

**T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI
MODERN DANS PROGRAMI**

**DANS KOMPOZİSYONUNDA
RASLAMSALLIK VE BELİRLENMEMİŞLİK ÖĞELERİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan:
20126004 Orçun OKURGAN**

**Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Alper MARAL**

İSTANBUL 2015

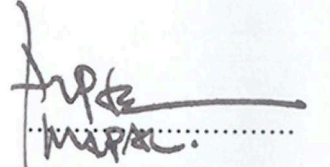
Orçun OKURGAN tarafından hazırlanan **Dans Kompozisyonunda Rastlamsallık ve Belirlenmemişlik Öğeleri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 22 / 06 / 2015

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç.Dr.H.Alper MARAL (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Ayrin ERSÖZ (YTÜ Öğr.Üy.)


.....

Jüri Üyesi : Doç.Tuğçe TUNA


.....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
ŞEKİLLER VE RESİM LİSTESİ.....	VII
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Aydınlanmacı/Avrupa – Merkezci Form İdeali ve Alternatifleri.....	1
1.2. Bir Dönüşüm Sürecine Eklemlenmesi ve Ayrışmasıyla John Cage: Paradigma Değişimi.....	4
1.2.1. Ses Sistemlerinden Bağımsız, Jestik Bir Tını Paleti Olarak Vurmasazlar.....	7
1.2.2. Boşluğun İçeriği: Time Brackets.....	8
1.3. Bir Dönüşüm Noktası Olarak Sixteen Dances: Cage ve Artırılmış Raslamsallık.....	9
1.4. Merce Cunningham’a Kadar Dans Algısının Dönüşümü.....	11
2. MERCE CUNNINGHAM VE DEĞİŞEN KOMPOZİSYON ANLAYIŞI.....	14
2.1.Yeni Hareket Dili Olarak Modern Dans ve Merce Cunningham’ın Konumu.....	14
2.2.Değişmeyen Biçim Algısı.....	16
2.3.Yaratıcı Koreografik Sürece Köktenci Yaklaşımlarıyla Merce Cunningham.....	18
3. RASLAMSALLIK VE BELİRLENMEMİŞLİK.....	26
3.1.Kompozisyonun Performansı Açısından Belirlenmemişlik.....	28
3.2.Merce Cunningham’da Rastlantı İşlemleri ve Belirlenmemişlik.....	30
3.3.Ontolojik Muamma: Her Ses Müzikse Her Hareket Dans mıdır?.....	32

4. HAREKET ARAŞTIRMALARI VE KOMPOZİSYON ÇALIŞMALARI.....	37
4.1.Uygulamanın Basamakları: Çalışma Gruplarının Oluşturulma Kriterleri ve Hazırlık Evreleri.....	38
4.1.1. 1.Çalışma Grubu.....	38
4.1.2. 2. Çalışma Grubu.....	43
4.1.3. 3. Çalışma Grubu.....	47
4.1.4. 4. Çalışma Grubu.....	48
5. SONUÇ.....	54
6. EKLER.....	57
6.1. Merce Cunningham Dance Company'nin 1985 İstanbul gösterisi; "Events".....	57
6.2. John Cage'in kompozisyonlarından " <i>Time Brackets</i> " örneği.....	59
6.3. John Cage'in 100. Doğum günü kutlamaları kapsamında, Alper Maral Multiphonics Ensemble konser bildirisi.....	60
6.4. Alper Maral' ın MSGSÜ Çağdaş Dans ASD John Cage semineri.....	62
6.5. Kompozisyon çalışmalarında, çalışma gruplarının "kura"ları ve deşifreleri.....	64
6.6. Duysal icracıların algoritmaları.....	68
6.7. Çalışmalardan/Provalardan fotoğraflar ve video.....	71
7. KAYNAKLAR.....	75
8. ÖZGEÇMİŞ.....	78

ÖNSÖZ

Bu çalışma, dans kompozisyonuna güncel bir yorum getirebilmek dileğiyle, “bir yöntem olarak yeni ne yapabilirim” gibi kişisel bir merakla başlamıştır. Bilme ve öğrenme arzusu ile yürütülen çalışmalar süresince, kavramsal ve hareketsetel araştırmaların deneyimlendiği bu tez çalışması, deneyimin ve sürecin kendisi olmuştur. “Sanat nedir?”, “Kompozisyon nedir, öğeleri nelerdir?”, “Dans tüm bunların neresindedir?”, “Farklı bir yaklaşımla dans ve kompozisyon/koreografi/ yapıt nasıl ele alınabilir?” gibi sorulara aranan cevaplar ile bu cevapların nasıl eyleme geçirilebileceği ve nasıl aktarılabilirliği, tez çalışmasının yolunu belirlemiştir.

Çalışmanın iskeletinin oluşturulmasında, Semih Fırıncıoğlu’nun *John Cage. Seçme Yazılar* adlı kitabı, ve bu kitabın çıktığı, John Cage’in 100. doğum yılına (2012) denk gelen seminer etkinlikleri en önemli ivmeleri vermiştir. Ayrıca, dans araştırmacısı ve koreograf Doç. Dr. Ayrin Ersöz’ün *Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Üretici Unsurlarına ve Yaratıcı Yönüne Kavramsal Yaklaşım* başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasının metnin kuramsal içeriğine büyük katkısı olmuştur.

Bu çalışma, araştırma ve deneyimleme süreci boyunca, yardımını ve desteğini esirgemeyerek, yol göstericiliği ile yolumu kaybettiğim her zaman gidilebilecek yeni yollar açtığı ve kendi başıma yürüyebilme olanak tanıyarak bu çalışmanın gerçekleşmesini mümkün kılan sevgili hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Alper Maral’a; paylaşımlarından ve değerli katkılarından dolayı sayın jüri üyelerim Doç. Tuğçe Tuna, Doç. Dr. Ayrin Ersöz’e; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans Anasanat Dalı Başkanı Prof. Aydın Teker’e; araştırmalarımda ihtiyaç duyduğum ortamı sağladıkları için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans Anasanat Dalı, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dans Anasanat Dalı ve Selen Özkan’a; eserin üretim ve uygulama aşamasına katılıp, bu yolda açık yüreklilikle beraber yürüyebilme cesareti göstererek özveriyle çalışan icracı arkadaşlarım,

Ballettförderzentrum Nürnberg e. V. mezunu Kilia Aguilar'a; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans Anasanat Dalı'ndan mezun Semra Kap, Berna Şensaz, Setenay Karadaş'a; Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dans Anasanat Dalı'ndan mezun Ece Gözmen'e ve Folkwang Hochschule Essen mezunu Suzan Alev'e; Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Duysal Tasarım Anabilim Dalı'nda, müzikoloji alanında öğrenim gören Yaren Eren Budak, İrem Dinçer, Müge Küçükçığıllı ile aynı kurumda Master derecesi almış Doktora adayı Utku Öğüt'e; görsel arşivlemede büyük emeği geçen fotoğraf sanatçısı arkadaşlarım Dilara Özmakinacı ve Murat Dürüm'e; yazım sürecinde beni yüreklendiren, kıymetli fikirleri ve görüşlerini benimle cömertçe ve sabırla paylaşan dostlarım Duygu Buğa, Doğa Etili, Aykut Genç, Murat Benan ve Ufuk Şenel'e; hayatıma dair verdiğim kararlarda her zaman yanımda olarak beni destekleyen, kendimi gerçekleştirmeme olanak tanıyan, çok sevdiğim ailem: Melahat Özeran, Leman Rinçençal, Hülya Okurgan, Nuri Okurgan, Simge Okurgan Özgümüş, Erdem Özgümüş ve İlkim Turkuaz Özgümüş'e içtenlikle teşekkür ederim.

Mayıs 2015

Orçun OKURGAN

ÖZET

Dans sanatı, tıpkı “sanat” kavramının kendi gibi, ortaya çıkışından günümüze değin anlamlandırılması ve anlaşılması boyutunda son derece belirleyici farklılıklar göstermiştir. Dansın tarihsel gelişimi incelendiğinde özellikle 20. yy’ın ikinci yarısından itibaren yapıt/kompozisyon kavramının değişerek farklılaştığı gözlemlenmektedir. Bu çalışmada, dans sanatının zamansal içeriği ve değişen kompozisyon anlayışı irdelenerek; kompozisyonu meydana getiren öğeleri, yapısal unsurları; günümüz dil ve anlam kavrayışımızda etkili yaklaşımlardan biri olan göstergebilimsel kavrayıştan da yararlanılarak tanımlanmıştır.

John Cage ve Merce Cunningham’ın ortak yapıtlarında belirleyici kavramlar olarak itibar ettikleri Raslamsallık ve Belirlenmemişlik ilkeleri üzerinden dans kompozisyonu; ve dans kompozisyonunun en önemli ögesi olan “hareket” üzerine diyalektik bir çalışma yürütülmüş ve bulgularının günümüz koşullarında uygulanabilirliğini araştırarak öngörülemeyen sonuçları deneyimlenmiştir.

Çalışmanın son aşamasında farklı gruplar ile Raslamsallık ve Belirlenmemişlik kavramlarının dans kompozisyonunda işlevselliği, uygulamalı olarak tecrübe edilerek sorgulanmıştır.

Sonuçta, “Sanat” ve “Varoluş” arasında çarpıcı bir ilişki boyutu keşfedilmiş; bunu da derinlemesine bir farkındalıkla; “verili değerler”e, ön-tanımlı “irade”ye tutunmadan, bireyin kendini sıfırladığı, disipline edilmiş bir raslamsallığa teslim olup algılarını özgür bırakabildiği zaman deşifre edebileceği; her şeyin gerçekte çok ilginç bir bütün oluşturduğu ve (sanat edimindeki bireyin ancak) o bütünün birbiriyle ilişkili parçalarından biri olduğu, tespitidir.

Anahtar Kelimeler: Dans, Kompozisyon, Raslamsallık, Belirlenmemişlik, Sanat, Açık Yapıt, John Cage, Merce Cunningham

ABSTRACT

Perception and understanding of the art of dancing, like the concept of “art” itself, was subject to drastic, definitive changes from its primeval phases to the recent state of the day. This study focuses basically on the temporal content and conceptual changes of composition in the art of dancing regarding their elements, structures, etc., using some basic approaches of semiotics—an effective tool for our actual perception of meanings and their means.

Through definitive concepts such as “Aleatory” and “Indeterminacy” in cooperative works by John Cage and Merce Cunningham, the dance-composition; and the most important element thereof—the movement—is elaborated: A comparative approach to evaluate the findings—besides the unpredictable results experienced—and their validity in given/actual conditions was the basic motivation of the work.

In the last phase of the study, the functionality and “sense” of the concepts focused on—“Aleatory” and “Indeterminacy” regarding dance composition—are examined, whereas applied and experienced.

Consequently, stunning and striking dimensions of interrelation between “art” and “existence” are discovered; thus but only to be recovered through a deep sensibility and awareness, while preset, meant to be compulsory values and willpower should be set aside, and a complete “resetting oneself” could be achieved. A disciplined randomness and openness to indetermination enabling the senses to be free might help to decipher, that everything in reality is strikingly interesting and interrelated, including the *individuum artisticum*, as a part of an interwoven whole.

Keywords: Dance, Composition, Randomness, Aleatory, Indeterminacy, Art, Open Work, John Cage, Merce Cunningham

ŞEKİLLER VE RESİM LİSTESİ

Şekil 10	22.06.2015 tarihindeki gösterimin Kompozisyon Haritası.....	80
Şekil 11	22.06.2015 tarihindeki gösterimde kullanılan Hareket Manipulasyonları.....	80
Şekil 12	22.06.2015 tarihindeki gösterimde 1. dansçı için belirlenen Hareket Haritası.....	81
Şekil 13	22.06.2015 tarihindeki gösterimde 2. dansçı için belirlenen Hareket Haritası.....	81
Şekil 14	22.06.2015 tarihindeki gösterimde 3. dansçı için belirlenen Hareket Haritası.....	82
Şekil 15	Gösterim için tasarlanmış broşürün arka yüzü.....	82
Şekil 16	Gösterim için tasarlanmış afiş ve broşürün ön yüzü.....	83

1. GİRİŞ

1.1 Aydınlanmacı/Avrupa-merkezci Form İdeali ve Alternatifleri

Aydınlanmacı dünya görüşünün idealist temelleri doğal olarak kültür ürünlerine de yansımıştır. Klasisizm (ve bir oranda, uzantısı olan Romantizm) boyunca sanatta bir form ideali peşine düşülmüş, “mükemmel,” duru ve kusursuz bir biçim—referans alınan Antikite ideallerindeki gibi—yakalanmaya çalışılmıştır. Hattâ, “evrensellik” tanımıyla, tüm üretim alanının yönelimini yansıttığı farz edilen bir ütopya peşine düşülmüştür. Bu “evrensel” değerlerin sanata en başat yansımaları, bir “Avrupalılık” olarak izlenebilir: Anılan duru, net, mükemmel,... form ideali, klasik değerlerin simgesi olurken, ulusal, yöresel, bölgesel, vs., karakteristiklerden bağımsızlaşan bir “mutlak denge” esas alınmıştır. Daha önceki dönemlerde, örneğin Barok dönemde, Fransız, İngiliz, İtalyan, Alman, vs... kimlikleri; alman, italyan, vs., dokular, yapıtlara belirgin bir biçimde yansırken, artık böylesi farklılaşmaları nötrleyecek form şablonları, çerçeveleri ön-plana geçmeye başlamış; yapıtlar formlarıyla anılır olmuştur (Klasik dönemin başat müzikal formları sonat, senfoni, vs., dans alanında ise Giselle, La Sylphide, Don Quixote, Kuğu Gölü, vs hatırlanabilir). Ancak emperyal düzeneğiyle anılabilecek “Eski Dünya”nın çökmesiyle—özellikle 1. Dünya Savaşı ve onu hazırlayan sıkışma dönemiyle—tüm bu form idealizmi, dönemin diğer ideolojileri gibi, tartışılır olmaya başlamıştır. Hele de 2. Dünya Savaşı sonrası tamamen değişen dünya haritasında sanatın da dinamikleri—form anlayışı başta olmak üzere—köklü dönüşümlere uğramıştır. Bu noktada Avrupa’nın siyasal ve kurumsal çöküşü ve A.B.D.’nin güçlü bir siyasal aktör olarak öne çıkması büyük ölçüde belirleyicidir.

Bu sürecin arka planına kısaca göz atmak yerinde olacaktır: Ekonomik ve siyasal olarak rüştünü ispatlayan, kolonyal bağlarından sıyrılan Kuzey Amerika, 19. yy’ın ortalarından başlayarak Avrupa geleneklerinden giderek kopar, bağımsızlaşır; kendine özgü bir kimlik ve özgüven kazanmaya başlar. Bu kimlikte Hristiyan

(özellikle Protestan) değerleri; farklı kültürlerden göçmenlerin bir araya gelmesi ile meydana gelen “çokkültürlü (*multicultural*)” toplumsal yapı; geniş coğrafyanın uyardığı farkındalık sayesinde, doğayla olan ilişkilerin tazelenmesi; teknolojik gelişmelerin etkisi, vs., günlük hayatta iyimserlik, çalışkanlık, pratiklik, girişimcilik, mucitlik ve bireysellik gibi niteliklerin yer edinmesine neden olur. Bir yanda Liberalizm ilk nüvelerini verirken, diğer yandan, temelinde, bireyin özde iyi olduğunu ve toplum ve kurumlarının bunu bozduğunu; insanın doğasına aykırı örgütlenmeler oluşturduğunu, savunan Transandantalizm düşüncesi felsefede ağırlıklı bir yer edinir.¹

19. yy’da gelişen, Ralph Waldo Emerson ve Henry David Thoreau ile başlatılan Transandantalizm düşüncesinin yanı sıra, döneme damga vuran temel eğilimleri özetleyen Fırincioğlu, bu bağlam üzerinden, özellikle Pragmatizm’e vurgu yapmaktadır:

“Amerikalı düşünür ve bilim adamlarının temsil ettiği, kuramla uygulamanın etkileşmesi gerektiğini savunan pragmatizm akımı var. Ve pragmatizmin bir uzantısı olarak görülebilecek, bilimdeki yeni bulguları vurgulayan nitelikteki radikal ampirizm düşüncesi var. Bunların hemen hepsi bireye ve deneyime odaklı, rölativizmi vurgulayan, nedensellik ve anlam olgularını ve kurumlaşmış doktrinleri sorgulayan akımlar.”²

19. yy’da yaşanan bu değişimler kaçınılmaz olarak sanatı da etkilemiş; 20. yy’ın başlarında Avrupa’da düşünce yapısında Fütürizm ve Dadaizm akımları egemen olmuş, özellikle görsel sanatlarda yoğun tartışmaların yaşandığı bu dönemde, neredeyse her on yılda bir, yeni bir radikal akım ortaya çıkmıştır. Bu dönem ve sonrasında sanatın her alanında duygulandırma yerine düşündürme ve aydınlatma eğilimi ağır basmıştır.

¹ Semih Fırincioğlu, **John Cage Seçme Yazılar**, 5.

² A.g.k., 5.

Müzikte de durum aynıdır: 19. yy'ın sonlarında birçok bestecinin birkaç yüzyıl gibi uzun zamandır kabul gören tonal sistemi ve forma dayalı kompozisyon kurallarını zorlamaya başladığını görürüz. Bu zorlamaların, “duvarları yıkma, çerçeveleri kırma...” çabalarının derecesi ve niteliği kişiden kişiye değişse de; iki besteci diğerlerinden açık ara farkla 20. yy müziğinin yönünü belirleyecek ölçüde radikal yollara girer: İgor Stravinsky ve Arnold Schönberg. Semih Fırıncıoğlu, “John Cage Seçme Yazılar” adlı kitabında Stravinsky ve Schönberg’i şu şekilde karşılaştırmaktadır:

“Stravinsky alışılmadık ritmik kurgulara, tekrarlara, şaşırtıcı uyumsuz ses kümelerine yönelir ama 1950’lerin başlarına kadar tonaliteden ayrılmaz. Bir bakıma geleneksele sistematik bir alternatif sunmaz, bunun yerine alışılmışı hiç rastlanmadık, çarpıcı uygulamalarla zorlar, denilebilir. Referansını hemen her zaman yerleşik müzik oluşturduğu için dinleyici bestecinin tercihlerini, aykırılıklarını, yeniliklerini kavrayabilir – yani, ulaşılabilir. Stravinsky belirli bir çizgi izlemek yerine içinde bulunduğu ortama ve kendisine ısmarlanan işin niteliğine göre sürekli üslup değiştirmekle eleştirilir. Yine de, özellikle ritmi kullanım biçimiyle, birkaç kuşak besteciye ciddi biçimde etkilemiştir (ilk kez 1913 yılında Paris’te çalınan *Bahar Ayini*’ne müzikte bir dönüm noktası olarak bakılır).

Buna karşılık Schönberg, Alman Romantizmi denen gelenekten gelir ama giderek tonal sistemden uzaklaşmaya başlar³. 1908’den başlayarak belirli bir tonu (“re minör konçerto”, “do majör senfoni” gibi) merkez almayan “atonal” parçalar yazar⁴. Daha sonra bunun karmaşaya doğru yol aldığını düşünerek 1920’lerin başlarında “on iki ton sistemi” (ya da dodekafonik sistem) olarak bilinen dizisel besteleme yöntemini geliştirmeye başlar.”⁵

³ “İkinci Viyana Okulu” olarak anılan gruplaşmanın öncüsü Arnold Schönberg, çok iyi etüd ettiği geleneksel tonal doku ve form anlayışını önce zorlamak, sonra da yeni araçlarla dönüştürmek adına önemli girişimlerde bulunmuş; müzik yapıtlarının yanı sıra teorik metinleriyle de pekiştirdiği bu hamleleri Alban Berg ve Anton von Webern’in başı çektiği öğrencileri vasıtasıyla da yaygınlaştırmayı başarmıştır. Bu konuda ayrıca bkz.: Mimaroglu, İlyasoğlu, Kütahyalı, Özkaya.

