki gibi, yolda gülersen gören herkes de gülüyor aynı bizdeki gibi, hatta bir kez bir pazarın ortasında güldüm ve bir adam bana şöyle yaptı aynı bizdeki gibi..’

Kadın dans etmeye başlar, gülmeye ve konuşmaya da devam eder.

“fazla şişmanım, senin için fazla şişmanım, kesin, senin için çok fazla şişmanım, evet senin için fazla şişmanım.”

Kadın kahkahalar atmaya devam eder. Adeta kendinden geçerek dans eder. Müzik değişir. İki erkek sahneye girer. Kadın çıkar. Biri diğerinin kolundan tutar ve onu döndürür. Döndüren adam çıkar, diğeri sahnede duran büyük bir masayı alır ve onu döndürmeye başlar. Bir kadın girer. Adam masayı bırakıp kadını kucağına alır ve döndürmeye başlar. Başka bir adam gelir kadını bu kez o kucağına alır ve döndürür. Dışarıdan diğer erkekler gelirler sırayla ve hepsi kadını alıp döndürürler.

Nefes performansında kadın-erkek ilişkileri, güç, cinsiyet, baskı, özgürlük, aidiyet öne çıkan bazı temalardır. Çoğunlukla erkeğin kadın üzerindeki gücünü, hükmünü ve baskısını görürüz. Pina performanslarında her zaman karşılaştığımız gibi bunun tam karşıtını da gördüğümüz anlar elbette vardır.

Adamlar kadını bırakırlar. Kadın başı döndüğü için bir süre yalpalar ancak sonra kendine gelir ve dans etmeye başlar. Baskı unsuru tamamen ortadan kalktığında kişi eski gücüne kavuşup mücadelesine devam ediyor.

Sonra tekrar bir erkek gelir ve kadını bacaklarından ve kollarından tutup beşik gibi sallamaya başlar. Sonra bırakır, kadın dans etmeye devam eder. Bu kez kadın erkeğin kollarına koşar. Erkek bırakır ama kadın erkeğin kucağına tekrar atlar. Kadın bunu defalarca yapar. Erkek uzaklaşır. Kadın bu kez koşar ve kendini sahnedeki birkaç erkeğin omuzlarında bulur. Kadını omuzlarında taşırlar, kaçıp kurtulmaya çalışır ama her seferinde önüne başka bir erkek çıkar. Kadını bir süre omuzlarında gezdirirler. Bir tanesi bir sandalye getirir. Erkek sandalyenin üzerine çıkar. Kadını da kucağına alır ve onu bir aşağıya bir yukarıya kaldırıp indirir. Sonra serbest bırakır. Kadın dansına devam eder. Yere düşer ve hareketsiz kalır. Erkek koşarak gelir ve kadını kaldırır. Sallar. Kadın erkeği bırakır dansına devam eder. Bir erkek daha gelir ve kadını yine kucaklarına alırlar. Sonra diğer erkekler eklenir. Kadını tekrar omuzlarda taşımaya başlarlar ve bu şekilde sahneden çıkarlar. Müzik değişir. Bir erkek su birikintisinin arkasında solo dansına başlar. Sonra sahne önüne gelir ve dansa devam eder. Az önceki sufi müziğin aksine şimdi içinde distortionların olduğu ama minimal bir müzik vardır. Dansçı solo performansının sadece sonunda suyu kullanır. Suyun içerisinden karşı tarafa geçer ve bu sırada müzik değişir. Bu kez içerisinde yunan ezgileri barındıran bir şarkı duyarız. Sahneye başka bir erkek girer ve onun solosunu izleriz. Sahne loştur. Sahnenin tam ortasındaki bu su birikintisi bir gölü, bir kara deliği andırmaktadır. Şu ana kadar su neredeyse dansçılar tarafından hiç kullanılmadı. Bu solo danstan sonra müzik değişir. Tekrar sufi bir şarkı çalmaya başlar. Kadınlar sağdan soldan yavaşça yürüyerek

sahneye girerler. Sahnenin bir köşesinde yan yana dizilirler. Kadınların yüzleri ve vücutları neredeyse hiç görünmez. Erkekler sırayla kadınların yanına gelirler. Onlara dokunurlar ve sanki birilerini seçmeye çalışırlar. Bu sırada gölün önünde bir erkek soyunur. Bir kadın seçilir ve bu kadın onu seçen erkeğin arkasından yürüyerek su kenarındaki erkeğin yanına gelir. Erkek belinde peştemaliyle yere sırt üstü uzanır. Kadın adamın üzerine doğru saçlarını savurur. Diğer erkeklerde bellerinde peştemalleriyle girerler ve yere uzanırlar. Kadınlar her bir erkeğin başında saçlarını onların üzerine savurarak sanki bir ritüeli gerçekleştirirler. Karışık şekilde birbirlerine köpükle kese yapmaya başlarlar. Bu sırada bir erkek önde dans ediyordur. Gölün üzerine yukarıdan coşkun şekilde su akmaya başlar. Dansçılar dışarıya çıkarlar. Sahnede sadece az önce dans eden erkek kalır. O da suyun içerisinde dansına devam eder. Etrafa bir önceki sahneden kalan köpük parçaları saçılmıştır. Su kapanır. Adam çıkar. Bir kadın girer. Kadın yürürken iki erkek, kadının elbisesini uçlarından tutup sallıyordu. Kadın bu şekilde yavaşça sahnede dolaşır. Aynı şekilde diğer kadınlar da sahneye girerler. Müzik değişir herkes çıkar. Bir kadın bir erkek sahneye gelir ve kadın dans eder. Kadının üzerinde çok canlı pembe tonlarda bir elbise vardır. Kadın bir süre yalnız dans eder. Sonra erkek dahil olur ve birlikte dans ederler. Sanki erkek kadını yönlendiriyordur. Erkek çıkar, kadın bir süre dans eder. Bu kez başka bir erkek girer ve kadın onunla dans eder. Kadın tam sahneden çıkacağı sırada tekrar sahneye gelir. Bir erkek sahne önünde oturuyordur, kadın ona bakarak tekrar dans eder. başka bir erkek girer, kadını kucağına alır. Sahne boştur. Arkadan bir adam gözleri kapalı şekilde yürüyerek sahne önüne gelir. Bir süre bekledikten sonra şarkı söylemeye başlar. Şarkı biter ve dans etmeye başlar. Bir süre müziksiz dans eder. Sonra müzik dahil olur. Pina Bausch performanslarında sololar genellikle müzik eşliğinde yapılır.

Dansçı performansını bitirir ve sahneden çıkar. Bu kez sahnede dans eden bir kadın ve erkek vardır. Başka bir erkek içi su dolu bir kovayla gelir. Kadın bu kovadan su alarak yüzünü iki defa yıkar ve yere uzanır. Erkek onu kucağına alır ve döndürür. Sonra kadın dans eder. Erkeğin elinde bir çay bardağı vardır.

Kadın dans ederken erkek bu bardağı kadının eline koymaya çalışır. Bazen bunu başarır ancak kadın bardağı tekrar erkeğe verir. Kadın zaman zaman elindeki bardakla dansına devam eder. Sonunda kadın durur ve adam ona bardağı verir. Kadın sahnenin bir köşesine geçer. Müzik değişir. Erkek dans etmeye başlar. Hareketli ve eğlenceli bir şarkı çalmaktadır. Erkek dans ederken kadın halen sahnededir. Bir süre sonra kadın sahnenin bir köşesinden diğerine koşmaya başlar. Kadın erkeğe bir türlü ayak uyduramıyor gibidir. Kırmızı elbiseli bir kadın dans ederek girer. Kadın müziğe ve erkeğin figürlerine uygun dans eder. Diğer kadın çıkar ve bu ikili dans etmeye devam eder. Sahneye bir masa ve sandalye getirilir. İkili çıkar. Başka bir erkek sahnede kalır. Sandalye ve masa üzerinde tekrar eden bir dans seti yapar. Dansçı koşar, masanın üzerinden sandalyeye atlar, sandalyeyle birlikte yere düşer, sandalyeyi kaldırır, masanın üzerine çıkar, takla atarak diğer tarafa düşer. Bu sırada sahneye önlerindeki iki dolabı yüksek sesle konuşarak ittiren takım elbiseli erkekler girerler. İki dolabın arasında da sıkışmış iki erkek vardır. Sahnenin bir köşesinden diğerine bu şekilde geçerler. Bir iş yeri karmaşası gibi görünür.

Pina birçok ülkenin metropollerinde, o ülkelere özgü performanslar yarattı. O şehirlerin geleneğine, kültürüne, tarzına sadık kalmaya gayret gösterdi. ‘Nefes’ de bunlardan biridir. Pina bu performansları yaratmadan önce ekibiyle birlikte o şehirlere gider, şehre karışır, şehri yaşar, şehri solur, şehrin kokusunu içine çeker ve sonra bu yaşantılarıyla performansları oluştururdu.