⁴ Öte yandan, Schönberg’in “atonalite” kavramını reddettiği; bunun yerine “pan-tonalite”yi savunduğu bilinmektedir. Ancak, yaygın literatüre bu şekilde yansıdığı için, bağlam itibarıyla bu yaklaşımın tekrarlanmasında büyük bir sakınca görülmemiştir.

⁵ Bkz. (1), Fırıncıoğlu, 8-9.

Ancak tüm bu yeniliklere ve gelişmelere rağmen 20. yy müziğine yön veren Igor Stravinsky ve Arnold Schönberg'in gelenekle hesaplaşmaları belli çerçevelerin dışına çıkmamıştır. Onlar ve takipçileri müziğin alışıldık gramerini zorlamışlar; “malzemeyi” ve kavramları kökten değiştirmeyi göze almamış/denememiştirler. Böylesi yönelimleri benimseyen birçok öncü isim olmuşsa da, kitlesel tanınırlığa ulaşamamışlar, marjinal kalmışlardır (Edgard Varése, Harry Cowell, Alois Haba,...). Bir isim, John Cage, sadece bu açmazı kırmakla kalmamış, müziğin ötesinde, tün sanat üretimine etki eden radikal hamleleriyle ikonlaşmıştır.

1.2 Bir Dönüşüm Sürecine Eklemlenmesi ve Ayrışmasıyla John Cage: Paradigma Değişimi

Asıl adı John Milton Cage Junior olan besteci, dünyanın hızla değiştiği bir dönemde, 5 Eylül 1912 yılında dünyaya gelmiştir. Dindar bir ailede yetişen Cage, 1929 yılında üniversite eğitimine başlamış, ancak ikinci yılın sonunda okulu bırakmıştır. Üniversiteyi bıraktıktan sonra gittiği Avrupa ve Kuzey Afrika’da, on sekiz ay boyunca birçok konuda inceleme yapmış; hattâ standartların dışında bir müzik yazabileceği fikrine de bu süreçte sahip olmuştur. Aşırı Milliyetçilik, Faşizm, Nasyonal Sosyalizm gibi ideolojilerin oluşmasına neden olan I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da siyasî ortam bir hayli değişmiştir. Cage bu önemli görgü ve deneyimlerle, 1931 yılının sonbaharında Los Angeles’a döner. Tam bu yıllarda, aralarına Schönberg ve Stravinsky’nin de dahil olduğu birçok Avrupalı sanatçı, Avrupa’daki siyasî ortamın değişmesi nedeni ile Amerika Birleşik Devletleri’ne göç etmiştir. Bu tesadüf, Schönberg hakkında çok okumuş ve geniş bir bilgiye sahip olan Cage için paha biçilmez bir şans olmuştur; çünkü Cage, Schönberg’e hayrandır, hattâ kendi deyimiyle ona “tapıyordu”⁶. 1935 yılında Cage, Schönberg’in üniversitedeki derslerine girmeye ve besteciden özel dersler almaya başlar.

Geleneksele—özellikle tonaliteye—karşit fikirlerin savunulduğu, bu “isyan”ın elebaşları olan Stravinsky ve Schönberg’in Avrupa’dan kaçıp Amerika’ya geldikleri

⁶ Bkz. (1), Fırıncioğlu, 10.

dönemde müzik yazan, 22 yaşında, Schönberg'in çalışmalarına öykünen atonal çalışmalar yapmaya başlayan, John Cage'i anlamak için Semih Fıncıoğlu'nun Viyanalı besteciye odaklı saptamalarına göz atmak yararlı olacaktır:

“[Bu saptamalardan] birincisi, Schönberg'in eski sisteme alternatif olarak yeni bir sistem kurması, yani bir sistem ve kurallar olmasından rahatsız olmamasıdır. İkincisi, sistemin yalnızca sesin perdesiyle ilgili olmasıdır (daha sonraları Schönberg'i izleyen bestecilerin birçoğu kuralları kendince esnetme, diziselliği perde dışındaki öğelere de uygulama yoluna gider). Schönberg'in bir yapıtın “bütünlüğü” olmasını en az kendinden öncekiler kadar vazgeçilmez görmesidir: belirli bir tonu merkez almak geleneğini reddedince, yapısal bütünlüğü yapıt boyunca aynı dizinin kullanımının ve saptadığı kuralların sağlayacağını düşünür. Dördüncüsü de, kendinden önceki bestecilerin konu edindiklerinden farklı şeyleri, farklı biçimlerde anlatmaya çalışsa da, müziğin amacının bir şey anlatmak, yani “ifade” olduğu konusunda öncekilerle aynı fikirde olmasıdır. Özetle, Schönberg'in dizisel yöntemi modern müziğe büyük bir katkıdır ama kendisi bunu eskimiş geleneksel estetiğin sürdürülmesi için kullanır.”⁷

Bu çerçeve, tabii ki Cage'in Yeni Müzik alanında “emekleme” dönemine ışık tutmaktadır: Kısa süre sonra, Schönberg'in aslında ılımlı, evrimci, hattâ revizyonist, “imlâcı” yaklaşımlarından⁸ ayrışan; iyiden iyiye radikalleşen bir yola girecektir. Schönberg'in içine doğduğu 19. yy'da, müzikte yenilik adına yapılanlar aslında, çoğu zaman “kontrollü bir alan”da yapılan güvenli deneyler; aynı/alışıldık/bildik müzikal malzemelerin değişik kombinasyonları ile gerçekleştirilen düzenlemeler/versiyonlar olmuştur. Bestecilerin yeni ses evrenleri aramak yerine alışıldık seslerle yaptıkları bu düzenlemeler, yerleşik müzik anlayışının hükümranlılığını pekiştirmeleri; müziği özellikle malzeme açısından sınırlı bir alana sıkıştırmaları; ve özlerinde çarpıcı bir yenilik önermesi taşımamaları, bir sonraki dönemde, 20. yy başında, bestecileri daha radikal yeniliklerin arayışına itmiştir.

⁷ Bkz. (1), Fıncıoğlu, 9-10.

⁸ Alper Maral'la görüşme, 30.03, 2014, İstanbul.

Bu dönüşüm, her şeyden önce müziğin “temel malzeme”sinin ne olduğu anlayışında gerçekleşir: Örneğin, Cage, Schönberg’e büyük bir hayranlık duymasına karşın, perde yerine tınıya ve süreye önem vermesiyle ustasından ayrışmaya başlar. Bu, Cage ve takipçilerini, Schönberg dahil olmak üzere, önceki kuşak müzik bestecilerinden ayıran en önemli özelliklerdendir: Müziğin sadece “melodi, armoni ve ritimden oluştuğu” anlayışına karşı çıkmaları, bu bağlamda önemli bir hamle sayılmalıdır; bu anlayış uyarınca müziğin bu üç öğeye indirgenmesi, Semih Fırıncıoğlu’na göre; “Batı’nın kendi geleneğine bakarak yaptığı, “üst yapısal” ve yanlış bir, genellemedir.”⁹ Cage de, bu genellemeyi yanlış bulmuş olsa gerekir; zira, yenilik arayışı içinde müziğin “her şeyden önce ses olduğu” görüşünü savunur. Cage’e göre müziğin temelindeki en olmazsa olmaz öğe sestir. “Her türlü müzik arasındaki en küçük ortak payda budur. Ses de dört niteliğin bileşimiyle belirlenir: perde, gürlük, süre ve tını.”¹⁰

John Cage, tınıya ve süreye önem vermesiyle, Batı’nın yüzyıllar boyunca tampere sistem, tonal sistem ve armoni gibi, perde temelli gelişmelere koşut imgelemleriyle ayrışır. İnsan beyninin kulağa ulaşan herhangi bir seste öncelikle tınıya odaklanarak gelen sesin ne sesi olduğunu anlamaya çalıştığını ve sesin yarattığı çağrışımların tını tarafından tetiklendiği düşünülürse, Cage’in tınıya verdiği önemin yerinde, isabetli bir yaklaşım olduğu önerilebilir¹¹.

Cage bir sonraki aşamada daha da ileri giderek “müziğin her şeyden önce ses” olduğu önermesinin bir uzantısı olarak yapıtlarında yeni, alışılmadık tınlar bulup kullanmak arzusuna girer ve bunun sonucu olarak elektronik reproduksiyonlara (radyo, pikap, vb. cihazların ürettikleri seslere ve bunların manipülasyonlarına) ve

⁹ Bkz. (1), Fırıncıoğlu, 13.

¹⁰ A.g.k., 14.

¹¹ Öte yandan hâlen geçerli olan uygulama uyarınca, müzik eğitimi verilen kurumların çoğunda, adayın/öğrencinin tını farkındalığı gözetilmeksizin sadece perdeleri—hem de görelilik olarak (*relative pitch*)—tanıması yeterli sayılmakta, uzun yıllara yayılan bir “müzik becerileri” öğretimi bu rutinin mekânleştirilmesiyle sınırlı kalmaktadır.

vurmalı çalgılar müziğine merak salar. Bu yeni tınlar bulma ve kullanma arzusu Cage’i müzik aletlerinin kullanımına ilişkin eleştirel düşünmeye iter. Bu sorgulama süreci müzikle de sınırlı kalmaz: Daha genel anlamıyla sanatta; kurala en az ihtiyaç duyulması gereken bir alanda, neden bu kadar çok ve “bağlayıcı” kural olduğunu irdeler. Semih Fıncıoğlu bunu çarpıcı bir örnekle açıklamıştır:

“Örneğin, bir müzisyenin “ben kemanı şöyle çalıyorum” ya da bir bestecinin “kemanın şöyle çalınmasını istiyorum” demesiyle “keman şöyle çalınır” demesi arasında büyük fark var. Cage’in de daha sonraları birçok kez belirttiği gibi, sanat insan yaşamında katı kuralları gerektirecek kadar somut ve vazgeçilmez bir yer tutmaz. Söz gelimi, “soğan doğrarken bıçak şöyle tutulur” gibi deneyimlerle oluşmuş bir kural olabilir, çünkü bu konuda kurala uymamak elini kesmek gibi ciddi sonuçlar doğurabilir. Ya da mimaride evi kurallara uygun tasarlamazsanız insanların başına yıkılabilir. Buna karşılık, sanatın “tehlikesiz” bir deneme ortamı oluşturabilmesi gerekir: “Sanat yaşamın provasının yapıldığı bir çeşit deneme durağıdır.” Başka bir deyişle, sanatın “neden olmasın?” sorusunun en az olumsuz yanıt bulacağı ortam olması gerekirken belirgin “olabilirler” ve “olamazlar”la donanmış olması pek akla yatkın değildir. Cage ve çevresinin giderek biçimlenen anlayışında, sanatta kuralcılık işlevsel gereksinim sonucu değildir: ya kişilerin önemsenme arzusu ve ego tatminine ya da kendi statülerini koruyabilmeleri için statükonun korunmasına hizmet eder.”¹²

1.2.1 Ses Sistemlerinden Bağımsız, Jestik Bir Tını Paleti Olarak Vurmasazlar

Cage, yeni tını arayışında merak saldığı vurmalı çalgılar arasından önce davul, zil, gong gibi bilinen vurmalılarını kullanır ve zamanla bu aletlere teneke kutu, fren tamburu gibi yeni nesnelere kapı zili, gramafon gibi aygıtlar eklemeye başlar. *First Construction (in Metal)* (1939) bu dönemden anılabilecek ilk yapıtlardandır. Vurmasazlara bu yönelim, herşeyden önce, Avrupa temelli ses sistemini (tampere dizi) ekarte etmektedir. Güneydoğu Asya ya da Afrika gibi coğrafyaların müzik kültürlerinde çarpıcı biçimlerde kullanılan bu tür çalgıların sağladığı dramatik olanaklar, kendinden önceki birçok besteci gibi (Varèse, Cowell, Partch ...) Cage’i de büyük ölçüde etkilemiştir.

¹² Bkz. (1), Fıncıoğlu, 14-15.

Gene bu dönemlerde Cornish Dans Okulu'nda Syvilla Fort'un sunacağı bir dans gösterisine müzik hazırlarken, hedeflediği vurmasaz odaklı ses örgüsünü mekânsal darlık sebebiyle gerçekleştirememek gibi bir sorunla karşılaşır. Çözüm arayışında aklına piyano tellerinin arasına vida, keçe, lastik, kağıt gibi nesnelere sıkıştırarak farklı, perküsif tınılar elde etme fikri gelir. Cage'in 1940 yılında tasarladığı bu yeni düzenek, "hazırlanmış piyano" (*prepared piano*) adıyla, çağdaş müzikte önemli bir yer kazanır. Bu "hazırlanmış" ya da, başka bir ifadeyle, "genişletilmiş" (*extended*) çalgı Cage ve takipçilerinin müzik tasarımlarında uzun zaman kullanılır ve modern müzikte gerçek bir vurmali çalgı olarak yerini alır:

"Piyano teknik anlamda bir vurmali çalgıdır ama sekiz oktav gibi son derece geniş bir frekans yelpazesi olması, uzunca süre tınlayabilmesi ve on parmakla çalınabilmesi nedeniyle ses bileşimlerinin duyulmasında en çok kullanılan çalgı olmuştur. Piyanoda perde, gürlük ve bir ölçüye kadar da süre kontrol edilebilir ama tınıyı değiştirmek olanaksızdır. Bu açıdan, Cage'in piyanodan o güne kadar hiç duyulmadık, yepyeni tınılar elde edebilmek uğruna piyanonun (en az umursadığı) klasik anlamdaki armonik işlevini arka plana itmiş olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de Cage'in uzun zaman kullanacağı ve modern müzikte başlı başına bir çalgı olarak yerleşecek olan hazırlanmış piyano, tınısı kontrol edilebilen en geniş frekans yelpazeli (ve perdelerin birbirinden ayırt edilebildiği) vurmali çalgı olur."^{13, 14}

1.2.2 Boşluğun İçeriği: *Time Brackets*

İnsanlarda farkındalık yaratmayı, geleneksel sanatın yarattığı yaşam-sanat ayrımını ortadan kaldırmayı ve Zen Budizmi'ni yaşam felsefesi haline getiren Cage, zaman kavramında biraz daha derinleşir. Giderek eserlerinde seslerin perde ilişkisinden sıyrılarak yapıyı süreler üzerine kurmaya yoğunlaşır. Bu dönemde (1930-1950) her besteci gibi kompozisyonlarını seçerek ve karar vererek yazar; geleneksel müzikte "ifade" denilen şeyi sorgulamaz; müziğin bir içeriği olduğunu ve

¹³ *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (1946-48) adlı yapıt bu çalgı için bir manifesto niteliği taşır. Piyanoda yer alan 88 tuşun, sadece 44 tanesi perküsif sesler verecek şekilde hazırlanmış, diğer 44 tuş ise normal, müdahalesiz hallerinde bırakılmıştır. Böylelikle geleneksel müzik kültürü ve onun reddiyesi arasında bir gerilim yaratılması; alışıldık ve alışılmadık sesler arasında salınan bir ses örgüsüyle içeriğin vurgulanması hedeflenmiştir.

¹⁴ Bkz. (1), Fırcıoğlu, 15.

bunu iletmesini düşünmektedir. 1950'lere kadar bu şekilde çalışır. Sonra bu yöntemin sanat-yaşam ayrımını ortadan kaldırmadığını, aksine pekiştirdiğini düşünerek bu yöntemden de vazgeçer. Ancak bu süreçte yapısal bütünlük sağlama açısından başka bir yan ürün ortaya çıkarır; müzikte kullanılan her türlü ses—ve doğal olarak karşıtı “sessizlik”—bire bir “süre belirleyici birim” niteliği kazanır.

Yaptığı onlarca çalışmanın sonunda hayatının en üretken dönemine giren Cage, 1951 yılındaki *Sixteen Dances* adlı çalışması sırasında “müziğin her şeyden önce ses” olduğu görüşünü daha da geliştirerek “her türlü ses müzikte kullanılabilir” der; böylelikle, var olan müzik sisteminde, tınlarına göre “müzikal olan” ve “müzikal olmayan” şeklinde yapılan ayrımı, yani “gürültü” kavramını, reddetmiş olur.

“Ses yokken perde, tını ve gürlük gibi öğeler de yoktur ama süre ses duyulsa da duyulmasa da her zaman vardır” düşüncesine ve gürültü kavramını reddiyesine somut bir örnek olarak 1952 yılında *4'33* isimli parçayı besteleyecektir. Üç bölümden oluşan müzik yapıtı, herhangi bir enstrüman (ya da enstrüman grubu) için yazılmış olup partisyonda müzisyen/lerin üç bölüm boyunca enstrümanlarını hiç çalmamaları gerektiği belirtilmektedir. Yapıt, genellikle “dört dakika otuz üç saniyelik sessizlik” olarak algılansa da, aslında süresi boyunca dinleyicisinin çevreden aldığı seslerden, “gürültülerden” oluşmaktadır. Cage'in müziğinin hiç beklenmedik yönlerde ilerlemesinde, modern müziğin biçimlenmesinde etkili olacak olan, en önemli yapıtı olarak gördüğü *4'33* zamanla Cage'in en çok tanınan ve en tartışmalı çalışması haline gelir.

1.3 Bir Dönüm Noktası Olarak *Sixteen Dances*: Cage ve Artırılmış Raslamsallık

Cage 1950 yılında başladığı ve Merce Cunningham'ın *Sixteen Dances for a Soloist and Company of Three* isimli koreografisi için yazdığı *Sixteen Dances* adlı yapıtta, ilk kez sesleri yan yana ya da üst üste dizmeyi kendi seçimi yerine şansa bırakmaya karar vermiş, sesleri rastgele hazırladığı çizelgeler üzerine yine rastgele yerleştirmiştir. “Yani Cage, kişisel sanatın temelini oluşturan “kişisel seçim” anlayışından ve “ifade”, “niyet”, “amaç” gibi kaygılardan ilk kez bu yapıtla

uzaklaşmaya başlamış”tır¹⁵. Burada en ilginç olan, Merce Cunningham’ın da koreografıyı rastlantı işlemleri ile tasarlamaya başlamış olmasıdır. Bu durum Cunningham ve Modern Dans tarihi için de bir dönüm noktasıdır.

Cunningham, 1945 yılından bu yana beraber çalıştığı Cage’in yaşam-sanat ilişkisine odaklı fikirlerini benimser ve bundan sonraki koreografilerinde de rastlantı işlemlerini kullanır. Bu yıllarda kendi yöntemini ve hareket dilini arayan Cunningham için bu deneyim bir çıkış yolu sağlamıştır.

Öte yandan rastlantı sanıldığı kadar kolay yakalanabilen bir kavram değildir. “Rastlantının çok iyi planlanması gereklidir!” Şöyle ki, dile kolay bir rastlantının peşinde, sıklıkla alışlageldik rutinlere düşülebilmektedir. Ya da, bilinç ya da bilinçaltının yönlendirmesiyle, rastlantı yerine jestleşmiş, hazır seçimlerin güvencesi tercih edilebilmektedir. Cage, bu açmazlardan çıkabilmenin yolunu rastlantıyı kendinden de bağımsızlaştırarak açabileceğini düşünmüştür. Neredeyse bir “mekânikleştirme,” dolayısıyla insansızlaştırma—yukarıda anılan insanî zaafardan arındırma metodu—olarak peşine düştüğü “şans operasyonları” arasında, kadim Çin literatürü, *I Ching* öne çıkmıştır¹⁶:

“*I Ching* (*Değişimler Kitabı* olarak da bilinir) dünyanın en eski kitaplarından biri: yarı Çin felsefesi yarı kehanet kitabı diyebiliriz. Kitap her biri altı çizgiden oluşan altmış dört imge (*hexagram*) ve bunların yorumlarından oluşuyor. Üç adet *I Ching* parasını yazı tura atar gibi altı kez atarak çizgi bileşimleri, ardından da bu altmış dört imgeden biri saptanıyor ve bunun karşılığı olan yorum o anki falınız oluyor... Cage, *I Ching*’i yalnızca bir rastlantısal sayı elde etme yöntemi olarak kullanıyor, yorumlarıyla ilgilenmiyor.”¹⁷

¹⁵ Bkz. (1), Fıncioğlu, 27.

¹⁶ Türkçe’de tam metin çevirisi henüz bulunmayan kitap hakkında yakın zamanda çıkmış şu kaynağa başvurulabilir: Wilhelm, Richard, *I Ching ya da Değişimler Kitabı. Yorumlar*, Biblos, Bursa, 2014.