Sahneye getirilen dolaplardan birini dışarı çıkarıyorlar. Diğer dolabın üzerine bir kadın çıkıyor ve dudaklarını sanki öpecekmiş gibi öne doğru uzatıyor. Aşağıda bir erkek kadını öpmeye çalışarak sağa sola koşturur. Dolap dışarı alınır. Bir erkek kucağında bir kadınla sahneye girer. Kucağındaki kadının ayaklarında kovalar vardır. Erkek sahnenin önünde sağdan sola doğru yürür ve sahneden çıkarlar. Erkek yürürken kadını kucağından indirir, kadının ayakları yere basar ve erkek tekrar kadını kucağına alır. Bu hareket sahneden

çıkana kadar tekrar edilir. Erkek kadını her yere indirdiği sırada öpüşürler. Bu ikili sahneden çıkarken, sahnenin bir tarafından elinde beyaz büyük bir yastıkla bir erkek ve diğer taraftan bir kadın girer. Sahnenin önünde ama birbirlerine uzak şekilde otururlar. Erkek yastıkla kadını tavlamaya çalışıyormuş gibi birkaç hareket yapar, kadına yaklaşır ve onu yakalar. İki birlikte takla atarak sahneden çıkarlar. Bu sırada sol arkadan bir kadın ve bir erkek girer. Suyun yanına gelirler. Erkek suyun kenarında amuda kalkmaya çalışır, kadın onu izler ve sahneden çıkarlar. Bir erkek gelir. Sahnenin önünde durur. El ele tutuşmuş iki kadın sahneye girer. Kadınlar erkeğin koluna girer ve birlikte çıkarlar. Üç kişi girer. Erkek kadınların arasında durur ve onlara sarılır. Ayrıca sahneye birbirine sarılan bir kadın bir erkek girer. Sonra bir çift daha girer. Erkekler zaman zaman kadınların yanından uzaklaşırlar. Bu sırada kadınlar vücut formlarını bozmadan dururlar. Erkekler tekrar gelip aynı formun içine yerleşirler. Tüm kadınlar ve bir erkek sahnede kalır. Kadınlar erkeği çember içine alırlar. Kadınlar hayran hayran ona bakarlar, erkeğin ellerini tutarlar. Erkek halinden çok memnun bir halde bir ona bir diğerine bakar. Bu şekilde sahneden çıkarlar.

Bu bölümde çoğunlukla sahnede tek erkek vardı ve onun yanına gelen, ona dokunmaya çalışan, ona hayranlık duyan kadınlar vardı. Kadınlar sadece yanlarında erkekler varken sahnede olabildiler.

Bir kadın sahneye girer. Gülümseyerek sahne önüne gelir. Yanına bir erkek gelir.

Erkek: Ne yapıyorsun?

Kadın: Gülümsüyorum. Nedensiz gülümsüyorum. Hiç kolay değil. Denesene. Hayır dişlerini gösterme. Gülümse!

Adam kadına sigara uzatır ve sigarayı yakar.

Kadın: Zavallı! Nedensiz gülümsemek kolay sanıyor. Oysa zor. Boyuna gülümsemek, nedensiz gülümsemek. Zor

Kadın konuşurken yürürler ve sahneden çıkarlar. Sahnenin bir köşesinden başına bağladığı uzun şalla bir kadın ve diğer köşesinden elinde tepsi taşıyan bir erkek girer. Kadın oldukça havalı bir şekilde yürür. Kadının başındaki şalın püskülleri yüzünün bir kısmını kapatır. Kadın sürekli başını geriye atarak ya da üfleyerek püskülden kurtulmaya çalışır. Kadın erkeğin yanına gider. Erkeğin taşıdığı tepsideki bardağı alır, yüzündeki püskülleri kaldırarak bardaktakini içer. Kadın bardağı eline alınca erkek tepsiyi yere düşürür. Bu ilişkide kadını üstün görüyoruz. Ancak zaman zaman erkeğin tavırları da onu üstün kılar. Kadın suyu içtikten sonra yürümeye başlar. Oldukça kibirli bir vücut formu vardır. Erkek de kadının arkasından elindeki kolyeye benzer şeyi tespih gibi sallayarak yürür. Kadının yanına gelir. Kadın elini uzatır, adamın yüzüne dahi bakmaz ve kolyeyi alır. Kadın sahneden çıkmak için yönelir, ve;

Kadın: “Türkçe centilmen ne demek?”

Erkek: “Centilmen demek.”

Kadın: “Peki, sen bir centilmensin.”

Kadın çıkar.

Bir kadın gelir. Sahne önünde durur. Elbisesinden yırtılıyormuş gibi sesler çıkmaya başlar. Utanır. Elinde melek tacı olan bir erkek gelir. Kadının arkasına geçer. Kadın ondan kurtulmaya çalışır. Ancak erkek peşini bırakmaz. Kadın sandalyeye oturur. Erkek de kadının kucağına oturur. Kadın: “*pardon tuvalete gitmem gerek, tuvalete gitmem gerek.*” der. Ancak erkek hemen kalkmaz. Bir süre bekler ve kalkar, sahneden çıkarlar. Müzik değişir. Sahnenin arka kısmına masalar, sandalyeler, örtüler yerleştirilir. Bir pazar yeri ya da bir kafeterya ya da bir restoran havası vardır. Gürültülü bir ortam yaratılır. İki şarkı üst üste çalar. Herkes aynı anda hareket halindedir. İnsanların sesi çıkmaya da birbirleriyle konuşuyor gibi yaparlar. Bazıları çığlık atar. Kimi bir köşede dans ediyor, kimi kahve içiyor, kimi bir şeyler satıyor, kimi bir şeyler satın alıyordu.

Bu sahnede Pina ve dansçılarının gözlerinden İstanbul sokaklarını izliyoruz. Mizahla birlikte sokakların onlardaki karşılığı biraz kaotik görünüyor. Karmaşık ve gürültülü bir ortam var. Özellikle iki şarkının üst üste çalıyor olması ortamı daha da karmaşılaştırıyor. Bu sırada barkovizyonda kullanılan dalgalı bir deniz görüntüsü iyi bir metafora dönüşüyor.

Sahne değişir. Müzik değişir. İki kadın loş ışıkta ellerinde fenerlerle suyun içinden bir şeyler toplarlar. Bir şeyden gizleniyor gibidirler. Bir şeyler toplarken bir yandan etrafı kontrol ederler. Bu sırada sahnenin ön tarafında siyahlar içindeki biri dans ediyordur. Kadınlar feneri bazen suyun içine bazen dans eden kişiye yöneltirler. Kadınlar sahneden çıkar. Siyah takım elbiseli, ellerinde siyah sandalyeler taşıyan erkekler girerler. Işık hala loştur. Adamların bir kısmı sandalyelere oturur, bir kısmı oturanların sırtına çıkar ya da yerde sürünerek yılan gibi birbirlerine doğru uzanırlar. Yerde mavi renkte bir içecek vardır. Bir kişi bu içkiyi içer ve diğerleri ondan uzaklaşır. Yalnız kalır ve dans eder.

Performansta hakim güç sadece kadın-erkek ilişkileri üzerinden gösterilmiyor. Örneğin az önceki sahnede erkekler arasındaki mücadelede gördüğümüz gibi; bazen birileri daha baskın oluyor ve grubun lideri oluyor ve diğerleri onun yönünde hareket ediyor. Ya da çoğunluğun bir parçası olmayanlar yalnızlaştırılıyor, dışlanıyor. Farklılığı çoğunluk tarafından onaylanmıyor.

Barkovizyona eski İstanbul' dan kalabalık bir trafiğin görüntüsü yansıtılır. Bir kadın bu görüntünün önünde çılgık çılgığa sağa sola koşturur. Siyah elbiseli bir erkek kadının yakınındadır ve dans eder. Görüntüdeki araçlar kadının üzerine doğru geliyor ve kadın onlardan kaçarken çılgık atıyor ve koşuyordur. Bu sırada karmaşık bir müzik de bu kargaşaya eşlik eder. Bir süre sonra müzik değişir ve tekrar dingin bir Mercan Dede çalışması duyarız.

Siyah takım elbiseli erkekler yavaş yavaş yürüyerek sahneye girerler ve birbirlerine eklenip el ele tutuşurlar. Beyaz elbiseli bir kadın bu sırada dansa başlar. Gitgide erkeklerin arkasında kalır. Erkekler el ele tutuşarak sanki kadını koruma altına alırlar. Erkekler sahnenin önünü tamamen kaplarlar. Grup tamamlandığında teker teker ellerini bırakıp sahnenin diğer bir köşesine giderler. Kadın gitgide görünür hale gelir.