¹⁷ Bkz. (1), Fıncioğlu, 28.

1.4 Merce Cunningham'a Kadar Dans Algısının Dönüşümü

Merce Cunningham'ın öncü ve ayrıksı kişiliğine; müzik ve diğer sanatlarda olduğu gibi, yön verdiği dansın geçirdiği evrelere—özellikle de Aydınlanma düşüncesinden nasıl etkilendiğine—değinmeden önce, dansın 19. yy'a kadar nasıl geliştiğine çok kısaca bakmak, bağlamı ve dönüşümün çarpıcılığını vurgulamak açısından yararlı olabilecektir¹⁸. Bu hızlı özet, doğal olarak, yaşayan, ancak kökleri binyıllara uzanan halk danslarını değil, Avrupa'nın Feodaliteden Merkantilizm ve Kapitalizm'e uzanan ekonomi-politik güçler dengesinde şekillenen, aristokrasi ile kent-soyluluk (burjuvazi) arasında dönüşen himaye ilişkilerine koşut olacaktır.

Orta çağda öne çıkan iki temel dans türü var; ilki, her toplumda varyantlarıyla görülebilecek halk oyunları; ikincisi ise *Basse-Dance*¹⁹. *Basse-Dance* da, herhangi bir öğretiyeye ya da koreografiye dayanmamaktaydı. Dansın, bugün de itibar edilen, stilize hâlinin kökenleri de, diğer birçok sanat dalı gibi, İtalya'da başlayan Rönesans hareketine dayanır; dans bu dönemde önem kazanır ve ilk defa, bir koreograf—yani yapıtın sahibi olarak anonimlikten kurtulan, ayrışan bir tasarımcı ismi—tarihteki yerini alır: Domenico de Piacenza. Piacenza, *De Art Saltandi et Choreas Ducendi* (Dans Etme ve Dans Yönetme Sanatı) adlı bir tez yazmıştır. Böylelikle, 15. yy' ın ilk yarısında dans ile ilgili yazılı eserler ortaya çıkmaya başlamış, dans akademik bir ilgiye mazhar olmuş, itibar kazanmıştır.

Domenico de Piacenza'dan sonra Ambrosio da Pasaro ve Domenico'nun öğrencisi Gugliermo Ebreo da dans üzerine incelemeler yazmışlardır. Bale sözcüğüne ilk kez “balleto” olarak Gugliermo'nun incelemesinde rastlanmaktadır²⁰.

Ölçü ve devinimi uyumla birleştiren bu gösteri sanatına (dans kompozisyonuna) “duygu”nun da katılmasıyla dansta Rönesans gerçekleşmiş, öznel stili, tekniği ve

¹⁸ Bu konuda, Bkz., jak Deleon, **Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi**, 9 vd. 1993.

¹⁹ A.g.k., 9.

²⁰ A.g.k., 10.

algısıyla, bale doğmuştur. İtalya'da temelleri atılan ve Fransa'da gelişip ivme kazanarak tüm dünyaya yayılan balede teknik her ne kadar hızla gelişse de, 18.yy Fransız balesinin zengin dekor ve görkemli kostüm anlayışının gölgesinde, ikinci planda kalmış, “gösteri” anlayışından öteye gidememiştir. Balenin duygu yüklü teatral formu özellikle, bunların yaşandığı Barok dönem sonrasında, ancak 19. yy da, Klasik Dönem’de önem kazanır.

19. yy da değişen dünya ve sanatın dinamikleri tabii ki dansı da etkilemiş; 400 yıllık bir geçmişe sahip, dönemin hakim dans türü olan; ancak popülerliğini yitiren bale, değişen anlayışlarla yeniden doğmuştur. Ancak bu yeni koşullarda balenin yeniden doğması yeterli olmamış, aynı dönemlerde gelişen başka türlerle dans dünyası çeşitlenmiştir. O güne kadar yerel ya da eğlencelik gibi vasıflarla nitelenen; ya da pek bilinmeyen (ça ça ça, rumba, tango vb.) danslar tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Gördükleri ilgi, çok geçmeden bu dansların da “soylulaştırılmalarına” vesile olmuştur. Dans, artık sadece baleden ibaret değildir ve yeni bir hareket diline, kalitesine, güncel bir etikete ihtiyaç duymaktadır. İşte, modern dans, ya da türleşerek ayrılan—büyük harflerle: Modern Dans bu ihtiyacı karşılayarak dansın yeni etiketi olur.

Klasik dönemin “mükemmel” form anlayışındaki ilk kırılma, 1907 yılında Mikhaıl Fokine’in *Eunice* adlı eserinde, bale dansçılarının sahneye yalın ayak çıkması ile gerçekleşir. Bu hamle tam olarak Modern Dansın başlangıcı sayılamasa bile, klasik balenin kalesi Saint Petersburg’da eğitim gören ve Maryinsky Tiyatrosu’nda solist dansçı olan Fokine’nin katı klasik anlayışa baş kaldıran bu yaklaşımı, modern dansın ilk filizleri olarak nitelendirilebilir.

Saint Petersburg’da hukuk öğrenimi gören Sergei Diaghilev; yanında kaldığı Filosofov ailesinin kuzenleri ile yaptığı sanatsal tartışmalarla sanata merak salar. Müzikle ve resimle ilgilenen sanatçı, Paris’te verdiği başarılı konserler sayesinde Grand Dük Vladimir’in dikkatini çeker ve Rus Balesi Paris’e davet edilir. Diaghilev 1909 yılında, 1862 yılında açılan ve o dönem için Paris’in en önemli opera sahnelerinden olan Chatelet Tiyatrosu’nda gösteriler düzenlemeye başlar. Bu

gösteriler sayesinde Batı dünyası baleyi yeniden ciddiye alır. Koreografik dehasıyla baleye yeni bir soluk getiren Mikhail Fokine'nin eserlerine ağırlık vermesi ve bu eserlerle hem Avrupa hem Amerika'da yaptıkları turnelerle Diaghilev; sadece balenin dirilişini gerçekleştirmemiş, birçok insanı etkileyerek dansa yeni bir bakış açısı kazandırmış ve modern dansın doğması için uygun koşulları da yaratmıştır. Bu noktada vurgulanması gereken diğer bir husus ise, Diaghilev'in yönlendirmesiyle 20. yy'ın en önemli müzik yapıtları arasına giren, kilit eserleriyle isim yapan İ. Stravinski, S. Prokofiev gibi bestecilerin türe katkısıdır.



2. MERCE CUNNINGHAM VE DEĞİŞEN KOMPOZİSYON ANLAYIŞI

2.1 Yeni Hareket Dili Olarak Modern Dans ve Merce Cunningham'ın Konumu

Amerika'nın, Avrupa'nın ve Rusya'nın klasik bale toplulukları birbirleriyle karşılaştırılıp tartışılırken, A.B.D.'de ilerleyen yıllarda dans tarihçileri tarafından Modern Dans'ın öncülerinden biri olarak kabul edilecek olan Isadora Duncan (1878-1927), dansın özellikle düşünsel bir eylem olması ve “entelektüel” göstergelere işaret etmesi gerektiğini savunarak, dansta her türlü tutuculuğa ve kalıba karşı çıkmış; bu doğrultuda yeni bir hareket dili geliştirmiştir. Duncan'ın, ülkenin kültürel alt yapısı ile beslenen bu yeni yaklaşımı “*emotional-expressionistic*”²¹ (duygusal-dışavurumcu) bir hareket dili ile kurguladığı yapıtların neredeyse tümü Antik Yunan mitologyalarından beslenir. Bu yönüyle, tüm ilerliliğine rağmen dans sanatının geleneksel “esin kaynağı” profilinden kopmamıştır. Bu davranışın disiplin-içi bir iletişim çabası olarak yorumlanması mümkündür.

Duncan'ı Loie Fuller, Maud Allen ve Ruth St. Denis izler; dans sanatına, bedene, “dansçı beden”e, harekete dair yeni bakış açıları önerirler. Bu ustalar kendi bedenlerini referans noktası olarak gelenekselden uzaklaşan ve özgürlükçü yaklaşımları ile yarattıkları yeni koreografi tarzı ve hareket/dans dili ile Martha Graham, Merce Cunningham gibi Amerikalı sanatçıların yanı sıra Avrupa'da da bir çok sanatçıyı ve topluluğu etkilemişlerdir. Bu süreçte öncülerini bulan Modern Dans giderek bir “etiket” olarak ayrılmış, kısa zamanda dans tarihindeki öznel yerini almıştır. Özetlemek gerekirse:

“Almanya'da Rudolf von Laban, hareketin bilimsel incelenmesini ele alan çalışmalarıyla, dansın kuramsal temellerini ortaya koydu, Mary Wigman, dans sanatı ve dans diliyle ilgili kitaplar yazdı, Martha

²¹ Bkz. (18), Deleon, 39.

Graham ile birlikte çalışan müzisyen Luis Horst, müziğe ait kavramları ve kompozisyon yapılarını modern dansa uyarladı.”²²

Merce Cunningham Modern Dans dendiğinde akla gelen en önemli isimlerden biridir. Hattâ birçok kimse, ister dans alanından olsun, ister dışından, Modern Dans’a kazandırdığı “görünürlük”le, onun bu yönelimin en önemli temsilcisi olduğu görüşünde birleşir. Bu önerme, şüphesiz, dansı özellikle disiplinler-arası bir bağlama eklemlendirmesi sayesinde, yaygınlık kazanmış olsa gerekir.

Merce Cunningham 16 Nisan 1919 tarihinde, Centralia, Washington, Amerika Birleşik Devletleri’nde dünyaya gelmiştir. Bir dansçı olarak eğitim yılları, Modern Dans’ın Isadora Duncan, Loie Fuller, Maud Allen ve Ruth St. Denis gibi çağcılarının öncülüğünde yeni yeni filizlendiği bir döneme denk gelen Cunningham yine Modern Dans’ın öncülerinden kabul edilen Martha Graham’ın topluluğunda dans etmiştir. Öğrenim sürecindeki duraklar detaylandırılacak olursa, şöylesi bir özet verilebilir: 12 yaşında, Maude M. Barret ile tap ve salon dansları eğitimine başlamış; ardından öğrenimine George Washington University, Cornish Institute (Cornish College of the Arts), Bennington College School of Dance (yaz okulu), Mills College’da sürdürmüştür. Lester Horton ve Martha Graham ile çalışan Cunningham Martha Graham Dans Topluluğu’nda (Martha Graham Dance Company) ilk kez 20 yaşında sahneye çıkmış (1939); altı yıl boyunca soloist²³ dansçı olarak dans etmiştir. Bu toplulukta ilk solo performansını da 1944 yılında gerçekleştiren Cunningham, bu evrede John Cage ile tanışmış ve uzun yıllar sürecek bir ortak yaratım sürecine girmiştir. Bu birliktelik, ilerleyen yıllarda—o dönem usta olmuş her dansçı/koreograf gibi—kendi “hareket kalitesi”ni, üslûbunu, kimliğini arayan Cunningham’ın kendi yolunu bulmasına ve özgün dilinin yansıması, modern dans eserlerinin yaratılmasına, yol açar.

²² Ayriñ Ersöz, **Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Yaratıcı Unsurlarına ve yaratıcı yönüne kavramsal yaklaşım**, 106.

²³ Metinde Deleon başta olmak üzere, Türkçe dans yazınında yerleşikleşen kullanım uyarınca <solist> kavramı yerine <soloist> terimi benimsenmiştir.

Cunningham'ın, anılan “kendini yaratma” sürecinde Cage ile beraberliğinin yanı sıra şu siyasal/toplumsal dönüşüm etkili olmuştur: Daha önce de belirtildiği gibi, Avrupa'nın siyasal ve kurumsal çöküşü ve A.B.D.'nin güçlü bir siyasal aktör olarak öne çıktığı İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, özgürlükçü bir ortamda yaratma ve yarattıkları işleri sergileme olanağı bulmak için birçok farklı coğrafyadan bu ülkeye göçen sayısız entelektüel—Max Ernst, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, vd.—Cunningham gibi birçok sanatçıyı derinden etkilemiştir. Bu isimler sadece öncülükleri ile değil, içten dostluklarıyla da kariyerinin başlarındaki ayrık isimlere—Cage ve Cunningham başta, çevrelerine—önemli destek sağlamışlardır.

Martha Graham Dance Company'den ayrıldıktan sonraki yıllarda, 1945-1953 arasında, yoluna nasıl devam edeceğini sorgulayan Cunningham, özellikle “dansçı mı, eğitmen mi, koreograf mı?” olması gerektiği sorusunun yanıtını bulmaya çalışır. Bu sorunun cevabını bir etkinlikte yakalar: 1933 yılında kurulan ve 1957 yılında kapanan, öğrencilerinin sanat eğitimlerine öncelik veren; deneysel ve yenilikçi bir okul olan Black Mountain College'da²⁴, 1953 yılında yaptığı “avant-garde” adlı koreografisi ile Cunningham, uzun yıllar sorduğu sorunun cevabını bulur ve yola daha çok koreograf olarak devam edeceğini anlar. Cunningham, aynı yıl, “Merce Cunningham Dance Company” isimli topluluğunu kurar.

2.2 Değişmeyen Biçim Algısı

Birçok sanat disiplininde olduğu gibi, dansa—odaklandığımız konu itibarıyla Modern Dans'ta da—her yenilikçi hamle karşı durduğu/alternatif oluşturduğu/içinden filizlendiği gelenekler kanonuyla çatışmalı bir ilişki içindedir. Bir yandan “etki-tepki” dikotomisi, diğer yandan “disiplin” çerçevesi bu sürecin sınırlarını belirler. Modern Dans'ta bu sürecin nasıl deneyimlendiği Aydin Ersöz'ün “Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Üretici Unsurlarına ve Yaratıcı Yönüne

²⁴ 1950'ler ve 60'larda öne çıkmış Amerikalı sanatçılar kadar, birçok Avrupalı sanatçının da yolu Black Mountain College'dan geçmiştir: “Okulun sanatçılar arasındaki popülerliğinin nedeni özgürce çalışabildikleri, işlerini gösterip tartışabilecekleri, yeniliğe açık bir ortam olmanın yanı sıra birbirleriyle tanışıp bağlantı kurabilmeleri için bir buluşma noktası da oluşturmasıdır.” (Fırıncioğlu, 2012: 25)

Kavramsal Yaklaşım” adlı Yüksek Lisans tezinde kapsayıcı bir biçimde özetlenmiştir:

“Modern dansın başlangıç yıllarındaki temel amacı, bedeni dışsal araçlardan arındırmak ve dansçı bedene özgürlüğünü kazandırmaktı. Ancak, dansta bu özgür ifadeye ulaşmak için yapılan çalışmalar, diğer yandan, beden bireysel özelliklerine dayanarak hareketlerin konusu, yapısı ve üslubu ile ilişkilendirilen dans hareketlerinin, giderek “dans tekniği” denilen sistematik bir kimliğe bürünmesine yol açtı. Duncan’ın ardılı olan ikinci kuşak modern dansçıların, bedensel ifade özgürlüğünü temsil aracılığıyla gerçekleştirmek için geliştirdikleri biçimsel kuralları, “teknik” adı altında katı bir şekilde yasalaştırmaları, kaçınılmaz olarak, bu özgürlüğün kısıtlanması sonucuna vardı. Koreografide kullanılan dansçı bedenin hareketlerinin, belirli bir sözlüğe dayanan biçimci bir tekniğe bağımlı kılınması, bu kuşağın dans anlayışının yaygın özelliklerinden biri oldu. Modern dansın ikinci kuşak dansçı-koreografları, bugün, kendilerinin geliştirdikleri ve beden için en az bale kadar zorlayıcı olan özgün dans teknikleri ile tanınmaktadırlar.

“Bu biçimci anlayış doğrultusunda, sahne mekânının koreografik kullanımında, çoğunlukla mevcut kurallar devam ettirildi ve kullanılan sahne mekânı klasik akademik dansta olduğu gibi, İtalyan sahnesi şeklinde kaldı. Bu geleneksel mekân anlayışında, dansçıların tüm hareketleri, eylemleri ve dansın kurgusu, seyircinin görsel algı perspektifine dönüktür ve sahne mekânının her yeri farklı değerlere sahiptir. Modern dansın ikinci kuşak koreografları, Duncan’ın öncülüğünü yaptığı birinci kuşağın tersine, dans hareketlerinde, koreografik biçimlendirmede, mekân, kostüm, dekor ve ışık kullanımında daha katı ve biçimci bir anlayış geliştirdiler. Bu unsurların dans hareketleri ile ustalıkla bileşimini sağlayarak belli bir ileti göndermek veya bir öykü anlatmak, bu dansçı kuşağın koreografi anlayışına egemen olan bir diğer özellikti. Koreografi anlayışları, dansın bir öyküye dayanması, iyi tanımlanan başlangıç, gelişme ve son bölümleri içermesi gibi özelliklerde, klasik balenin ilkeleri ile benzerlik taşıyordu. Her ne kadar, klasik akademik danstan farklı bir anlayışla yola çıkmış ve yeni dans teknikleri yaratmış olsalar da, temelde bu anlayışın biçimci değerlerini korudular.”²⁵

²⁵ Bkz. (22), Ersöz, 106-107.

2.3 Yaratıcı Koreografik Sürece Köktenci Yaklaşımlarıyla Merce Cunningham

Bir önceki bölümde ele alınan “sağlamcı”/muhafazakâr davranış, koreografi ekseninde müzik, ışık, dekor, kostüm, gibi, diğer öğelerin de kullanım stratejilerinde benzer yansımalar göstermiştir:

“Modern dansın ikinci kuşak koreografı, klasik akademik dansın kurallarına gösterdikleri tepkilere rağmen mekânın, özellikle sahne mekânının kullanımında; çalışmalarının müzikle olan ilişkisinde; danslarının anlatımcılığında ve biçimciliklerinde klasik akademik danstan [pek] ayrılmamışlardır.”²⁶

Cunningham, özellikle Cage ile olan yaratıcı ilişkisinde, müziğin böylesi edilgen bir kalıpta işlevselleştirilmesine karşı dayanaklar önermiş, “dansın bir öykü anlatması, bir müziğe dayanması veya bir duyguyu dışa vurması gerekliliği düşüncesini terkettiğinden hem klasik baleden hem de modern dansın ikinci kuşak anlayışından köklü bir kopuş gerçekleştirmiştir.”²⁷

Devrim niteliğindeki bu yaklaşım dansı duygu, düşünce, içgüdü, eğilim, yönelim vb. insana dair birçok kavramın sorumluluğundan kurtararak özgürleştirir. Dans ilk olarak kendisinden başka hiçbir şey ile ilgilenmez, kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve sadece dansçı bedeninin kendisi ile ilgilenir:

“Dansın bir anlatım ve ifade aracı olmasından vazgeçilmesi ile insanın duyguları, içgüdüleri gibi psikolojik yönlerine değil, dansçı bedeninin fiziksel gerçeklerine odaklanılır.

[...] Onun dansları kendilerinden başka bir şeyi ifade etmez, öykü anlatmaz, yalnızca dansçı bedeninin fiziksel gerçeklerinin araştırılmasıyla kolların, bacakların, başın ve gövdenin; zaman , mekân ve yer çekimi ile ilişkisinde neler yapabileceklerinin ortaya çıkarılmasına odaklanır. [...] Dolayısıyla, dansın temel sorunu dansın kendisinden başka bir şey

²⁶ A.g.y., 108.