Pina performanslarında dansçıların çoğunlukla göğüslerini göğe açarak dans ettiklerini söylemiştik. Biliyoruz ki bu daha özgür bir beden imajı çizer. Kadının performansında bunun aksi bir durum var. Kadın daha çok başı önde ve göğsü kapalı şekilde dans eder. Kollarıyla sürekli içe kapanan hareketler yapar. Ancak kadının giydiği beyaz elbise de huzurlu bir görüntü oluşturur. Hareket yönelimi daha çok yere doğrudur. Kadın tekrar eden hareketleri bolca kullanır. Bu hareketler imajlarla doludur. Erkekler bu kez sahnenin ortasında, suyun içine doğru eklenerek el ele yürümeye devam ederler. Kadın sahnenin ön tarafında kalır ve dans etmeye devam eder. Erkekler tekrar sahne önünde sıralanırlar. Aynı hareket dizgesini tekrar ederler. Kadın erkeklerin koruması altında ya da hapsindeymiş gibi onların arkalarında kalır ama dans etmeye devam eder. Bu sırada başka bir kadın sahneye girer. O da beyaz elbiselidir ve benzer figürlerle dans eder. Bu kadın sahnenin ön tarafındadır, hiçbir zaman erkeklerin arkasında kalmaz. Diğer kadın sahneden çıkar. Bir süre sonra herkes sahneden çıkar.

Kadınlar büyük beyaz bir örtüyle sahneye girerler. Suyun kenarına örtüyü sererler. Sahne bir anda kalabalıklaşır. Fonda eğlenceli bir müzik vardır. Beyaz örtünün üzerinde ve etrafında herkes toplanır. Konuşma ve kahkaha sesleri birbirine karışır. Hep birlikte yiyip içerler. Bir taraftan birbirlerinin fotoğraflarını çekerler. Bu sahne bir göl kenarında kalabalık bir ailenin ya da bir arkadaş grubunun pikniğini andırır. Erkekler oturur. Birkaç kadın ellerinde tepsilerle sürekli hizmet etme telaşındadır. Burada Pina' nın gözünden geleneksel bakış açılarını görüyoruz. Tüm erkekler siyah takım elbise; kadınlar rengarenk elbiseler giymişlerdir. Sahneye, beyaz büyük koltuğunda beyaz

elbisesiyle ihtişamlı bir şekilde oturan bir kadın girer. İki erkek sanki bu kadının hizmetkarı edasında koltuğu iterek sahneye girerler. Beyaz elbiseli kadın sahneye girince diğer grup ayağa kalkar ve reverans yaparlar. Bir şeyler ikram ederler. Kadın oldukça güler yüzlüdür ve aynı zamanda hükmedendir.

Herkes bir anda kadının etrafını sarıyor. Onunla fotoğraf çektiriyorlar. Sonra kadın güler yüzle öpücükler göndererek yanlarından ayrılıyor. Bu sırada diğerleri de sahneden çıkıyorlar. Müzik değişiyor ve ışık azalıyor. Kol kola hareket eden kadınları görüyoruz. Ortam o kadar karanlık ki; kimin kim olduğunu ayırt edebilmek pek mümkün olmuyor. Pina bu performansta sıkça karanlığı, loşluğu, gizemi kullanmayı tercih etmiş. Özellikle kadınların yalnız oldukları ya da bir kadın ve bir erkeğin yalnız olduğu anlarda loşluk daha çok kullanılmış. Kadınlar bir süre sonra sahneden çıkıyorlar, onlardan biri sahnede kalıyor ve dans ediyor. Bir süre sonra bir erkek geliyor ve kadın dansını bırakıp erkeğin omuzlarına yaslanıyor. Bir erkek daha geliyor, ikisinin arasına giriyor. Kadın hareketini hiç değiştirmeden diğer erkeğin omuzlarına yaslanmaya devam ediyor.

Pina, kadını performans boyunca zaman zaman özgür zaman zaman birilerinin omzuna yaslanan birilerine ihtiyaç duyan kişi olarak betimliyor. Pina ve dansçıların Türkiye’ de yaptıkları gözlem sürecini çok iyi değerlendirdiklerini düşünüyorum. Kısa sürede olmasına rağmen, neredeyse içeriden anlatabilecek kadar yaklaşabilmişler. Tabi ki bunu yoğun bir şekilde çalışmış olmalarına borçlular. Pina dansçıları çok seven, onlara özgün olabilmeleri için çok alan sunan ama bir taraftan da onları çok çalıştıran ve çok yoran bir koreograf olarak bilinir. Onun performanslarını izlerken içinizden iyi ki de çalıştırıyor ve yoruyordu diyorsunuz. Bir şeyleri iyi yapabilmek, onun hakkını verebilmek için yetenekli, becerikli ve zeki olmak yeterli olmuyor. Bütün bunlarla birlikte eğer çalışkan da biriyseniz, sanırım işte o zaman bir “Pina Bausch” oluyorsunuz.