²⁷ A.g.y., 108.

olamaz. Cunningham'ın dans yapıtları, kendilerinden başka hiç bir şeye gönderme yapmazlar.”²⁸

Cunningham'ın yapıtlarındaki hareketlerin bir ileti taşınamaması, müziğe dayalı olmaması, öykü anlatmaması; art arda gelen hareketlerin alışlagelmiş doğal akışını reddederken, bir yandan da hareketsetel yaratımın neden sonuç ilişkisini ortadan kaldırır. Bu durum hareketlerle algılanan ile gerçekte mevcut olan (göstergebilimsel ifadelerle: gösteren-gösterilen) arasındaki ilişkinin tamamen rastlantısal olabileceğini ya da izleyenin (gözlemleyenin) alımlamasına bağılı olduğuna işaret eder:

“Örneğin, Cunningham, *Winterbranch* (1964) koreografisini dansçı bedenlerin yere düşmesi eylemi üzerine biçimlendirmiştir. Işığı Bob Raushenberg tarafından yapılan koreografinin müziği La Monte Young'un *Two Sounds* adlı eseridir. Işığın keskin olarak açılıp kapanması sürekli tekrarlanır, müzik gürültülü ve kesintisizdir. Bu eserin farklı ülkelerdeki temsillerinden sonra Cunningham'ın seyircilerden aldığı yorumlar ilginçtir. Her ülkedeki izlenimler farklıdır; seyirciler, sahnelendiği yere göre yapıtın; İsviçre'de ırk ayrımı, Almanya'da toplama kampları, Londra'da bombalanmış şehirler, Tokyo'da atom bombası hakkında olduğunu belirtirler.”²⁹

Cunningham'ın bu yaklaşımı göstergebilimsel kavramsallaştırmayla ifade edilecek olursa: “görme”yi kendi ihtiyaçlarına göre ayarlayan organizma, duyuşal deneyimine baştan aşağı yeni bir bakış kazandırır. Böylelikle Cunningham'ın, Duchamp'la benzer bir hatta olduğu savunulabilir: Anılan yaklaşımı, 1914 yılında bir galeriye “sanat eseri” olarak koyduğu pisuar ile sanatta algı unsurunu köktenci bir biçimde sorgulayarak değıştiren Marcel Duchamp ile çok yakındır. Cage uzmanı Semih Fırıncioğlu bir seminerde durumu şöyle özetlemiştir: “ Eskiden sanatı sanatçının algısı belirlerken artık izleyicinin algısı belirler. İzleyici ortaya konulanı

²⁸ Bkz. (22), Ersöz, 108.

²⁹ A.g.y., 113.

sanat olarak görürse o sanattır. Sanatın sanat olabilmesi için gerekli olan tek şey dikkattir.”³⁰

Bu bağlamda Cunningham’ın “mekân” kavramına yaklaşımını inceleyecek olursak, kendisinden önceki bale ve modern dans koreograflarının izledikleri geleneksel anlayışı terk ederek dans sanatında mekân kavramına da yenilikler getirdiğini görebiliriz. Her ne kadar, zaman zaman İtalyan sahnesi mekânını (*proscenium*) kullanmaya devam etse de sahnenin dramatik bir öykünün oluşturulmasına göre düzenlenmesini ve mekânın herhangi bir izleğe vurgu yapması adına kurgulanması düşüncesini, reddeder. Kartezyen mekân, gözmerkezci bakış ve perspektivist anlayışa karşı çıkarak, bunların içerdiği değerler hiyerarşisini sorgular:

[...] “Cunningham’ın koreografi anlayışında, mekân kavramı ile ilgili bir diğer yenilik, dandaki şekillerin, hareketlerin ve akış kurgusunun seyircinin görsel algı perspektifine göre belirlenmesi gerektiği ilkesinden tamamen vazgeçilmesidir. Bunun anlamı şudur; koreografik tasarımda artık seyirci dikkate alınmayacaktır. Dolayısıyla sahnede dansçıların yaptıkları hareketleri seyirciye “göstermek” söz konusu

değildir. Sahne mekânı, 360 derecelik yön skalasının sunduğu olasılıklar arasında seyirci gözetilmeden yapılacak olan seçim ve tercihlere göre kullanılır. Dansçı bedeninin koreografik bakımdan mekânda belirlediği yönler, seyircinin çeşitli görsel algı perspektifleri, eşit değerde ve ilginçliktedir. Einstein’ın “mekânda sabit hiç bir nokta yoktur” sözünden yola çıkan Cunningham’ın mekân kavramında, sabit değerler bulunmadığından, hareketlerin koreografik kurgu içinde mekâna yerleşmesinde sürekli akışkanlık sağlanır.”³¹

“Yaşanan-mekânda sıfır noktası her zaman algılayan ve hareket eden bedeninin kendisidir.”³² Cunningham, beden ve mekân arasında yeni bir ilişki kurarak, mekânı bedeninin bir parçası olarak kabul eder; mekânı ve içerdiği değerleri yeniden tanımlar:

³⁰ Semih Fırıncıoğlu, MSGSÜ Çağdaş Dans ASD seminerleri kapsamında, 05.12.2013, MSGSÜ, Bomonti Yerleşkesi, İstanbul.

³¹ Bkz. (22), Ersöz, 109.

³² Hatice Işıl Uysal, **Beden Kavramı ve Deneyimler Üzerinden Bedenin Mimarlık Eğitiminde Yer Almasına İlişkin Öneriler**, 6.

“Klasik koreografik anlayışta solo dansçıları merkeze, grup dansçıları (*corps de ballet*) sahnenin her iki yanına eşit ve simetrik yerleştirilir. Bu düzenlemenin ardındaki anlayış, sahne merkezinin, seyirci ilgisinin merkezi olduğu, önemli ve değerli bir yer olmasından dolayı solo dansçıları tarafından kullanılması gerektiği düşüncesinden kaynaklanır. Oysa Cunningham’a göre, sahne mekânının her noktası eşit değerdedir ve koreografik bakımdan mekân hiyerarşik önem sıralaması içermez. Dolayısıyla dansa kullanılan mekân birincil ve ikincil önem sıralamasına göre parçalara ayrılamaz. Cunningham için, sahne mekânının her yeri eşit derecede değerli, önemli ve ilginçtir. *Torse* (1976), adlı yapıtında olduğu gibi dansçı, solosunu sahnenin herhangi bir noktasında gerçekleştirebilir. Bu bakımdan, onun sahne mekânı kavramı, mekânda her yerin merkez olabileceğini öne süren postmodernist anlayışa oldukça yakın durmaktadır.”³³

Cunningham’ın koreografilerinde, seyirciyi sahnede anlatılan öyküye odaklanmasına zorlayan durağan sahne düzeni yerine, aynı anda birçok eylemin gerçekleştiği, seyirciyi seçim yapmaya zorlayan, daha akıcı bir sahne düzenini benimser. Bu yönüyle Cunningham, değerleri temsiliyetlerden oluşan “Kartezyen mekân” daha bilişsel bir boyuta taşıyarak, kavramsal ve sembolik dünyalarla ilişkili olan “Algılanan mekân” a dönüştürür:

“Sahnede aynı anda eşit öneme sahip pek çok merkez oluşur; dolayısıyla seyirci bu eylem merkezlerinden hangisini izleyeceğine karar vermek zorunda kalır. Ayrıca dansçıların sahneye hızlı ve beklenmedik giriş çıkışları ile, sahne mekânının canlılığı ve akışkanlığı arttırılır. Dansın bölümleri, belirli bir öyküyü ifade etmek amacıyla düzenlenmediğinden, kendi aralarında birbirleri ile yer değiştirebilir niteliktedir. Hareketler, sekanslar sürekli olarak yer değiştirme imkânına sahiptir. Bu şekilde hareketin sürekliliği sağlanarak, pek çok umulmadık olasılık denenir³⁴. *Roudrunners* (1979) koreografisini, antik Grek vazolarındaki dans figürlerinden esinlenerek yaratır. Bir figürden diğerine akıcı bir şekilde geçişi amaçladığı bu çalışmada Cunningham, dansçıları gölge oyunundaki gibi mekânda horizontal çizgiler izleyerek, sahnenin bir kenarından diğerine sağdan sola, soldan sağa hareket ettirir.”³⁵

³³ Bkz. (22), Ersöz, 109.

³⁴ Burada geçen “umulmadıklık” ve “olasılık” gibi kavramların Cage’deki denkliklerine kısa bir vurgu yapmak yerinde olabilecektir. Şans operasyonlarından Belirlenmemişlik’e, özünde hedeflenen genellikle bu öğeler olmaktadır.

³⁵ Bkz. (22), Ersöz, 110.

Cunningham, mekân kavramı ile ilişkili bu yeni fikirlerinin bir uzantısı olarak, dansın sadece alışılmış sahne-mekân ortamında olabileceği yanılsamasını kırmak için *Events* projelerini geliştirmiştir:

“Bu projeler, genel olarak daha önce yapılmış koreografilerden alınan parçalara yeni bölümler eklenerek, sahnelenecek mekâna uygun hâle getirilmeleriyle oluşur. İkiyüzden fazla *Events* projesi gerçekleştiren Cunningham’a göre, dans, zorunlu olarak belli bir sahne mekânını gerektirmez, farklı mekân ve koşullara göre değişiklikler gösterebilecek esnekliğe sahip olmalıdır. Venedik’te San Marco Meydanı, Foundation Maeght’in müze alanının tamamı ve çatısı, Cunningham topluluğunun temsil verdiği, sahne mekânı olmayan yerlerdendir.”³⁶

Mekân konusunu kapatmadan, bir de kavramın tasarımın bütünselliği içindeki konumuna işaret etmek yerinde olacaktır: Cunningham’ın “[...] çalışmalarında yer alan her sanat dalı, kendi bağımsız varlığına sahiptir. Dans, zaman unsurunu müzikle, mekân unsurunu tasarımla paylaşır.”³⁷ Dansın bir ifade aracı olmadığı, kendine içkin olduğuna dair geliştirilen farkındalık sayesinde ona “hizmet eden” müzik, dekor, kostüm gibi diğer sanat dallarının da kendilerine içkin oldukları; birbirlerine hizmet etmek zorunda olmadıklarının anlaşılması ekseninde, tıpkı mekân’ın alımlamasında olduğu gibi, ışık kullanım stratejilerinde de, Cunningham ile kendinden önceki anlayış arasında çarpıcı farklılaşmalar görülür:

“Onun eserlerinde, ışık yalnızca eserin sahnelendiği mekânı aydınlatma işlevini yerine getirir. Işık, seyircinin algısını yönlendirmek veya dramatik etkiler yaratmak için kullanılmaz. Amaç, dansın görülebilmesini sağlamaktır. Cunningham’ın koreografilerinde ışık, kendi deyişiyle, “gün ışığının aydınlattığı gibi” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s. 173) kullanılır. Cunningham, Rob Rauschenberg’in sahne aydınlatmalarını sahnenin ışıkla yıkanmasına benzetir. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s. 173) Koreografide nadiren renkli ışık kullanılır ve genellikle ışık *Torse*’daki gibi dansın başından sonuna neredeyse hiç değiştirilmez. Işıklandırma, dansçıları ve onların hareketlerini vurgulamak ya da desteklemek için kullanılmaz. Durağan olmayan akışkan sahne anlayışıyla dansçıların

³⁶ A.g.y., 110.

³⁷ A.g.y., 108.

mekânda yer değiştirmelerinin sık, aniden ve beklenmedik olması ışığın işlevsel bir aydınlatma aracı olarak kullanılmasını zorunlu kılmaktadır.”³⁸

Cunningham’ın 1944 yılında, korku temalı solo koreografisi *Root of an Unfocus*’ta, yapıtın “belirli bir anlatım kaygısı taşıdığı ve modern dansın geleneksel anlayışından bütünüyle uzaklaşmadığı görülür. Ancak, Cage ile yaptığı bu çalışmaların hepsinde dansın müzikle olan ilişkisi ve bölümlerinin kurgulanışı bakımından tamamen yenilikçi bir anlayış ortaya koyar.”³⁹ John Cage ile giriştiği sanatsal beraberliğin somut bir sonucu olarak reddettiği bir diğer anlayış da, müzik ve hareket arasındaki birbirlerine bağımlı ve eş zamanlı ilişkidir. Cunningham, dansın “hareketlerini belirleyen ve hareketlerle eş zamanlı gerçekleşen müzik”⁴⁰ anlayışını tamamen reddeder. “Örneğin koreografi, alışılmış kullanımının aksine müziğin yapısına göre biçimlendirilmez; müzik ile dans arasında yapısal bir ilişki bulunmaz. Müzik kendi yapısal dokusuna, kendine olan içkinliğine sahip çıkar. Müzik ve dans arasındaki herhangi bir uyum ancak rastlantı sonucu gerçekleşebilir.”⁴¹ Cunningham, koreografilerinde dış dünyaya ait, kurgusal ve homojen olan zamanla ilgilenmez. Onun yerine yaşanan zamanla, An’la, süreyle ilgilenir. Bunu da müziğin ritimlerine bağımlı olarak değil; hareketin edimsel zamanlamasıyla gerçekleştirir.

“Müzik ve dans arasındaki tek ortak unsur, paylaştıkları zaman dilimidir. Dolayısıyla, dans, müziğin sağladığı destekten ya da belirleyicilikten kurtularak kendi başına var olur. Dansın müzikten bağımsız, özerkliği olduğu düşüncesi geleneksel koreografi anlayışından tamamen farklıdır. Ona göre, “dansın, müziğin değil, kendi ayakları üzerinde durması zorunludur. [...] iki sanat, her biri kendi yolunda, biri göze ve kinestetik duyuya; diğeri kulağa hitap etmek üzere aynı zaman dilimini kullanarak birlikte var olabilir.”⁴²

³⁸ Bkz. (22), Ersöz, 110-111.

³⁹ A.g.y., 108-109.

⁴⁰ Bkz. (1), Fırıncioğlu, 197.

⁴¹ Bkz. (22), Ersöz, 108.

⁴² A.g.y., 114.

John Cage ve çağdaşı bestecilerin son dönem çalışmalarından etkilenen Cunningham'a göre kompozisyon metotları tamamen ve kalıcı olarak farklılaşmış, sesin kullanım olanakları artmıştır. Bu olanaklar dansçıyı ve hareketi özgürleştirmekle kalmamış; ritim, hız ve tempodaki keskin değişiklikler yapabilmek olanağı sağlamıştır. Cunningham'la çalışan dansçılar, alışık olmadıkları bu keskin değişimler karşısında hareketleri ve beden koordinasyonlarını yeniden düzenlemek zorunda kalmışlardır.

“Cunningham, dansçı bedeninin hareketlerini, belirli bir zaman diliminde ve belirli bir ritim içinde gerçekleştirdiği doğal ritmin ve temponun [...] olasılıklarını araştırır. Örneğin *Torso* koreografisinde, hareketlerin sayılarını ritmik ölçü ile belirlemez. Sayılar, dansçı bedeninin hareketlerindeki ağırlık değişimleri ile belirlenir. Dansın müzikten bağımsızlaşması, dansçıların hareket ederken birbirleri ile mekânsal ve zamansal koordinasyonlarını gerçekleştirmek, hareketlerin, hareket cümlelerinin ve sekansların sürelerini kararlaştırmak gibi, daha önce müziğin yapısal özelliklerine ve zamansal ölçülerine göre belirlenen unsurlar için yeni, yaratıcı çözüm imkanları sağlar. Örneğin, *Signals* (1970) yapıtında dansın hareketlerinin ritmik yapılandırılması dansçılardan biri tarafından yapılan yüksek sesli soluk verişlere dayanır. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s. 108) Böylelikle koreografik sorunların alışlagelmiş yollarla çözümlenmesi bir tarafa bırakılarak, dansın bütün üretici unsurlarının oyun, rastlantı, şans gibi

yeni yaklaşımlarla ele alınmasıyla ortaya çıkan imkanlar sayesinde, öngörülemez zenginlikte farklı sonuçlar elde edilebilir.”⁴³

Cunningham bazen—ve tamamen rastlantısal olarak—gerçekleşen bir uyum dışında, müzik ve dansın zamansal açıdan birbirlerine birebir eşlik etmeleri yerine, hareketlerin kendilerine ait, doğal zaman örgütlenmeleriyle, ritimleriyle ilgilenir. Bu nedenle bir koreografi üzerinde çalışırken besteciden, sabitlenmiş müzikten, vs., bağımsız çalışır. Ötesinde, dansçıları sahneye çıkana kadar müziği hiç duymaz, müzikle prova yapmazlar. “Cunningham, koreografik çalışmalarında olasılıkların çokluğunu araştırır. Müziğin yapısı onun danslarında dansın yapısına hiç bir katkıda bulunmaz, müzikle dansçıların hareketleri arasında yapısal bir ilişki yoktur. Her iki

⁴³ Bkz. (22), Ersöz, 114-115.

sanat kendi dokuları, ilkeleri ve doğaları ile birbirinden bağımsız olarak temsil edilir.⁴⁴



⁴⁴ A.g.y., 115.

3. RASLAMSALLIK VE BELİRLENMEMİŞLİK

Özkan Manav ve Mehmet Nemutlu, *Müzikte Alımlama* adlı kitaplarında raslamsallığı⁴⁵ şöyle tanımlamaktadırlar:

“Temel müziksel parametrelerin (perde, süre, ritim, gürlük, tını, biçim vb.) bir kısmının ya da tümünün rastlantıya, şansa, bestecinin kendi kararları yerine yorumcunun seçimine ya da reflekslerine bırakıldığı, dolayısıyla bestelenme aşamasında belirsiz kaldığı kompozisyon yaklaşımı ve bu yaklaşımla kurgulanmış yapıtların genel niteliği; aleatori (alea: zar oyunu); belirsizlik. Genelde Amerikan bestecilerine ve özellikle de Cage’e atfedilen raslamsallık, 1950’ler sonundan itibaren tüm modern ve modern sonrası üretime yön vermiş bir niteliktir. Ancak raslamsallık bağlamında Cage’in özellikle tercih ettiği iki kavram “belirlenmemişlik” (*indeterminacy*) ve “şans müziği” (*chance music*) kavramlarıdır.”⁴⁶

Cage’in rastlantı işlemleri ile çalışmaya başlamasında Doğu felsefesi ve Zen Budizmi ile yakından ilgilenmesinin büyük etkisi vardır. Doğu felsefesi ve Zen Budizmine göre, evrende şayet bir amaç varsa bunun amaçsızlık, bir düzen varsa bunun rastlantılarla belirlenen bir kaos olduğu savunulur. Doğanın işleyiş biçimi ikili karşıtlıklara dayandırılmaz; yaşam-ölüm, iyi-kötü, mutluluk-mutsuzluk arasında bir fark yoktur, bu karşıtlıkları insan zihninde kendisi yaratır. Her şey ne ise odur ve aralarında bir hiyerarşi yoktur. Her şey birbiriyle bağlantılı, birbiriyle iç içedir. Her şey bir bütünün parçası; birbirinin ve evrenselin bir yansımasıdır. Yaşam, bütünüyle rastlantılarla biçimlenir ve birey iradeye tutunmadan kendini sınırlayabildiği, algılarını özgür bıraktığı zaman, ayırt etmeksizin, her şeyin gerçekte çok ilginç bir bütün oluşturduğunu görecektir. Bu anlayışla yaklaşıldığında sanat da bilinenin aksine, bu işleyişten kaçış değil, yaşama giriş niteliğinde olmalıdır.

⁴⁵ Bu çalışmada “raslamsal” şeklindeki kullanım benimsenmiştir. Bunda “maddenin doğası” kadar ülkemizde bu alanda hem ürettiği yapıtlar hem de özenli kuramsal temellendirmeleri ile İlhan Usmanbaş’ın yönelimi etkili olmuştur. (Özellikle bkz.: İlyasoğlu; 2000: 147, vd.; 2011: 175, vd.) “Rastlantısal”lığa vurgusuyla “raslamsal” ifadesi, bambaşka ontolojisi ve motifleri ile bu bağlamın yakınına, ancak dışına düşmektedir.

⁴⁶ Ö. Manav-N. Mutlu, *Müzikte Alımlama*, 245.

Daha önce de, “Bir Dönüm Noktası Olarak *Sixteen Dances: Cage ve Artırılmış Raslamsallık*” başlığı altında belirtildiği üzere, Cage, 1950’de yazmaya başladığı ve rastlantı işlemlerini ilk kez kullandığı, adı geçen yapıtında, sürecin içerisinde de rastlantı işlemlerini kullanmaya karar vermiştir. Bu yapıt, ardından Cunningham’ın da koreografisinde raslamsallığı benimsemesiyle alanda çığır açıcı bir dönüşümü tetiklemiştir.

Cage’in rastlantı işlemleri ile tasarladığı ikinci parça *Concerto for Prepared Piano* adını taşımaktadır. Tam da bu dönemde, rastlantının “disipline edilmesi” gereğini—yani, gerçek anlamda; insanın daha önceki deneyimleri, beğenileri, refleksleri, vb., ile hileli bir biçimde kontrol altına alamayacağı, rastlantının mutlak belirleyiciliğini—benimseyen Cage, karar mekanizmasını “insansızlaştırma” yoluna gider. En basit hâliyle, zar atımları ile belirlenecek dizgeler, daha sofistike bir yönelim istendiğinde, başka raslamsallık operatörlerini gerektirirler. Cage bu noktada bir çıkış yolu olarak benimsediği *I Ching*⁴⁷ kullanımını, yapıtın üçüncü bölümünde ilk kez uygulamaya sokmuştur:

“Kitabı *Concerto*’yla uğraştığı sıralarda Christian Wolff getiriyor ve Cage *I Ching*’i hala kullanmakta olduğu çizelgelere uygulayarak çok daha kapsamlı, olanaklı bir sistem oluşturabileceğini fark ediyor: “Hiçbir şey söylememenin mümkün olabildiğini bana ilk kez [*I Ching*] çizelgeleri gösterdi.”⁶⁰ Bu noktadan sonra Cage her yapıtını *I Ching* ya da daha sonraları bulacağı başka rastlantı yöntemlerine “sorarak” yazacaktır ve bunlardan genel olarak “rastlantı işlemleri” (*chance operations*) olarak söz edecektir:

[...] rastlantı işlemleri “doğru yanıtların” gizemli kaynakları değil. Bunlar çok sayıda yanıt arasından tek birini saptamakta kullanılan araç. Aynı zamanda egoyu beğeni ve belleğinden, kâr ve güç sağlama kaygısından özgürleştirmeye, egonun dinginleştirilmesine, bu yolla dünyanın geri kalanının egonun deneyimine girebilmesine fırsat sağlıyor.”⁴⁸

⁴⁷ *I Ching*’in ne olduğu ve nasıl kullanıldığına dair detaylı bilgi için, ayrıca, bkz: sayfa 10

⁴⁸ Bkz. (1), Fıncioğlu, 28.

3.1 Kompozisyonun Performansı Açısından Belirlenmemişlik

Belirlenmemişlik (*indeterminacy*), John Cage'in 20. yy'ın ikinci yarısında, müzik kompozisyonunda iracıyı—hattâ müziğin ontolojisini—bestecinin “sultasından;” hegemonik yaptırımından kurtarmak; inisiyatif almasını sağlamak amacıyla geliştirdiği bir kavramdır. Cage, müziklerinde geleneksel yapıt kavramından uzaklaşarak, ilk etapta farklı bir yazım metodu olarak, ses ve süre gibi öğeleri belirlemek için rastlantı işlemleri kullansa da, belirlediği direktifler geleneksel notayla aynı işlevi görür olmuştur. Bu şekilde “belirlenmiş” notaları icra etmek, her icracı için aynı sonucu verebilecektir. Bu durumu da bestecinin icracı üzerindeki yaptırımı olarak düşünen Cage, bir sonraki aşamada, bu yaptırımı da ortadan kaldırarak, müzisyene esneklik ve seçim yapma olanağı yaratmış ve kompozisyonun performansını daha geniş bir raslamsallığa⁴⁹ açık bir ortama dönüştürmeyi hedeflemiştir. Ayrıca icracıların birbirlerinden bağımsız çalışmaları ve yaptıkları seçimlerin her defasında farklı kompozisyonlar elde edilmesine olanak veren doğası, olasılıklar matrisini iyiden iyiye genişletir. Göreliliğe de vurgu yapan basit bir örnekle:

“En basitinden, söz gelimi, rastlantı işlemleri ile hazırlanmış nota bir icracıdan kendi seçeceği tiz, gür ve en az beş saniye sürecek bir sesi, diğerinden kalın, kısık ve en az on saniye sürecek birbirine bağlı üç sesi seslendirmesini isteyebilir. Bu belirlenmemişlik sayesinde parça her seslendirilişinde farklı olacaktır.”⁵⁰

Kompozisyon içinde icracı için daha fazla alan açan belirlenmemişlik kavramı, artık bir süreç olarak tanımlanabilecek kompozisyonun performansında elde edilecek sonucu belirsizleştirir. Kompozisyonun yapısı, metodu, biçimi, malzemeleri—yani sesleri ve sessizlikleri—tamamıyla belirlenmiş olsa da bu işlemler kompozisyonun performansı için ille de geçerli değildir.

⁴⁹ Çağdaş müzik literatüründe yaygınlaşan “sınırlı raslamsallık” ve Lutosławski'nin formüle ettiği “raslamsal kontrpuan” gibi kavramlar hatırlanacak olursa, raslamsallığın da dereceleri/kademeleri/sınırları/seviyeleri ile kategorize edilebildiği görülür. Cage'in hamlesi, bu derecelendirmelerin ötesinde bir “açık alan”ı hedefler.

⁵⁰ Bkz. (1), Fırcıoğlu, 42.

[...] “örneğin, on iki radyo için yazdığı *Imaginary Landscape No. 4*'te de süreleri, gürlüğü ve hareketleri belirleyen bir nota var ama icra edildiğinde radyolardan çıkacak sesler bütünüyle o bölgede, o anda hangi istasyonların duyulabildiğine, ne yayınlandığına, yayının netliğine, parazit durumuna, vb. bağlı. 4'33"ün “içeriğini” de bütünüyle o anda çevrede ne ses duyuluyorsa o oluşturuyor. Ancak, bu belirsizlikler notadan değil, “çalgı” olarak saptanan malzemeden kaynaklanıyor.”⁵¹

Belirlenmemişlik, raslamsallığı/rastlantısallığı kompozisyonun hazırlık aşamasıyla sınırlamayıp icra anına da taşımayı hedefler. Burada icra sırasında rastlantı işlemlerine başvurulması ya da doğaçlama yapılması kastedilmemektedir. Cage, doğaçlamanın beden ve zihindeki alışılmış, kalıplaşmış düşünsel ve hareketsetel reflekslere koşut olduğunu düşündüğünden doğaçlamayı bir seçenek olarak görmemiştir. “Bu nedenle, bazen umduğu sonuçları alamasa da, dikkatini hem müzisyeni özgür bırakacak hem de müzisyenin bellek ve beğenisini kullanmayı önleyecek “olaylar” tasarlayıp bunlara uygun notasyonlar icat etmeye yöneltir.”⁵²

Belirlenmemişlik anlayışıyla tekrarlanamayan kompozisyonlar tasarlayan Cage adeta müzikle deneyler yapmaktadır. Aslında bu, Cage'in ortaya attığı modern müziğin “deneysel” (*experimental*) olması gerektiğine dair bir diğer savdır. “Deneyselden kasıt, önceden tanımlanmış, hesaplanmış, düzenlenmiş bir zamansal nesne yaratmak yerine, ne sonuç alınacağını bilinmediği bir süreç ya da “ortam” oluşturulmasıdır.”⁵³

Kompozisyonu tekrarlanabilir kılmak, zamansal bir sanat olan müziğin doğasına aykırıdır. “Performansı açısından belirlenmemiş, deneysel bir yapıt tekrar edilemez, her performans kendi başına tektir ve öyle de olması gerekir.”⁵⁴

⁵¹ A.g.y., 42.

⁵² A.g.y., 44

⁵³ A.g.y., 44

⁵⁴ A.g.y., 44

İlk başta bu yeni kavramları anlaşılmayan, hattâ hor görülüp alaya alınan John Cage sayesinde, Amerikan modern müziği, tarihte ilk kez Avrupa'yı yönlendirmeye başlamıştır.

3.2 Merce Cunningham'da Rastlantı İşlemleri ve Belirlenmemişlik

Dans kompozisyonunda ise koreografik sürecin bazı üretici unsurlarının dansçıların inisiyatifine bırakılmasına dayanan 'Belirlenmemişlik' kavramı, Cunningham'ın Cage esintili, yaratıcı düşüncelerinden biridir. "Belirlenmemişlik düşüncesi, hareketlerin kendisi hakkında değil; fakat tempo, yön ve bazı hareketleri yapıp yapmamak konusunda dansçılara belli bir özgürlük tanır. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.150). Belirli dans öğelerini temsilden temsile değiştirebilme olanağı da veren belirlenmemişlik olgusunu Cunningham, ilk koreografilerinden *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951)'da dansın bölümlerinin sıralamasında kullanır."⁵⁵

Merce Cunningham, daha önce de belirtildiği gibi, 1951 de sahnelediği *Sixteen Dances* ile koreografilerinde rastlantı işlemlerinden faydalanmaya başlamıştır. Tema ve varyasyonlar gibi sık kullanılan kompozisyon yapılarını, doruk noktasına yöneltilmiş, hiyerarşik bir önemle sıralanan sahnelerle tanımlanmış; başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri içinde yapılandırılmasına dayanan, o güne dek geçerli geleneksel koreografi ilkelerini, tamamen terk ederek tıpkı John Cage gibi, kendi disiplinine köktenci bir yaklaşım getirmiştir. Böylelikle dansa ait unsurların tüm olasılıklarının araştırılmasında, şans ve rastlantı işlemleri ile yaratılan olasılıkları kullanmak, Cunningham'ın koreografi anlayışının temeli hâline gelmiştir. Cunningham, Ayri Ersöz'ün "ikinci kuşak" olarak adlandırdığı, kendinden önceki modern dans koreograflarının koreografi anlayışını sorgulayarak dansın bir öykü etrafında kurgulanmasını, hareketlerin bir duygu, düşünce veya anlam ifade etmesi gerektiği önermesini reddeder. Cunningham'a göre koreografi; koreografin

⁵⁵ Bkz. (22), Ersöz, 113-114.

belirlenmiş kompozisyon ilkelerini ustaca kullanma yeteneği, ya da, dışa vurulmak istenen duygu veya düşünce için tasarlanmış dramatik bir yapı kurma edimi değildir:

“Ona göre koreografi, dansçı bedeninin hareketlerinin fiziksel özelliklerinin ve ortaya koyduğu soruların etrafında yapılandırılır ve hareketlerin dramatik etki içermesi rastlantısaldır. [...] Her bölüm, her hareket birbirine eşittir ve aynı değerdedir. [...] Onun çalışmalarında “şimdi” önemlidir. Dansları geçmişe ya da geleceğe gönderme yapmaz, sadece içinde bulunduğu anda var olur. Böylelikle, hareketlerin ve bölümlerin birbirlerine bağlanması nedensellik ilkesine dayandırılmaz. [...] Her sahnelenişinde başka türlü olabilen yapıtları neden sonuç ilişkisi içinde bitmiş nesnelere değil, birer süreçtir.”⁵⁶

Cunningham’ın Cage ile yaptığı sanatsal işbirliği dans sanatına; yaratıcılığın geleneksel alışkanlıklarına ve tercihlerine göre kararlar almak yerine, bilinmedik sonuçlar elde etme olasılığının yer aldığı koreografik olanakları çoğaltan; dansın yapılandırılmasında seçeneklerin artmasına/oylumlarının genişlemesini sağlayan; koreografi ve kompozisyon kuralları bakımından önemli iki yeni kavram kazanır: rastlantı ve belirlenmemişlik. Cunningham’ın rastlantı ve şans yöntemleri ile nasıl çalıştığını, gene Ayriin Ersöz’ün çalışmasından aktarmak mümkündür:

“Cage ile birlikte yaptıkları çalışmalarda Cunningham, rastlantı ve şans yöntemleri ile hareketleri, hareketlerin ve bölümlerin sıralamasını, mekânın ve yönlerin kullanımını, dansçıların sayısını, sahneye girişlerini ve çıkışlarını, dansın uzunluğunu ve bölümlerinin düzenlenmesini kurgulamaktadır. (Foster, 1986, s. 37) Şans operasyonları zar atmaktan, yazı turaya, Çinlilerin fal bakmakta kullandığı *I Ching*’den iskambil kağıtlarını kullanmaya kadar çeşitli yöntemlerle uygulanır. [...]1953 yılında sahnelediği *Suite by Chance*, tamamını şans operasyonları ile gerçekleştirdiği ilk koreografisidir. Bu çalışmayı, mekân, zaman ve pozisyonlar için hazırladığı kartları dansçılara dağıtarak bu unsurların nasıl biçimlendirileceği kararını kartların seçimine bırakarak yapar. Dansın bölümlerini birbirine bağlamak için yazı tura atar. *Canfield* (1969) projesinde hareketlerin farklı açılarını farklı oyun kartları ile ilişkilendirir. Koreografide rastlantı sonucu ortaya çıkan alışılmadık ve zorlayıcı olan dinamikler,

⁵⁶ Bkz. (22), Ersöz, 111.

hız ve yön değişimleri dansa önceden düşünülerek, tasarlanarak elde edilebileceklerden çok daha ilginç sonuçlar elde etmek imkanını sağlar.”⁵⁷

Cunningham’da da, rastlantı ve şans uygulamalarında doğaçlama yöntemleri kullanılmaz. Doğaçlama yöntemleri sadece yaratım sürecine dahil edilir; şans operasyonları ve rastlantı işlemleri ile ortaya çıkan farklı kombinasyonların gerçekleşebilmesi için hareketler belirlenirken başvurulur—böylelikle bir tür olasılıklar dağılımı oluşturulur.

“Hareketlerin zaman ve mekân ilişkisinde ve sıralamasında kullanılan şans operasyonları koreografide rastgele ve bilinmedik sonuçların ortaya çıkmasına olanak tanır. [...] Şans operasyonları ile ortaya çıkan akla gelmeyen, beklenmedik, şaşırtıcı olasılıkların fiziksel olarak gerçekleşmesi ilk bakışta imkansız görünebilir. Ancak Cunningham, dansçıların ve koreografların ancak belli önyargılardan sıyrıldıklarında bu sonuçların sunduğu imkanlardan yararlanabileceklerini düşünür.

Basit bir dans cümlesini alalım. Diyelim ki, elinizde koşmak, sıçramak ve düşmek gibi üç eylem var. Fiziksel olarak koşmak, sıçramak ve düşmek sıralaması mantıklı görünür. Fakat şans operasyonlarını kullanarak sıralamanın nasıl olacağını belirlemek için zar atılırsa sıralamada düşmek, sıçramak, koşmak gelebilir. Bunun yapılamaz olduğu düşünülebilir. Fakat neden olmasın? Niçin yapılamasın?”⁵⁸

3.3 Ontolojik Muamma: Her ses müzikse her hareket dans mıdır?

Edgard Varèse, müziğin “organize sesler” olduğu savıyla, devrim niteliğinde bir anlayışı tetiklemiştir. Ardından Cage, organizasyonu dahi müzik için neredeyse bir yük, ya da engel olarak algılamamanın önünü açmış; önce kompozitörlerin bu organizasyonun iktidar odakları olmaları düşüncesine alternatifler üretmiş; ardından Belirlenmemişlik ile, müziğin her ögesini açığa alan, müziğin tanımı adına ontolojik bir hamle gerçekleştirmiştir. Böylelikle her ses, herhangi bir ses, ya da sessizlik, bizatihi müzik olarak alımlanmaya açılmıştır. Cunningham da, aynı izleği

⁵⁷ A.g.y., 112.

⁵⁸ A.g.y., 113.

benimseyerek, Belirlenmemişlik'i hareket alanına uygulamıştır. Ona göre hareket; “İnsan bedeninin fiziksel olanaklarının imkan verdiği tüm olasılıklardan yaratılır.”⁵⁹

Cunningham, bedeninin fiziksel gerçekleri, zaman, mekân ve yerçekimi ile olan ilişkisi, bedeninin hareketsel olanakları ve bu olanakların sınırlarıyla ilgilenir. Çalışmalarında gündelik jestlerden, bedeninin sınırlarını zorlayan, “zorluk derecesi yüksek” hareketlere kadar geniş bir yelpazeden beslenir ve bu yelpazenin kapsadığı her türlü hareketin dansın malzemesi olup olamayacağını araştırır. Cunningham, her hareketin tüm olasılıklarının araştırılması anlayışı ile, bale gibi belirli bir stile ait ideal beden beklentilerinden vazgeçer ve sürekli yeni hareket kalıpları bulmak için araştırma yapar.

Cunningham'ın hareket araştırması yaparken hareketin bir noktadan başka bir noktaya nasıl taşındığı, oradan nereye gidebileceği, hareketin bedende nasıl işlediği, nasıl bir momentum veya enerjiden kaynaklandığı, bu momentum veya enerjinin kendinden sonra gelecek hareketin gerçekleşmesini sağlayacak netlikte olup olmadığı gibi harekete dair basit fiziksel sorular, Cunningham'ın kendine has, kendi adıyla anılan bir “dans tekniği” geliştirmesine neden olmuştur. 20. yy'ın ikinci yarısında dönemin dansçı ve koreografların benimsediği “herhangi bir tekniğe bağlı olmaksızın dans etmek” fikrine karşı Cunningham, gündelik insan hareketleri dahi olsa “tekniğin harekete bir başka özgünlük katacağını ve ona başka hiçbir şekilde elde edilemeyecek bir genişleme ve çoğalma imkanı verdiğini belirtir.”⁶⁰

Cunningham'ın nasıl bir teknik yarattığını Ersöz şöyle özetlemiştir:

“Cunningham'ın çağdaş dansa kazandırdığı dans tekniği, kendinden önce gelen modern dans koreograflarının tekniklerinde ağırlıklı olarak kullanılan dansçı bedeninin sırt hareketleri ile klasik bale tekniğinde bacakların ve ayakların hareketlerinin, çağdaş bileşiminden oluşmaktadır. Cunningham, bacaklar ile sırtın hareketleri arasındaki ilişkiyi inceleyerek, gövde ile bacakların birbirine zıt veya uyumlu olan

⁵⁹ A.g.y., 115.

⁶⁰ A.g.y., 116.

bütün hareket imkanlarını araştırmak üzerinde yoğunlaşır. Graham tekniğindeki, üst bedenın kalçaya yakın bölgesinin hareketi (*contraction*) yerine, sırtın tümünün hareketini (*curve*) yaratır ve klasik baleden farklı olarak bacakların hareketi ile üst bedenın koordinasyonu ilişkisini omuzlarda (*epaulments*) değil gövdenin bel bölgesinde gerçekleştirir. Böylelikle bacaklar ve sırt arasındaki ilişki sağlanmış olur. *Torso* koreografisi temelde bu soruların çözümü üzerine yapılandırılmıştır. *Torso*'da bacakların hareketleri keskin tempo ve adım değişiklikleri ile çeşitlenir ve üst bedenın hareketinin bacakların hareketi ile koordinasyonu uyum ya da zıtlık ilişkisinin sürekliliği üzerine kurgulanır (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s. 63) [...] Cunningham dansçısı çok hızlı ayak hareketleri yapabilme becerisine sahip olmalı, hareketlerin içinde keskin ritim, yön ve tempo değişiklikleri yapabilecek teknik düzeyde bulunmalıdır.

[...]

Her beden kendi gerçekliğiyle kıymetlidir, her beden eşsizdir, biriciktir ve kendi sorunları ile var olur; yeterince yükseğe sıçrayamamak, uzun ya da kısa boylu olmak gibi. Belirli bedensel zaafılar; kısa aşıl tendonu, yeterince esnek olmayan kas ve eklem yapısı bu tekniği yapmayı zorlaştırabilir. Her ne kadar mükemmel virtüozite hareketler talep etmese de Cunningham dans tekniği, dansçıdan yüksek teknik düzey bekleyen zor bir tekniktir.”⁶¹

Cunningham, hareketisel yaratım sürecinde, hareketin kendi fiziksel mantığı içinde oluşan basit sorular sayesinde bedenın kendi hafızasında var olan hareket etme alışkanlıklarından kurtulmaya çalışır. Dansçılar hareketleri, herhangi bir yorum katmadan, bağımsız ve yalın halleri ile gerçekleştirirler. Amaçları Cunningham'ın verdiği hareketlerin birebir aynısını yapmaktansa hareketleri olabildiğince temiz ve net yapmaktır. Dansçılar bu çalışmalar süresince kendi bedenlerine, var oluşlarına, gerçekleştirdikleri eylemlerin fiziksel gerçeklerine, hareketin kendi doğasına ve referanslarına odaklanırlar. Dansın doğası gereği her dans, onu icra eden dansçının, yani icracının belleğindedir ve bir dans yapıtı dansçıdan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle, bir dansçının sahip olduğu tekniğin yanı sıra, “*focus*” (odak) ve “*presence*” (varlık/duruş) da içinde buldukları yapıtı doğrudan etkiler.