İki kadın sahneye girer. Suyun etrafında karşılıklı otururlar. Birinin elinde oyuncak gemiye benzer bir şey vardır. Bunun içine bir bardak su koyar ve karşıdaki kadın ipe gemiyi kendine çeker. Suyu alır içer. Kadın gemiyi geri gönderir. Bu sırada sahneye bir taraftan siyah elbiseli iki erkek, diğer taraftan beyaz elbiseli bir kadın girer. Sahne ortasında buluşurlar. Kadın gülümsüyordur. Erkeklerden biri kadına doğru uzanır, onu öpmek ister. Kadın erkeği iter ve ona vurur. Erkek gider. Kadın tekrar gülümser. Diğer erkek ise kadına karşı oldukça kibar ve temkinli yaklaşır. Dikkatli bir şekilde kadının yanına gider ve koluna girer. Birlikte gülümserler. Erkek kadının kolundan çıkar, onun karşısına geçer. Erkeğin kadına övgüler yağdırır gibi bir vücut formu vardır. Kadın gülümsemeye devam eder. Erkek kadının koluna girer ve gülümseyerek sahneden çıkarlar. Başka bir erkek ve bir kadın suyun kenarındadır. Kadın suyun içine doğru yere uzanır. Erkeğin elinde içki şişesi, kadehler ve sigara vardır. Erkek içki doldurur, sigara yakar ve bunları kadına verir. Erkek bir su şişesini alır ve sanki kadını serinletmek istermiş gibi onun başından aşağıya ve göğsüne doğru yumuşak bir şekilde suyu döker. Kadın bundan zevk alıyor gibi görünmektedir. Kadın sadece yerde uzanır, hiçbir şey yapmaz. Bu sırada suyun önünde başka bir kadın ve erkek vardır. İkisi de ayakta dururlar. Kadın erkeği yönlendirir. Heykel-heykeltraş oyunu gibidir. Kadın her seferinde erkeği vücudunun farklı bir yerinden iter. Birkaç adım sonrasında erkek artık tamamen yere uzanır. Kadın da onun yanına uzanır. Erkek bir kukla gibi kadından gelecek hamleyi bekler. Kadın ayağıyla erkeğin bacağına vurur. Bunun üzerine erkek kadına sarılır. Kadın gülümseyerek kalkar. Erkek de kalkar ve sahneden çıkarlar. Suyun içindeki çift de sahneden çıkar. Performansın son sahnesi başlar. Bir taraftan erkekler bir taraftan kadınlar yavaşça yerde oturur şekilde aynı hareketleri yaparak sahneye girerler. Bir süre bu hareketlerle sahnede dolaşırlar. Böylece performans sonlanır.

Pina performanslarının genel olarak benzer bir finali olduğunu söylemiştik. Bu yüzden seyirci finale yaklaşıldığını hisseder. Finallerde genellikle grup senkronize hareket eder ama bazen de dansçılar bağımsız şekilde bir kendinden geçme halindedirler.

SONUÇ

Bu tezin yazılma amacı Pina Bausch' ın farklı tarihlerde sergilenen üç performansını dışavurumculuk akımı etkisi açısından değerlendirmek ve bu performansların temel bakış açısının dışavurumculuk olduğu görüşünü haklılaştırmaktır. Bilindiği üzere dışavurumculuk akımı izlenimciliğin karşısında duran bir yapıyla 19. yüzyıl sonlarına doğru öncelikli olarak Almanya' da ortaya çıkmıştır. Savaş dönemi baskılara dayanamayan ve bir çıkış yolu arayan *Kandinsky, Franz Marc, Chagall, Kasimir Edschmid, Ernst Ludwig Kirchner* gibi ressamlar tarafından bir tür sanat hareketi başlatılmıştır. Bu hareket sonraları daha politik bir yere doğru evrilmiştir. Bu ressamlar yaptıkları resimlerle, kurdukları topluluklarla, sahip oldukları düşünce yapılarıyla daha iyi bir hayat, daha iyi bir dünya için neler yapabileceklerini araştırmışlardır. Bu akım etkili olduğu süre boyunca neredeyse yalnızca Almanya' da etkisini sürdürebilmiştir. Almanya' dan sonra en çok etkili olabildiği yer 1945 sonrasında ABD olmuştur. Ayrıca akımla ilgili ilk derli incelemeleri de Amerikalılar yapmıştır. Savaş sonrası yıllarda akım tiyatro, dans, müzik gibi diğer sanat dallarında da etkisini göstermeye başlamıştır. Özellikle *Ernst Toller, Georg Heym ve Frank Wedekind* gibi yazarlar tarafından dışavurumcu oyunlar yazılmıştır.

Dışavurumculuk akımı en yoğun şekilde sanat alanlarındaki etkisini 1905-1914 yılları arasında göstermiştir. Pina Bausch' ın doğup büyüdüğü 1940'lı yıllarda savaşın etkileri sosyal, toplumsal, ekonomik ve daha bir çok alanda halen sürmekteydi. Yani Pina bu bunalımlı dönemin sonucu ortaya çıkan dışavurumculuk akımının tam da göbeğine doğmuştur. Bu bunalımı bizzat o da yaşamış ve bunu performanslarına yansıtması kaçınılmaz olmuştur. Dışavurumculuk akımı Pina' nın içselleştirdiği bir gerçekliğin sonucudur. Bu

yüzdendir ki; dışavurumcu yaklaşım onun hayata bakışının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Farkında olmadan bu akım Pina' nın çalışmalarına, günlük yaşamına, insan ilişkilerine yansımıştır. Elbette onun çalışmalarını sadece dışavurumculuk akımı başlığı altında incelemek Pina' ya haksızlık olacaktı. Bu yüzden bu tez çalışmasında Pina' nın performansları kadın-erkek ilişkileri, iktidar, otorite, cinsiyet, güç, ötekilik, çoğunluk gibi başlıklar altında da incelenmeye çalışılıyor. Ancak araştırma alanının kapsamını daraltmak gerekliliği zaruri olduğundan, çalışma çoğunlukla dışavurumculuk akımı çerçevesinde ele alınıyor.

Bu çalışmada Pina Bausch' ın performanslarına doğru mercek daraltılırken konunun daha anlaşılır ve açık olabilmesi için dışavurumculuk etkisiyle öne çıkan tiyatro yönetmenleri, koreograflar, Pina Bausch' ın etkilendiği ve etkilediği kişiler ayrı ayrı ele alınmış, bakış açıları üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Birbirlerini nasıl etkiledikleri ve buna rağmen nasıl farklı yerlerde de durabildikleri üzerine bir tartışma başlatılmıştır. Pina Bausch' ın 70' lere kadar olan süreçte neredeyse sadece bir dans koreografi çerçevesinde değerlendirilebilecek tavrı ve sonrasında dansı daha çok teatralleştirmeye evrilen bakış açısıyla birlikte nasıl bir dünya ekolü haline geldiği bu çalışmada adım adım ele alınıyor. Pina' nın bu farklılığının, özgünlüğünün, sadeliğinin ve en önemlisi insana verdiği değerlerin etkilerinin çalışmalarında da nasıl karşılık bulduğu bu tez çalışmasında gösterilmeye çalışılıyor.

Pina Bausch' ın dışavurumcu çalışmalarının amaçlarından biri insana kendi gerçekliğini göstererek onun bu gerçekliği kabul etmesini ve ondan uzaklaşmamasını; aslında insanın eksiklikleri, zaafı, marazları sayesinde ne kadar özel ve değerli olduğunu; mükemmel olmak zorunda olmadığını gösterebilmektir. Pina bir şeyler yolunda gitmiyorken hayat şahaneymiş gibi kendini kandırarak yaşamının aslında kişiye zarar vereceğini gösterebilmek istiyordu.

‘‘bir şeyler yolunda mı gitmiyor, o zaman neyin ters gittiğini bul, bunu kabul et ve değiştirmek için bir adım at, harekete geç!’’

Dışavurumculuk akımı, dansa *ausdruckstanz* (dışavurumcu dans) ismiyle karşılık bulmuştur. Pina Bausch' ın 70' li yıllara kadar olan çalışmalarını ayrı tutarsak, diğer tüm çalışmaları dışavurumculuk temellidir diyebiliyoruz. Bu tez çalışmasında ele alınan üç performansı (*Kontakthof*, *Vollmond*, *Nefes*) üzerinde yapılan araştırma ve değerlendirmeler bizi bu sonuca ulaştırıyor. Pina performanslarının dışavurumculuk akımını temel alıyor olmasının en büyük ve önemli sebebi ise bunun kendiliğinden oluşudur. Yani Pina tam da bu dönemin içinde büyümüş ve bunu içselleştirmiştir. Burada da dışavurumculuk Pina' ya kendiliğinden bir yönelim sunmuştur. İnsanlar üretimlerini içselleştirdikleri bu yapılar üzerine inşa ederler. Elbette bu içselleştirilmiş yapının üzerine eğitimle, tecrübelerle, araştırmayla, çevrenin etkisiyle yeni ve farklı taşlar eklenir. Ancak o yükselti ancak ve ancak zemindeki taşlarla mümkündür. Taşlar törpülenebilir, dönüşebilir ama asla yok olmazlar. Örneğin; *Pina Bausch*, Folkwang Üniversitesi' ndeki eğitimini tamamladıktan sonra New York' a gitmiş ve bir süre de burada dans eğitimi almıştır. Almanya' ya döndüğünde New York' ta edindiklerini, biriktirdiklerini koreografilerinde elbette kullanmıştır. Ancak zemindeki taşlar hala dışavurumculuğun renklerini taşırlar.