⁶¹ A.g.y., 116-117.

Cunningham, araştırdığı geniş hareket yelpazesinden zaman zaman kendi anlamları ve göndermeleri dışında, parçalanmış, bölünmüş olarak (*fragmented*) gündelik jestlerden ve taklide dayalı hareketlerden de faydalanır:

“Örneğin, *Gallopade* (1981) adlı yapıtında böyle jestler şans operasyonları ile fragmente bir biçim içinde sıralanır. Aslında gündelik yaşama doğrudan göndermeleri olan bu hareketler, tamamen kendi mantıklarının dışında kullanılarak umulmadık mizahî etkiler yaratır (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s. 157). Bunun yanı sıra Cunningham’ın çalışmalarında bazen doğrudan taklide dayalı hareketler de yer alır. Örneğin, dansçılar el vererek birbirlerini dansa davet etme ya da birbirlerine eğilerek dans için teşekkür etme anlamına gelecek hareketler yaparlar. Ancak bunlar, aslında, dansın bütününe anlatımcı bir yapıya sahip olmadığını vurgulamaya yönelik hareketlerdir.”⁶²

Cunningham’ın koreografilerinde hareketler bir duygu ya da düşünceyi dışı vurmanın çok ötesinde bir anlama sahip olmakla birlikte, özellikle herhangi bir duygu ya da dramatik bir öykü anlatımını hedeflememiş olmalarına rağmen, yine de bazı hareketler ya da gerçekleşen bazı anlar, şekil ve formlar izleyici için bir şey ifade edebilir. Bunun gerisinde/arka planında ille de verilmiş bir karar olması şartı aranmamalıdır. Bilâkis, belirleyici olan rastlantıdır; anılan “ışıkma,” yani, paylaşılan “taç-an” tamamen rastlantısaldır ve seyircinin “alımlaması” ile doğrudan ilişkilidir:

“Cunningham danslarında hareketler bazen rastlantı sonucunda, örneğin, bir düette belirli bazı duyguları açığa çıkartırlar. Burada amaçlanan o duygulara ulaşmak değildir. Koreografin asıl amacı hareketlerin kendileridir. Ancak bazı durumlarda hareketlerin, şekillerin ve beden duruşlarının belirli bir biçim almasıyla dışavurumcu dramatik sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu sonuçlar, koreografik bir karar sonucu ortaya çıkmazlar. Hareket burada dışavurum niyetlerinden bağımsızdır ve içinde bu niyetlerin ötesinde anlam taşır. Örneğin, *Signals* koreografisinde hareketlerin doğal kurgusu sonucunda erkek ve kadın dansçının dansın bir yerinde yan yana duruşlarında, duygusal bir yakınlığa işaret edildiği izlenimi doğmaktadır. Hareketlere eklenen küçük bir jest, baştan amaçlanmamış bazı duyguların ortaya çıkmasına neden olur. Ancak, Cunningham’ın koreografileri anlatım amacı taşımamasına rağmen, seyirci algısı bazen tamamen rastlantısal olarak

⁶² A.g.y., 118.

bunlarda bir anlatım görebilir. Cunningham'a göre, hareket, bir şeyi ifade etme niyetinin ötesinde bir ifadeye sahiptir (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s. 106). Onun koreografilerinde hareketlerin yalnızca kendi doğasındaki duygu ortaya çıkar, seyirciye herhangi bir duyguyu hissettirmek için hareket yönlendirilmez. Hareketler bazen çok basit bir fiziksel ihtiyaçtan doğabilir; örneğin, Cunningham, *Walkaround Time* (1968) yapıtının çalışmaları esnasında zor bir denge duruşundan başka bir duruşa başarılı bir geçiş yapabilmek için Carolyn Brown'un gerçekleştirdiği hareketin, koreografide yer almamasına rağmen fiziksel bir gereklilik sonucu oluştuğunu belirtir (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s. 115). Böyle durumlarda hareket ifadesini yalnızca gerekliliklerden alır.⁶³

Hayatında sanat dışında başka alanlara da yönelmeyi ihmal etmeyen Cunningham, 20. yy'ın sonlarına doğru, teknolojik gelişmelere olan merakının sonucu, hareketin olanaklarını dair daha derinlikli, başka boyutları da olan, keşifler yapma olanağı bulur:

“Cunningham 1989 yılından bu yana, üç boyutlu hareket [simülasyonu yönelimli] bilgisayar yazılımı (*3-D motion creation software*) çalışmaları ve 1990'lı yıllarda geliştirdiği bilgisayar programı *lifeforms* ile hareketin imkanlarını araştırmanın sınırlarını genişletir. Yapılması mümkün olmayan hareketler için onları olanaklı kılacak formüller geliştirir. Örneğin, bir hareketin yapılması yerçekiminden dolayı imkansız ise, bu hareketi yapan dansçının başka iki dansçı tarafından havada tutularak, hareketin yapılması sağlanmaktadır. (Cunningham ve Roseman, 2001, s.46)⁶⁴

⁶³ A.g.y., 117-118.

⁶⁴ A.g.y., 118-119.

4. HAREKET ARAŞTIRMALARI VE KOMPOZİSYON ÇALIŞMALARI

Yapılan kompozisyon çalışmalarında⁶⁵, raslamsallık fikri ve dans kompozisyonu arasında eytişimsel bir ilişki kurularak uygulamanın yöntemleri, nasıl hayata geçirilebileceği ve kompozisyondaki tahmin edilemez sonuçlarının deneyimlenmesi hedeflenmiştir. Kavramsal çalışmaların ilerlemesiyle en az raslamsallık kadar önemli bir diğer konunun da bizatihi “hareket”in kendisi olduğu fark edilmiş, tez çalışması/süreci harekete dair yeni bir bakış açısı kazanmaya vesile olmuştur. Yapılan ilk çalışmalarda hareketin fiziksel doğasına ve mantığına odaklanılarak “hareket nedir; bileşenleri nelerdir?” ... gibi, hareketle ilgili ilk akla gelen sorular yeniden ele alınmıştır.

Einstein’ın 1905-1915 yılları arasında geliştirdiği “Görelilik/İzafiyet Teorisi” uyarınca, bütün varlıklar ve varlığın fizikî olayları izafidir/görecelidir. Zaman, mekân ve hareket birbirlerinden bağımsız değildirler; zaman ve cisim ancak hareketle; hareket ise cisimle vardır.⁶⁶ Einstein’ın ileri sürdüğü bu teorinin ışığında, günümüze kadar bedene dair yapılan sosyolojik, biyolojik, psikolojik, fizyolojik, felsefi vb. yaklaşımlar izlendiğinde, beden ve hareket kavramlarının da görece(li) olduğu görülmektedir.

Böylesi bütünsel bir yaklaşımı başka perspektiflerden de desteklemek olasıdır. Örneğin, başka bir yaklaşımla, evren ne olduğu tam olarak bilinemeyen, ancak “bilinen bir sonsuz” olasılığını barındırması açısından bir çokluktur; ve evrende sabit bir şey yoktur—her şey hareket halindedir; hareket evrenin en temel özelliğidir.

⁶⁵ Bu çalışmada, doğal olarak Cage-varî bir “kompozisyon” kavrayışından hareket edilmektedir. Kavramın geleneksel kullanımındaki “konstrüktif” imgelem yerine/yanı sıra “dekonstrüktif,” hatta “rekonstrüktif” bir “yapıt kurma” yaklaşımı benimsenmektedir. Dolayısıyla kompozisyonun “kapalı” doğası, peşine düşülen “Belirlenmemişlik,” “Raslamsallık” gibi yöntemlerin (ve modellerin) doğaları gereği, “açık” ya da “mobil” tutulmuş, hatta, kimi kurucu denemelerde terk edilmiştir.

⁶⁶ Ayrıca bkz., Einstein, **İzafiyet Teorisi**, 2012.

Stoacı Yunan filozofu Heraklitos da aslında “değişmeyen tek şey, değişimdir” sözü ile evrendeki hareketin sürekliliğini anlatmaktadır.

Beden ve hareket arasında kurulan yeni ilişkiyi kavramada anahtar niteliğinde olan bu bakıştan hareketle, yeni bir varsayım önererek, “Beden de tıpkı evren gibi bilinen bir sonsuz olasılığı barındırması açısından bir çokluktur; hareket halindedir ve en temel özelliği harekettir” denilebilir mi? şeklinde bir soru, dansın/hareketin ontolojisi açısından son derece belirleyici olabilir.

4.1 Uygulamanın Basamakları: Çalışma Gruplarının Oluşturulma Kriterleri ve Hazırlık Evreleri

Bir önceki başlıkta tanımlanan tüm bu soruların ışığında, bu tez çalışmasında yapılan kavramsal araştırmaların sonucu olarak güncel dans kavrayışına—dilenirse: sanatına—yeni bir soluk getirebilecek bu kuramsal yaklaşım benimsenmiş; bu yaklaşımı örneklemek amacıyla 2013 yılında başlanan kompozisyon çalışmalarında, değişen koşullar ve beklentiler sonucu 4 farklı grupta çalışılmıştır. Çalışma gruplarının bu tezde ele alınan temel fikirleri farklı düşünsel düzlemlerde sorgulayarak hareketsel düzlemde de yanıtlar arayabilmesi açısından çağdaş dans tekniği eğitimi almış ya da almakta olan, çabuk öğrenen, sınırlarını zorlayabilen, yaratıcı yönü kuvvetli ve soyutlama gücü yüksek dansçılardan oluşmasına özen gösterilmiştir. Katılımcılar tüm çalışmanın en başında süreç ve çalışmanın genel içeriği hakkında bilgilendirilmiştir. Belirtilen çalışma grupları ve çalışmalar şu şekilde uygulanmıştır:

4.1.1 1. Çalışma Grubu

Bu grupta yapılan çalışmalar daha önce bahsedilen özelliklere göre tercih edilmiş 3 dansçı ile gerçekleştirilmiştir. Her bir dansçıdan 4 hareketten⁶⁷ meydana

⁶⁷ Bu çalışma grubu ile yapılan çalışmanın temel amacı raslamsallık fikrinin işleyip işlemediğini görmektir. Bu nedenle dansçılardan harekete dair bilinen ve çalışılmış yöntemlerden biri olan, “icra etmekten keyif aldıkları” 4 hareket istenmiştir.

gelen bir hareket cümlesi oluşturmaları istenmiştir. Bu cümleyi oluştururken hareketin başlangıç noktası (*initiation*), bitiş noktası, yönü, hızı, seviyesi gibi hareket bileşenleri konusunda dansçılar özgür bırakılmış, inisiyatif almaları beklenmiştir.

Hareketler bu kurallar çerçevesine belirlenmiş; çalışılması ve tespiti kolay olması adına her bir harekete o hareketi tanımlayacak, hangi dansçının cümlesi olduğunu gösteren numaralar verilmiştir. Örneğin; 1. dansçının hazırladığı hareket cümlesini tanımlamak için 1; 2. dansçının hareket cümlesi için 2 rakamları kullanılmıştır. Bir cümlenin içindeki bir hareketi tanımlamak için de benzer şekilde 1. harekete 1; 2. harekete 2 vb. rakamlar kullanılmıştır.

Her dansçı kendi oluşturduğu cümleyi diğer iki dansçıyla da paylaşmış; 3 dansçı toplamda 12 hareketi deneyimlemiştir. Bu deneyimle bir bellek inşa edilmiş, tasarlanan kompozisyon için dansçıların besleneceği ortak bir “hareket havuzu” oluşturulmuştur.

Raslamsallık fikrini daha önce kompozisyon çalışmalarında *I Ching*, zar atma, yazı tura atma gibi şans oyunları/prosedürleri ile gerçekleştiren John Cage ve Merce Cunningham’dan farklı olarak, bu çalışmada, İtalyancadan dilimize geçen ve Türkiye’de ve dünyanın bir çok ülkesinde yaygın bir şans oyunu olan “tombala (lotto)” kullanılmıştır. Kompozisyon çalışmasının amacına hizmet etmediği için oyunun orijinalinde kullanılan, üzerine numara yazılı kağıtlar kullanılmamış sadece torbadan numaralı taşlar çekilmiştir. Bu sayede hareketlerin “seçilmesi” fikri ortadan kaldırılmış, tam da raslamsallık ilkesine uygun biçimde keyfiliği yadsıyarak kompozisyon şans oyunu ile koreografin ya da performansçının karar mekanizmasının dışında tamamen şansa ve rastlantıya bırakılmıştır.

Kura için önce eşit ebatlarda hazırlanmış kağıt parçaları ve bez bir torba kullanılmıştır. Ancak bu denemede kullanılan kâğıtların ebatları, her ne kadar birbirinin aynısı olsa da, zamanla yerleşen bir “el alışkanlığı” ya da “mekaniği” ile,

ilginç bir biçimde, çalışmaya katılan dansçıların sürekli aynı kağıdı çekme eğiliminde oldukları—“ellerinin hep aynı kâğıtlara gittikleri—fark edilmiştir.

Kuranın daha sağlıklı olabilmesi adına kağıt yerine, “tombala” oyununun orijinal, plastik numaralarının kullanılmasına karar verilmiştir.

Kurada ilk çıkan sayı hareket cümlesini, ikinci sayı ise o cümle içindeki hareketi belirlemektedir. 08.11.2013 tarihinde çekilen ilk tombaladan aşağıdaki rakam ikilileri çıkmıştır:

3-1
3-3
3-4
1-2
1-2
1-3
3-1
3-4

Bu kura sonucu belirlenen rakam ikilileri şu şekilde çözümlenmektedir:

Kurada çıkan ilk rakam ikilisini ele alalım; “3-1”. Oluşturulan kodlama sistemine göre 3-1, 3. hareket cümlesinin 1. hareketi anlamına gelmektedir. Benzer şekilde “3-3” de 3. hareket cümlesinin 3. hareketi, “1-2” 1. hareket cümlesinin 2. hareketini ifade etmek için kullanılır. Oluşturulan kodlama sisteminin performansçılarca daha rahat belleklenmesi, ve kodlama sürelerinin kısaltılması için kimi ek uygulamalara başvurulmuştur. Örneğin, rakamları farklı renklerde ya da küçük-büyük yazı karakterleri ile kullanmak gibi farklı teknikler denenmiş, performansçıların en rahat bellek inşa ettiği 11, 24, 33 gibi iki basamaklı sayma sayıları şeklinde kullanılması benimsenmiştir. Bu iki basamaklı sayıların çözümlenmesi de tıpkı daha önce açıklandığı gibidir; sayının yüzler basamağı, yani ilk rakamı, hangi hareket cümlesine ait olduğunu; ikinci, yani onlar basamağındaki rakamı ise bir önceki rakamla referans gösterilen cümle içindeki hareketin numarasını tanımlar.

İlk provada her bir dansçı için tombala yöntemi ile 8 hareket belirlenmiş; hareketlerin torbadan çıktığı sırayla mümkün olan en kısa sürede kodlanarak bellek inşa edilmesi istenmiştir. Hareketlerin dizilişini öğrenme becerisinin ve hızının her bir dansçının bellek oluşturma kapasitesine ve kendi öğrenme şekline göre değişiklik gösterdiği gözlemlenmiştir. 1. Çalışma grubuna seçilen 3 dansçının 8 hareketlik bir cümleyi belleklerine kodlaması için gereken süre ortalama 5 dakika olarak ölçülmüştür. Sonraki provalarda belleğe kodlanması için tombala ile belirlenen hareket sayısı artırılırken bellek inşa süresi azaltılmaya çalışılmıştır. Örneğin, ikinci provada 16, beşinci provada 20 hareket gibi yüksek rakamlara ulaşılmıştır. İlerleyen provalarda sadece hareket sayısını değil, rastlantı olasılıklarını da arttırmak, rastlantının gerçekleşeceği alanı belirlemek, hareket kalitelerine ve hareketin bileşenlerine müdahale etmek adına kuraya “hızlı, yavaş, revers⁶⁸, yön değiştir, seviye değiştir⁶⁹ vb.” manipülasyonlar eklenmiş, ancak bu manipülasyonların nasıl yapılacağı icracının inisiyatifine bırakılmıştır. Ayrıca performansçıların bellek ile ilgili sorun yaşamaları durumunda dürüst davranmaları beklenmiş; doğaçlama yapmak yerine kompozisyona baştan başlanmaları kuralı belirlenmiştir. Çalışmalarda performansçılar için başa çıkılması gereken en büyük problem—geleneksel sektörel kullanımıyla *challenge*—meydan okuma, bir torbadan rastgele çıkan hareketlerin ve hareket kalitelerine yapılan manipülasyonların arka arkaya ne şekilde bağlanacağı; ve giderek artan, belleklerine kodlamak zorunda oldukları hareket sayısı olmuştur.

Prova sürecinde, zamanla, daha fazla kompozisyon ögesinin rastlantı ile belirlenebileceği fark edilmiş ve bu yeni ögeler kuraya eklenmiştir. Örneğin; belirlenen kurayı kaç kişinin (solo/düet/trio) icra edileceği ve buna bağlı olarak bu icraları hangi dansçının/dansçıların gerçekleştireceği de, yine kura ile belirlenmiştir.

⁶⁸ Harekete yapılan bir müdahale olan revers; icra edilen bir hareketin olağan akışının aksi yönünde; sondan başa doğru icra edilmesi anlamında kullanılır.

⁶⁹ Dans sanatında geleneksel olarak hareketin gerçekleştiği yükseklikteki yatay sınırı belirlemek için 3 seviye kullanılır ve bu seviyeler; yer seviyesi, orta seviye ve ayakta yapılan hareketler olarak tanımlanır. Bir harekete yapılan “seviye değiştir” müdahalesi, o hareketin gerçekleştiği seviyeden farklı bir seviyede gerçekleştirilmesi amacıyla kullanılır.

Çalışmalar sırasında—tezin çıkış noktası olarak referans alınan Cage – Cunningham ortaklığındaki yaklaşımdan hareketle—özellikle seçilmiş/tercih edilmiş bir müzik/ses ögesi/duysal tasarım kullanılmamıştır.

Kimi zaman, bir duysal katman (müzik/ses/sessizlik), yapılan çalışmaya eşlik etmiş, ancak çalışmadan bağımsız, rastlantısal olarak kullanılmıştır. Örneğin, kimi provalarda radyo yayınından neye rast gelirse; ya da operadan elektronik müziğe; ses efektlerinden klasik estetiğe göre bestelenmiş yapıtlara; hatta “oryantal” müziğe dek, herhangi bir söylemi/estetik tercihi/doktrini yansıtması gerekmeyen, geniş bir yelpazeden örneklem oluşturulmuştur.

Hareketlerin, dansçının kendisinin ya da koreografin kontrol mekanizmasının dışına çıkması ve alışlageldiği üzere, akıcı olmalarını gözetmeksizin arka arkaya bağlanmaları; dans ederken müzik/ses ile tercih edilmiş bir uyum aranmaması; verili kısa sürede olabildiğince çok hareket bellekleme gibi birçok konuda dansçılara problem yaratılmış ve 1. grup ile yaklaşık 2 ay süren bu çalışmalar sonucunda bellek inşasının 45 dakikada yapıldığı, 24 hareket ve çeşitli manipülasyonlardan oluşan; icra edildiğinde ortalama 15 dakikalık süreye sahip bir kompozisyon yaratılmıştır. 1. grup ile yapılan bu çalışma, tombala (şans) oyunu ile rastlantı işlemlerine dayalı bir kompozisyon inşa edilebildiğini ve hedeflenen kompozisyon felsefesine hizmet ederek işlevsel olduğunu göstermiştir.

Aşağıda 1. çalışma grubunun son kurasını ve daha önce bahsedilen müdahalelerin nasıl yapıldığı izlenebilir⁷⁰:

Revers (14)

13

24

24

34

⁷⁰ Ayrıca bkz. EK 6.5., Şekil 5(a, b).

33

22

Yavaş (23)

11

34

32

Yavaş (21)

33

Hızlı (24)

32

31

21

14

24

32

12

14

31

24

4.1.2.2. Çalışma Grubu

Bu çalışma grubunu 2014 akademik yılında öğrenimlerini Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'ne bağlı Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde sürdüren, Modern Dans Ana Sanat Dalı öğrencileri oluşturmaktadır. Çalışmalar 2014 yılı bahar döneminde "Dans Kompozisyonu" adı ile yürütülen ders dahilinde gerçekleştirilmiştir. Süreç, 2013 yılında çalışılan 1. gruba kıyasla, 10 dansçıdan oluşan, daha kalabalık bir grupla deneyimlenmiştir. Bir önceki çalışma grubundan farklı olarak, ilk defa bu grup ile "hareket ve bileşenleri" sorgulanmaya başlamış, 2. çalışma grubundaki her bir dansçıya "hareket nedir, bileşenleri nelerdir; hareketin başlangıç ve bitiş noktasına kim, neye göre karar verir?" soruları yöneltilmiştir. Katılımcıların sorulara kesin ve net cevaplar aramaları yerine

yenilenebilir/yeniden üretilebilir cevapları karşılıklı savunarak süreci/çalışmayı deneyimlemeleri önerilmiş/hedeflenmiştir. Bu yöntemle yapılan çalışma sonrası, katılımcılar hareketin zaman, kuvvet, mekân ve cisimden bağımsız olamayacağını onaylayarak hareketin bir başlangıcı ya da sonunun olmadığını; “sonsuz ve her yerde” olduğu konusunda oydaşmışlardır. Bu bağlamda katılımcılardan içinde buldukları evreni -makro ya da mikro olarak belirtilmeden- gözlemleyerek o evrene içkin 5 hareket sınırlamaları istenmiştir. Bu çalışmalarda hareket, sonsuz olasılıklar içinden seçilmiş “an” olarak kabul edilmiş ve hangi an’ı sınırlayacakları icracıların inisiyatifine bırakılmıştır. Belirlenen/sınırlanan bu hareketlerle 50 hareketlik bir hareket havuzu oluşturulmuş; çözümleme sırasında kaç dansçının ve hangi dansçıların, kura ile belirlenen hareketleri arka arkaya nasıl icra edecekleri; hareketlerin zamanlamaları, kaliteleri gibi kompozisyon öğeleri yine keyfi bir davranışa girmeden kura ile boyutlandırılarak raslamsal bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Çalışmanın bu aşamasında olasılıkları ve şans faktörünü arttırmak, rastlantının gerçekleşeceği çerçeveyi daha da berraklaştırmak adına çekilen kura için kurallar ve kurallar için oluşturulan sayı sistemi şu şekilde geliştirilmiştir:

10: Solo

20: Düet

30: Trio

40: Quartet

72: Hareketsiz kal⁷¹

50: Yavaş

80: Hızlı

69: Revers

66: Yön değiştir

⁷¹ Bu çalışmada hareketin sonsuz olduğu fikrinden yola çıkarak “durma” eyleminin olamayacağı düşünülmüştür; dolayısıyla “hareketsiz kal” ifadesi performansçının herhangi bir hareketi sınırlamamasına—harekete dair bir aralık belirlememesine—işaret eder.

88: Seviye değiştir

60: Mekanda yer değiştir

77: Jump⁷²

55: Hareket kalitesini değiştir

79: High point⁷³

Tamamı raslamsallık yöntemi ile belirlenmiş olan bu kompozisyon çalışması/denemesi dönem sonunda sahne üzerinde icra edilmiştir. Sahnelenen performansta her bir dansçıya 25 hareketten meydana gelen kura verilmiş, icra edilen bu kompozisyonun kurası aşağıdaki gibi řekillenmiřtir⁷⁴:

10 – 3

10 – 7

30 – 1, 2, 5

40 – 1, 7, 8, 5

20 – 3, 9

20 – 6, 4

30 – 4, 1, 8

10 – 1

40 – 4, 9, 7, 5

30 – 5, 8, 2

Kompozisyonu belirleyen bu kurada, numaralandırılmış 9 dansçı ve hangi sırada nasıl sahneye çıkacaklarını görölmektedir. Koreografi 3 numaralı dansçının solo performansı ile başlar, 7 numaralı dansçının solo performansı ile devam eder ve

⁷² Türkçe karşılığı “zıplamak” yerine, alanda benimsenen geleneksel şekliyle, İngilizce olarak kullanılır.

⁷³ İcra edilen hareketin önemli/heyecanlı/farklı enerjide olan anını vurgulamak için kullanılır.

⁷⁴ Ayrıca bkz., EK 6.5., şekil 6(a, b, c, d).

arkasından 1, 2 ve 5 numaralı dansçılar trio performans gerçekleştirirler ve akış, kura uyarınca, verili şekilde devam eder. Dansçıların sahneye giriş ve çıkışlarının nasıl olacağı kendi inisiyatiflerine bırakılmıştır.

46

33

31

41

44

43

41

38

38 (69, 88, 80, 60)

(72)

38

(72)

42

47

33

42 (50, 69)

35

45

46

43 (60)

33 (80, 69)

31

44

32

38

Yukarıda dansçılardan sadece birine verilmiş olan kura görülmektedir. Hareketler iki haneli çıplak rakamlarla, müdahaleler ise parantez içindeki numaralarla belirtilmiştir: Kuraya göre 9. sırada olan 38 numaralı hareket hızlı; mekânda yer değiştirerek; hareketin yönü değiştirilerek ve revers yapılarak icra edilmiştir.

4.1.3 3. Çalışma Grubu

2015 yılının Mart ayında Almanya’da sahnelenen ve bir Türkiye – Almanya – Kanada – Avustralya ortak yapımı olan “Tanzperformance” adlı projenin araştırmacı tarafından gerçekleştirilen bölüm koreografisinde de yöntem olarak bu tez çalışmasının konusu olan raslamsallık benimsenmiştir. Tek bir dansçıyla yapılan bu çalışmada icracıdan yer aldığı projenin ana fikri ile ilgili, psikolojide sıkça kullanılan “serbest çağrışım” yönteminden faydalanarak bir metin yazması beklenmiştir. Serbest çağrışım yöntemindeki yazım şekline göre konu ile ilgili mantıklı veya mantıksız, birbiriyle ilişkili/ilişkisiz; akla gelen her şeyin yazılması esastır. Bu prosedür sonucu elde edilen metinden performansçının en çok ilgisini çeken kelimeleri belirlemesi ve bu kelimeleri hareketle ifade etmesi istenmiştir. Bu yolla icracı, seçtiği kelimeleri ifade eden hareket olasılıklarını 9 hareket ile sınırlamıştır. Belirlenen 9 hareketten bir önceki çalışma gruplarında deneylendiği gibi, raslamsallık yönteminden faydalanılarak 5 dakikalık bir koreografi oluşturulmuştur⁷⁵:

7 (66, 50)

6

1

3

7

7

2

⁷⁵ Sahnelenen performansın orijinal kurası için ayrıca bkz., EK 6.5., Şekil 7(a, b).

(72)

9 (80, 88)

6 (69, 80, 60, 66)

(72)

7

5 (50, 66, 60)

8 (80, 88)

(72)

6 (88, 60, 50)

1

9 (69)

1 (88, 80, 69)

6

4

2

5

3

8 (60)

6

(72)

7

1 (60, 80, 66)

4.1.4 4. Çalışma Grubu

Bundan önceki çalışma gruplarında, dans kompozisyonunda hareket araştırmaları yaparken farklı yöntemler kullanılabileceği açıkça ortaya konmuş; raslamsallık fikri ve belirlenmemişlik öğeleri ile nasıl çalışılacağı anlaşılır bir biçimde çözümlenerek deneyimlenmiştir. İlk çalışma grubundan bu noktaya gelene dek gelişen süreçte, tümlenen kavramsal çalışmaların kapsadığı anlamların değiştiği/başkalaştığı ve giderek daha anlaşılır oldukları gözlemlenmiştir.

Tez çalışmasının gelinen bu aşamasında 4. çalışma grubu ile yapılan çalışmalarda “zaman” görece bir kavram olarak kabul edilmiş ve ancak hareketle var olabileceği/deneyimlenebileceği fikri benimsenmiştir. İcracı rakamsal olarak (“objektif zaman”) algıladığımız zamandan bağımsız, hareket ile kendi zamanını (“sübjektif zaman”) yaratır. “Zamanı durdurmak” imkansızdır: Bunun tek yolu hareketi; en kapsamlı haliyle evrenin hareketini durdurmaktır. Ancak bu anlayışa göre hareket de sonsuzdur—başlangıcı ve sonu yoktur; cisim, obje, süje, beden var oldukça hareket de var olur. Zamanı ve hareketi durdurmanın tek yolu cismin/bedenin varlığının son bulması, yani “yok olması” fikrini benimseyen icracı/icracılar bu çalışmada bitmeyen, sonsuz olarak kabul edilen hareketten sadece hangi kesiti sunacağına/sunacaklarına karar verir. Performansçıların deneyimleriyle inşa ettikleri belleği, bellekleriyle yönlendirdikleri deneyimler sonucu, inisiyatif olarak, hiç bir zaman bitmemiş olan hareketten istedikleri kesiti seçip sunmasına izin verilmiştir. Bunu yaparken icracılardan koreografinin dışına çıkan, kendi kendine kurulabilen/sunulabilen bir bedensel varoluşa ulaşmaları beklenmiştir. İracıların arzu edilen bu zihinsel ve bedensel duruma ulaşabilmeleri için çoğunlukla “içedönüş”e (*introspection*) yönelik çeşitli doğaçlama yöntemleri ile yapılan yaklaşık 2 aylık çalışma sürecinden sonra, bu doğaçlama çalışmaları süresince içinde hissettikleri, kendilerini içinde gördükleri mikro ve makro evrenden hareket kesiti sınırlamaları istenmiştir. Performansçılar algıladıkları bu izlenebilir süreçteki evrene içkin hareketlerden yaptıkları sınırlamalarla, yarattıkları an’larla kendi hareket havuzlarını oluşturmuşlardır.

Bir kompozisyonun biçimsel/yapısal işleyişi sırasında, bir biçim/yapı ögesinin işlevinin ve diğer biçim/yapı ögeleri ile kurduğu ilişkinin anlaşılmasına yol açan ve kompozisyonun ögeleri arasındaki ilişkide “keşfettiği,” kendisine anlam ifade eden bağıntılar sayesinde “anamlı” bilgiye ulaşabilen bellek⁷⁶, 4. çalışma grubu ile daha

⁷⁶ Belleğin bu anlamlandırma süreci her bir sanat alanının “malzeme”sine koşut olarak farklılıklar gösterse de, özünde, benzer biçimde işlemektedir. Örneğin, müzikal kompozisyonda alımlamayı, başta çizgisel düzenekte ayrıştırılabilen ögelerin (melodi/cümle, vs.) bağıntıları ile vurgulanan form blokları hızlandırmaktadır. Dans yapıtlarında ise, koreografik ögeler arasındaki bağıntılar genelde “transition/geçiş” diye adlandırılmakta ve bu geçişlere koşut (hareketsel ya da koreografin tercihine göre çeşitlenebilecek diğer biçimlerde) anlatılar üzerinden anlamlandırmalar gerçekleştirilmektedir.

geniş bir çerçevede ele alınarak çalışmalar süresince aktarım/birikim ve bellek arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiştir. Hatice Işıl Uysal'ın “Beden tüm deneyimlerini belleği inşa ederek yaşar, bellek ise şimdiki haliyle deneyimin yolunu belirler” savına itibar edilmiş, bunun ancak “bedenli” olmakla var olabileceği düşüncesi yinelenmiştir.

Bu çalışma grubundaki dansçıların benimsediği hareketle yaratılan “sübjektif zaman” kavramının bir uzantısı olarak kompozisyonun başlangıç ve bitiş süresi, hareketlerin bitmesi ile ölçülebileceği gibi; icracıların inisiyatifine de bırakılabileceği deneyimlenmiştir: Verili kompozisyonun normal koşullarda bir başlangıcı ve bitiş süresi olur (Örneğin kura ile belirlenen 30 hareketin bitmesi ile kompozisyonda son bulur). Ancak gelinen noktada icracılara, rastlantı olasılıklarını arttırmak evrende hareketin sonsuz olduğunu vurgulamak adına, birden çok, farklı hareket cümlesini kompozisyonun iç dinamiklerine de uygulanan şans operasyonları (*chance operations*) ile olasılıklar dahilinde oluşturulan algoritmalarla ve/veya kompozisyonun kendini tükettiği yönünde inisiyatifleri dahilinde sonsuz tekrar edebilme özgürlüğü tanınmıştır. Örneğin: Diğer çalışma gruplarından farklı olarak bu grupta 30 hareketten oluşan bir hareket cümlesinin yanı sıra en fazla 5 hareketten oluşan, hareket havuzundaki hareketlerin varyasyonlarından kura ile belirlenmiş, “V” adı verilmiş 3 farklı hareket cümlesi; yine varyasyonlardan oluşan ve en fazla 5 hareketle belirlenmiş, bir başka performansçının verdiği sesli bir işaretle (Q) icra edilecek olan “Q” adı verilmiş 2 farklı hareket cümlesi ile; kuradan çıkması durumunda seyirci ile interaksiyona girip seyircinin belirlediği bir anda yapılabilecek bir müdahalede icra edilecek 8 hareketlik “solo” hareket cümleleri hazırlanmıştır. Tüm bu hareket cümlelerinden kaç tane olacağı ve her bir cümlelerin kaç hareketten oluşacağı da yine şans operasyonları ile belirlenmiştir. Bu malzemelere uygulanan şans operasyonlarına bu kez tüm çalışma sürecinde kullanılan tombala yetersiz kaldığı için “Uno⁷⁷” oyun kartları da eklenmiştir ve 22.06.2015 tarihinde yapılan

⁷⁷ ABD’de ortaya çıkan bir kart oyunudur; dört farklı renkte (sarı, mavi, yeşil, kırmızı) toplam 108 kart bulunmaktadır ve her renk kartta 0’dan 9’a kadar rakamlar bulunur. 22.06.2015 tarihinde yapılan gösterimde bu kartlarla hareketlere uygulanan manipülasyonlar için ayrıca bkz., Şekil 11.

gösterim için rastlantı işlemleri ile belirlenen dansçıların hareket haritası⁷⁸ ve kompozisyon haritasının⁷⁹ algoritması şu şekilde işlemektedir:

- Her bir dansçının hareketlerini ve bu hareketlerin işleyişini gösteren hareket haritası, 30 hareketlik kompozisyonun akışını belirleyen 1 ana hareket cümlesi ile 3 V (V_1, V_2, V_3), 2 Q (Q_1, Q_2) ve 1 solo hareket cümlelerinden oluşmaktadır.
- Ana hareket cümlesinde sırası geldiğinde V hareket cümleleri ile belirlenen Q'yu aldığı anda da Q hareket cümleleri icra edilmektedir.
- Bu kurada solo hareket cümlelerinin kullanımına dair belirleyici bir manipülasyon yer almamıştır.
- Ana hareket cümlesi V ve Q cümleleri ile birlikte kuradan çıkma sıralarına göre ilk hareketten son harekete doğru ilerler ve yeni bir algoritma ile ya da icracıların inisiyatifinde tekrar edilebilir; ancak bu gösterim için kuradan tekrar ile ilgili belirleyici bir manipülasyon çıkmamıştır.
- Rastlantı işlemleri ile belirlenen Q'lar şu şekilde uygulanmaktadır: 1. dansçı ilk Q'sunu verdiği anda 3. dansçı Q_1 , ikinci Q'sunu verdiği anda 2. dansçı Q_1 hareket cümlesini; 2. dansçı ilk Q'sunu verdiği anda 1. dansçı Q_1 , ikinci Q'sunu verdiği anda 3. dansçı Q_2 hareket cümlesini; 3. dansçı ilk Q'sunu verdiği anda 1. dansçı Q_2 , ikinci Q'sunu verdiği anda 2. dansçı Q_2 hareket cümlesini icra eder.

Rastlantı işlemleri ile belirlenen bu dinamikler sayesinde kompozisyon, her defasında değişen kendi sübjektif zamanını yaratır; izleyici için kompozisyonun süresi, izlemeye başladığı an ile izlemeyi bıraktığı an arasındaki zaman kadar

⁷⁸ Şans operasyonları (*chance operations*) ile belirlenen hareketleri, hareketlerin sırasını, hareketlere yapılan manipülasyonları ile dansçının V, Q ve solo hareket cümlelerinin şema üzerinde gösterimidir. Ayrıca bkz., Şekil 12, 13, 14.

⁷⁹ Hareket haritalarının birbiriyle olan ilişkisi ile yapılandırılan kompozisyonu gösteren şema. Ayrıca bkz., Şekil 10.

ölçümlenebilir. Böylelikle izleyici de izlek için kendi sübjektif zamanını yaratmış olur.

Bu grupta önce 2 performansçı ile çalışılmış ve sürecin bundan sonraki aşamaları daha önceki gruplarla yapılan pratikler ile aynı şekilde seyretmiştir. Ancak 01.06.2015 tarihinde yapılan ön sunumun tecrübesiyle, kompozisyonda raslamsallık öğelerinin daha görünür/belirgin olması adına çalışmaya 3 performansçı ile devam edilmiştir. Daha önceki çalışma gruplarında aynı disiplinlerden gelen performansçılarla çalışılmış; ancak bu son grupta “ekol” ve “teknik kimlik” çeşitliliği adına, daha heterojen bir dansçı profili benimsenmiştir: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı Modern Dans Anasanat Dalı, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Modern Dans Programı ve Folkwang Hochschule Essen mezunu, disiplinleri birbirinden farklı 3 performansçı, çalışmanın hareket bağlamını üstlenmiştir. Farklı dans tekniğine sahip dansçılarla çalışmak, hareket tasarımında da farklı hareket kalitelerini beraberinde getirmiş, olasılıkların çeşitlenmesi açısından işlevsel olmuştur.

Çalışmanın duysal boyutunu kotarıırken öncelikle geleneksel müzik-dans ilişkisinin önkabullerine eleştirel bir mesafe alınmıştır. Bu yolda, raslamsallık yöntemi ile hareket eden performansçılara, müziğe koşut hareket etmemelerini empoze etmek adına, önce her türlü müzikten faydalanılmıştır. Böylelikle “sanatlılık,” “eşgüdüm,” “refleks” nitelikli hamleler, vb. davranışlar budanmaya, terkedilmeye—özellikle de hareketlerin müzik kimliğine değgin yakıştırmalardan kopartılmasına—gayret edilmiştir. Ancak kayıttan dinlenen müziklerin ister istemez belli kodlamaları çağrıştırdığı, amaca hizmet edemediği fark edilmiştir. “Stok” müzik sayılabilecek her türlü duysal materyalin böylesi bir yönelimde “sığ” kalabildiği gözlenmiştir. Duysal açıdan oluşan bu problematiğin üstesinden gelebilmek için bu alanda da, tıpkı hareket bağlamında olduğu gibi, çalışmaya özel bir duysal tasarımın gerektiği sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla standart bir “müzik” icracılığı yerine, duysal alanda varlık gösterecek “paydaş” katılımcılara başvurulmuş, onların da benzer prosedürleri yerine getiren, konsepti içselleştirmiş bir grup bilinciyle sürece katılması sağlanmıştır. İcracılık donanımlarının yanı sıra, Yıldız Teknik Üniversitesi

Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Duysal Tasarım Anabilim Dalı'nda, müzikoloji alanında öğrenim gören, ve ele alınan kavramlarla içli-dışlı olan üç katılımcının yanı sıra, gene bu kurumda, ve kurumun temel vizyonundan yararlanılarak hazırlanmış bir tezle Master derecesi almış diğer bir katılımcının katkıları, çalışmanın doğasıyla son derece tutarlı bir duysal bağlam oluşturulmasına hizmet etmiştir. Başka bir ifadeyle, çalışmanın duysal aşamasında da raslamsallık yöntemi benimsenmiş, sunumlarda kullanılan—ve dolayısıyla her bir icrada farklılık gösterecek materyal de—şans operasyonlarıyla belirlenmiştir⁸⁰. “Beklenmedik” sonuçlara da açık olan bu yöntem (örneğin, uzun sessizlikler, yatay ya da dikey ses kesişmeleri, ses salkımları, duysal fragmanlar, boşluklar...) bilinçli olarak seçilmiş ve raslamsallığın “dayatmaları”na sadık kalınmıştır.