KAYNAKÇA

Brockett, Oscar, Tiyatro Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, 2000

Candan, Aysin, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, YKY, İstanbul, 1994, 308 s.

Climenhaga, Royd, Pina Bausch, Routledge, New York, 2009, 139 s.

Deleon, Jack, Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi, 1.basım, Altın Kitaplar, İstanbul, 1993

F. Kuhns, David, German Expressionist Theatre, Cambridge University Press, 1997

Fırıncı, Mehmet, Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 19, İzmir, 2006, sayfa 110-115

Fisher, Betsy, Creating and re-creating Dance, (Performing Dances Related to Ausdruckstanz), Theatre Academy, Helsinki, 2002, 159 s.

Hazırlayan: Batur, Enis, Almanya' da İki Savaş Arası Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke, Sanat dünyamız dergisi ekleri modernizmin serüveni dizisi: 5, çev: Güzin Özkan, Mehmet Rıfat, Doğan Şahiner, Tefik Turan, YPY, İstanbul, 40 s.

Hazırlayan: Demirkanlı, Cemal, Tiyatro-Aylık Tiyatro Dergisi-Dosya: Türkiye' de Dans Tiyatrosu Tartışılıyor, süreli yayın, sayı:55, Tiyatro Yapım Yayıncılık, 1995, İstanbul, 74 s.

Innes, Christopher, Avant-Garde Tiyatro, Dost Kitabevi, Ankara, 2010, 348 s.

J. L. Styan, Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre, Cambridge University Press, Cambridge, 1981

Linsel, Anne, Pina Bausch "Bilder Eines Lebens", Edel Books, Hamburg, 2013, 181 s.

Murphy, Richard, Theorising the Avant-Garde, Cambridge University Press, United Kingdom, 1998, 48 s.

Nutku, Hülya, Dramaturgi (Oyun Sanatbilimi), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 272 s.

Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren: Berrin Ceylan Ataman, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, 297 s.

Schmidt, Jochen, Pina Bausch ‘‘ Tanzen gegen die Angst’’, 4. Baskı, List Taschenbuch, München, 2002, 247 s.

Sheppard, Richard, Alman Dışavurumculuğu, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul

Şener, Sevda, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 6. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara, 2010, 325 s.

Wolf, Norbert, Dışavurumculuk, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, 96 s.

Vogel, Walter, Pina, German-English Edition, Quadriga, München, 175

http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001388/02_kap2.pdf?hosts= (19.08.15 saat 11.49)

http://www.sportwissenschaft.de/fileadmin/pdf/dvs-Info/1996/1996_2_fleischle-braun.pdf (19.08.15 12.00)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Ausdruckstanz> (Ausdruckstanz, 10.08.15 saat 11.07)

http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/lct_e.pdf (What moves me, Pina Bausch röportaj, 09.08.2015 saat 23.10)

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Eskişehir’ de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini burada tamamladı. 2004 yılında Uludağ Üniversitesi okul öncesi öğretmenliği bölümünde öğrenime başladı. Aynı yıl Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu’ nda tiyatro eğitimine başladı. 2008 yılında Uludağ Üniversitesi’ nden mezun oldu ve aynı yıl şehir tiyatrosunda profesyonel oyunlarda rol almaya başladı. 2004-2008 yılları arasında Anadolu Üniversitesi AÖF İşletme bölümünde eğitim aldı. 2011 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Tiyatro Yüksek Lisans programına başladı. 2014-2016 yılları arasında Almanya *Theater&Philharmonie Thüringen*’ de oyunculuk yaptı. Şu sıralar *Kocaeli Şehir Tiyatrolarında* oyunculuk yapıyor. Aynı zamanda İstanbul Üniversitesi *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji* bölümünde öğrenimine devam ediyor.