⁸⁰ Duysal icracıların algoritmaları için ayrıca bkz., EK 6.6., Şekil 9(a, b, c, d)

5. SONUÇ

Kompozisyon, genel anlamıyla, kendisini meydana getiren öğelerin/nesnelerin, düzenlenmesi/örgütlenmesidir. Kompozisyonda sadece tek bir alandan (örneğin, sesler) ya da farklı örneklerden (ışık, ses, hareket, vb.) öğeler kullanılabileceği gibi bu öğeler herhangi bir “disiplin”e koşut olmayan, çeşitli, hattâ tekil (*unique/biricik*) yöntemlerle de örgütlenbilir. Örneğin Dans kompozisyonu, hareketlerin belli bir uzay-zaman çerçevesinde düzenlenmesiyle oluşturulur. İzleyen (gözlemleyen) belleği, kompozisyonun bu biçimsel ve algılanabilir şekilde örgütlenen öğeleri arasında kurulan ilişkide algıladığı, kendine anlamlı gelen bağlantılar sayesinde “anlamlı” saydığı “bilgi”ye ulaşır. Ancak belleğin, izleyen deneyimleri ile inşa edildiği göz önünde bulundurulursa, algılanan ile gerçekte var/mevcut olan (göstergebilimsel ifadelerle: gösteren-gösterilen) arasındaki ilişki sayesinde ulaşılan bu bilgi; tamamen rastlantısaldır ve izleyen (gözlemleyen) alımlamasına bağlı olarak değişmektedir. Geleneksel yapıt anlayışından farklı olarak 20. yy’ın ikinci yarısından itibaren, çağdaş yapıtın en belirgin özelliği, “açık”lığa elveren doğasında izlenebilir. Umberto Eco’nun her tür sanat yapıtının belirleyici bir niteliği olarak gördüğü de, kompozisyondaki bu “açıklık” kavramıdır.

Bu anlamıyla “kapalı”, mutlak bir düzene/forma sahip kompozisyonlar daha çok geleneksel yapıtların belirgin bir özelliği olmasına rağmen; bu kavrayışın uzantısı statik yapılar, günümüz çağdaş sanat yapıt/kompozisyon anlayışının da meselelerinden biri haline gelmiştir.

Bu tez çalışması; yapıtta/kompozisyonda, özellikle de dans kompozisyonunda yaşanan bu problemin çözümüne duyulan ihtiyaçtan doğmuş; yeni bir “nefes” olabilmesi umuduyla, hareket ve kompozisyon üzerine yapılan farklı denemeleri ve tahmin edilemez sonuçlarını; bir önerme olarak John Cage ve Merce Cunningham’ın benimsediği Raslamsallık (*Aleatory*) ve Belirlenmemişlik (*Indeterminacy*) kavramlarının bu günün koşullarında uygulanabilirliğini araştırmıştır. Açıklık fikrini raslamsallık yöntemi ile hayata geçirmeye odaklanarak kompozisyondaki gösteren-gösterilen arasındaki ilişkinin tamamen rastlantısal olabileceğini; ve bireyin, kişisel

varlığının evrende bir şey ifade ettiğine dair bir anlam arama ve bulma eğiliminde olan doğası gereği, yapıyla kurduğu “anlam ilişkisi”nin, göreliliğine; gözlemleyen olarak bireyin alımlamasına, koşut olduğunu yinelemiştir.

Dolayısıyla bir kompozisyon bu açıklık özelliği ile, yaratıcısının (koreograf, besteci, yazar...) estetik beğenileri doğrultusunda aldığı kararlarla şekillenen zamansal bir tasarım nesnesi olmaktan çok, sürecin bizatihi kendisi olmuştur. Karar mekanizmasının ve hiyerarşik sistemin ortadan kalkması, icracı, koreograf, izleyici ve hatta kompozisyonun kendisini de özgürleştirerek, iç ilişkilerinde saklı uyaranlara cevap veren izleyicinin yorumları ile tamamlanacak, sürekli ve yeniden üretilebilir bir yapıt sunmaktadır. Bu çalışmada, yenilenebilir bir kompozisyon yaratmak için Cage ve Cunningham’ın kompozisyonu raslamsallıkla belirlemek adına yaptıkları şans operasyonları örnek alınarak ve kanıtlanarak, yaygın bir şans oyunu olan “tombala (lotto)” kullanılmış; kompozisyonu raslamsallık fikri ile biçimlendirmek için doğru yöntemli bir çalışma oluşturulduğu takdirde daha birçok farklı şans operasyonundan da faydalanılabileceği keşfedilmiştir.

Raslamsallık ve Belirlenmemişlik ilkeleri ile yapılan çalışmalar, hareketin ve dansın kendilerine içkin olduklarına işaret ederek, dans kompozisyonunda hareket-dans ilişkisine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Cunningham’ın dans ve hareket ile ilgili fikirleri irdelenerek temel yaklaşımları benimsenmiş; diğer yandan, uygulamada farklı yöntemler izlenebileceği gözlemlenmiştir. Örneğin, bu tez çalışmasında Cunningham’dan farklı olarak beden-bellek-deneyim arasındaki ilişki önemsenmiş; iç bellek/çıkış noktası olarak hareketin evrende sonsuz olduğu fikrine odaklanılmıştır. Var olan sonsuz hareketler kanonundan “sınırlama” düşüncesi ile an’lar yaratılıp belleklenerek, hareketin bir kurgu, bir “tasarım” olduğu fikrinden olabildiğince uzaklaşmıştır. Bu düşüncenin bir uzantısı olarak, hareketlerin ve hatta kompozisyonun zamanlaması da Cunningham’da olduğunun aksine: sadece rastlantı işlemleri yerine icracının/icracıların inisiyatifine de bırakılmıştır. Çalışmanın Cunningham’dan ayrılan özgün bir diğer niteliği de farklı dans tekniğine sahip dansçılarla çalışılmış olmasıdır. Bu şekilde dansçıların hareket kalitesinde ve rastlantı olasılıklarında çeşitlilik, artırılarak araştırılmıştır.

Cage ve Cunningham'ın çalışmalarının ışığında şekillenen ve bu tez çalışmasıyla güncellenip geliştirilmeye çalışılan yeni bir müzik/ses-hareket-dans ilişkisi; “sahnelenen” bir yapıtın bileşeni olarak kabul edilen ışık, sahne/mekân, kostüm gibi tüm diğer paydaş sanat dallarını da özgürleştirerek, “birbirleri için” var olmak yerine, birbirlerinden bağımsız, ancak beraber var olabileceklerini; ve kurgulanmış/tasarlanmış bir “sahneleme”, “gösterme” eyleminin de reel varoluşla nasıl çeliştiğini gün yüzüne çıkarmaktadır.

“Sanat” ve “Varoluş” arasında keşfedilen ve ancak hayatî düzeyde bir farkındalıkla kavranabilecek bu yeni ilişkiyi ise, birey iradeye tutunmadan kendini sınırlayabildiği, algılarını özgür bırakabildiği zaman deşifre edebilecektir. O noktada da, ayırt etmeksizin her şeyin gerçekte çok ilginç bir bütün oluşturduğunu; ve o bütünün birbiriyle ilişkili parçalarından biri olduğunu idrak edebilecek, içselleştirebilecektir. Öte yandan bunun zaten “bariz” olduğu; belli bir seviyeye varmış her sanatçının hayatını sanata—ya da sanatı hayatına tahvil ettiği; ötesinde, sanat ile hayat arasında bir ayrımın olmadığı, yaygın olarak benimsenen ve kabul gören bir düşüncedir. Bu noktada, temel mesele ontolojik vurgusuyla bir kez daha sorgulanmaya açılacaktır: Sanatın kılışallığı—ötesinde, varlığı...

6. EKLER

EK 6.1. Merce Cunningham Dance Company'nin 1985 İstanbul gösterisi; "Events"

MERCE CUNNINGHAM DANS TOPLULUĞU MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY

"OLAYLAR/EVENTS"

Dansçılar /Dancers:

Helen BARROW
Merce CUNNINGHAM
Karen FINK
Victoria FINLAYSON
Alan GOOD

Neil GREENBERG
Catherine KERR
Chris KOMAR
Patricia LENT
Rob REMLEY

Kristy SANTIMYER
Kevin SCHRODER
Robert SWINSON
Megan WALKER
Susan Quinn YOUNG

Müzişyenler /Musicians:

John CAGE
Koreografi/
Choreography:
Merce CUNNINGHAM

Takehisa KOSUGI
Müzik Danışmanı/
Musical Advisor:
John CAGE
İdari Müdür/
Executive Director:
Art BECOFSKY

David TUDOR
Sanat Danışmanları/
Artistic Advisors:
William ANASTASI
Dove BRADSHAW

Isık /Lighting:

Martin S.CABOT

Gösteri Sahne Müdürü/
Production Stage Manager : Gary MINTZ
Teknik Müdür/
Technical Director : William SCHAFFNER
Gardrop Sorumlusu/
Wardrobe Supervisor : Suzanne GALLO
Ses Danışmanı/
Sound Consultant : David MESCHTER
Koreografi Yardımcısı/
Choreographer's Assistant : Chris KOMAR
Topluluk Müdürü/
Company Manager : Therese BARBANEL

Ara vermeden sergilenen "OLAYLAR", repertuarda bulunan dansların bütünü veya bölümlerinden ve çoğu kez de, belirli bir gösteri ve yer için yapılan yeni düzenlemelerden oluşmaktadır. Böylece bir dans akşamından daha çok, dans deneyimi yaratmak için aynı zamanda oluşan birçok değişik olayı sergileme imkanı doğar. -Merce Cunningham-

Presented without intermission, these EVENTS consist of complete dances, excerpts of dances from the repertory, and often new sequences arranged for the particular performance and place, with the possibility of several separate activities happening at the same time-to allow for not so such an evening of dances as the experience of dance. -Merce Cunningham-

Bu gösteriler BANKERS TRUST Co.nun değeri katalanıyla gerekleştirilmiştir.

These performances have been realized thanks to a donation from the BANKERS TRUST CO.



şekil 1. a

● 5.6.7.7.1985
 ● 21.30/9.30 pm
 ● Açık hava Tiyatrosu

Merce CUNNINGHAM

Centralia-Washington'da doğan Merce Cunningham ilk dans ve tiyatro eğitimini Seattle'daki Cornish Birleşik Sanatlar Enstitüsü'nde yaptı. 1939-1945 yılları arasında Martha Graham'ın topluluğunda solist olarak dans etti ve 1944'de New York'da ilk solo programını sundu. Besteci John Cage ile o tarihte başlayan işbirliği bugün hala devam etmektedir.

New York City Ballet, Paris Operası, American Ballet Theatre için koreografiler yapmış olan Merce Cunningham'ın yapıtları Boston, Cullberg, Stockholm, Rambert(Londra), Theatre du Silence(France) baleleri ile Paris Opera Balesi Deneme Grubu repertuarlarında yer almaktadır. Sanatçı, koreografi çalışmalarının yanı sıra, film yapımcısı Charles Atlas'ın işbirliğiyle video için 3 özgün çalışma: "Westbeth"(1974), "Blue Studio-Five Segments" (1975), "Fractions I-II"(1978) ile 3 dans filmi: "Local"(1979), "Channels/Inserts"(1981), "Coast Zone" (1983)'u yaptı. Merce Cunningham iki de kitap yayınladı: 1969'da "Changes: Notes on Choreography-Değişimler: Koreografi üzerine Notlar" ve 1980'de "Le Danseur et Danse-Dansçı ve Dans".

Merce Cunningham'ın aldığı ödüller: 1954 ve 1959 Guggenheim, 1960 Dans Magazini, 1964 İsveç'ta Dansı Geliştirme Derneği Altın Madalyası, 1966 Uluslararası Paris Dans Festivali'nde Koreografik Buluşlar Altın Madalyası, 1972 Illinois Üniversitesi Fahri Edebiyat Doktoru Ünvanı, 1975 New York Şehri Ödülü, 1977 Capezio, 1982'de dansa yaptığı katkılardan dolayı Samuel H.Scripps/ Amerikan Dans Festivali Ödülü, 1983 New York Belediyesi Sanat ve Kültür Şeref Ödülü, Sanatçı 1984 yılında Sanat ve Edebiyat Amerikan Akademisi ve Enstitüsü'ne kabul edilmiştir.

Topluluğunun 1984/85 sezonu, Berlin Festivali'ne katılmaları ile başlamış ve Amerika'nın önemli sanat merkezlerinde verdikleri gösterilerle devam etmiştir.



*Bu gösterilerin gerçekleşmesindeki değerli katkılarından dolayı AMERİKAN BASIN VE KÜLTÜR MERKEZİ'ne teşekkür ederiz
 We would like to thank AMERICAN CULTURAL CENTRE for their valuable contribution towards the realization of these performances.*



Şekil 1. b

EK 6.2. John Cage'in kompozisyonlarından "*Time Brackets*" örneği.

SEVEN²

0'00" ↔ 0'15" 0'50" ↔ 2'05"

18

2'00" ↔ 2'15" 2'10" ↔ 2'25"

14

2'15" ↔ 2'45" 2'35" ↔ 3'05"

7

2'55" ↔ 3'25" 3'15" ↔ 3'45"

16

3'30" ↔ 4'15" 4'00" ↔ 4'45"

8

4'30" ↔ 5'15" 5'00" ↔ 5'45"

18

5'20" ↔ 6'35" 6'10" ↔ 7'25"

16

7'20" ↔ 8'15" 7'50" ↔ 9'05"

5

8'45" ↔ 9'45" 9'25" ↔ 10'25"

16

Zu Konzert 5: John Cage, Seven² (1990)

The image displays a musical score for John Cage's 'Seven 2' (1990). The score is titled 'SEVEN²' at the top. It consists of ten staves, each representing a different time bracket. Each staff contains a large number (18, 14, 7, 16, 8, 18, 16, 5, 16) and is flanked by two time intervals separated by double-headed arrows. The time intervals are: 0'00" ↔ 0'15" and 0'50" ↔ 2'05"; 2'00" ↔ 2'15" and 2'10" ↔ 2'25"; 2'15" ↔ 2'45" and 2'35" ↔ 3'05"; 2'55" ↔ 3'25" and 3'15" ↔ 3'45"; 3'30" ↔ 4'15" and 4'00" ↔ 4'45"; 4'30" ↔ 5'15" and 5'00" ↔ 5'45"; 5'20" ↔ 6'35" and 6'10" ↔ 7'25"; 7'20" ↔ 8'15" and 7'50" ↔ 9'05"; 8'45" ↔ 9'45" and 9'25" ↔ 10'25". At the bottom of the page, it is noted 'Zu Konzert 5: John Cage, Seven² (1990)'.

Şekil 2. John Cage, Seven² (1990)

EK 6.3. John Cage'in 100. Doğum günü kutlamaları kapsamında, Alper Maral Multiphonics Ensemble konser bildirisi.



8 MAYIS 2012 SALI
21:30

Alper Maral Multiphonics Ensemble İyi ki doğdun, John Cage!

Yapıtı ve düşünceleriyle müziğin tanımında köklü değişikliklerin önünü açan istisnai kompozitör ve müzik filozofu John Cage bu yıl tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizde de çeşitli etkinliklerle; saygı, sevgi ve sempatiyle anılıyor: 2012 doğumunun 100., en tanınmış ve önemli yapıtı "4'33" prömiyerinin 60., ölümünün ise 20. yılına denk geliyor. Besteci ve müzik araştırmacısı Alper Maral bu işin ülkemizde başını çekenlerden. Topluluğu Alper Maral Multiphonics Ensemble ile gerçekleştirecekleri açıklamalı konserde Cage'in çeşitli evrelerinden eserlerine, bu arada en önemli yönelimlerden biri olan, müzikte "belirlenmemişlik" öğesini vurguladığı yapıtlarına, ağırlık veriyorlar. Yapıtların neredeyse tamamının Türkiye'de ilk seslendirilişini gerçekleştirecek topluluk, ayrıca Maral'ın Hessischer Rundfunk (Frankfurt Radyosu, Almanya) siparişi, *Now* adlı radyofonik çalışmasının topluluk için versiyonunu yorumlayacak: Cage'e bir saygı duruşu niteliği taşıyan yapıtın temelini öncü bestecinin *Än'a* ve şimdi'ye odaklı bir konuşması oluşturuyor. Konserin açılışı ise müzikolog ve yapımcı Stefan Fricke'nin *CAGE Harmonies* adlı, ilk defa bu konserde seslendirilecek, bestecinin adı üzerine müzikal bir oyun niteliğindeki çalışmasıyla yapılacak.

Alper Maral Multiphonics Ensemble

Burçin Elmas, alto saksofon, elektronikler, radyo
Utku Öğüt, anlatıcı, keman, radyo
Stefan Fricke, bas trombon, alto trombon, radyo
Alper Maral, bas trombon, tenor trombon, piyano, radyo

Şekil 3. a: Bildirinin ön yüzü

Program

- Stefan Fricke** (1966) **CAGE Harmonies** (2012)
herhangi bir sayıda enstrüman ve az sayıda ezgi için
[BE, UÖ, SF, AM] – dünya prömiyeri
- John Cage** (1912 – 1992) **Eight Whiskus, Nr. I – IV** (1985)
solo keman için – Türkiye prömiyeri
[UÖ]
- Fontana Mix** (1958) ile kombine
Solo for Sliding Trombone (1957-58)
solo trombon ve kaydedilmiş materyal için
[AM]
- Radio Music** (1956)
radyo başında, 1 ilâ 8 icracı için
[BE, UÖ, SF, AM] – Türkiye prömiyeri
- 4'33"** (1952)
alto trombon versiyonu
[SF] – Türkiye prömiyeri
- Happy New Ears!** (1963)
metin ve sesler için
[UÖ, BE, SF, AM] – Türkiye prömiyeri
- Dream** (1948)
solo piyano için
[AM]
- Variations III** (1963)
herhangi bir aksiyonu gerçekleştiren herhangi bir veya
birkaç kişi için
[BE] – Türkiye prömiyeri
- ear for EAR (Antiphones)** (1973)
iki bas trombon için versiyon (Johannes S. Sistermanns için)
[SF, AM] – dünya prömiyeri
- Alper Maral** (1969) **Now, v.2b, (kısa versiyon)** (2012)
Homage à John Cage
iki bas trombon *obbligato* ve diğer enstrümanlar *ad libitum* için
[BE, UÖ, SF, AM] – dünya prömiyeri

Şekil 3. b: Bildirinin arka yüzü

EK 6.4. Alper Maral'ın MSGSÜ Çağdaş Dans ASD John Cage semineri.

CAGE PERFORMANSI

Dekonstrüksiyonla Rekompozisyon Arasında

Alper Maral



Mimar Sinan Üniversitesi Modern Dans Stüdyosu
Bomonti Kampüsü, 21 Kasım, 2013, İstanbul

CAGE PERFORMANSI

Dekonstrüksiyonla Rekompozisyon Arasında

John Cage sadece müzikte değil, sanat ve felsefenin de birçok alanında sarıca önermelerle iz bırakmış, 20. yüzyılın damgasını vurmuş en önemli isimlerin başında gelir. Zaman algısı, yapıt kavramı, çevre farkındalığı, vb., birçok bağlamda kültür tarihinde eş benzeri olmayan bir etki bırakmıştır; Cage'den sonra müzik ve performans yeniden tanımlanmak zorunda kalmış, disiplin kavramı, yapan – bakan ilişkisi sorgulanmaya başlamıştır.

Müzikolog Alper Maral bu sunumda Cage'in Merce Cunningham'la gerçekleştirdiği çalışmalara odaklanacak; Belirlenmemişlik öğesini merkez alan bazı yapıtlarını katılımcılarla realize etmeye çalışacaktır.

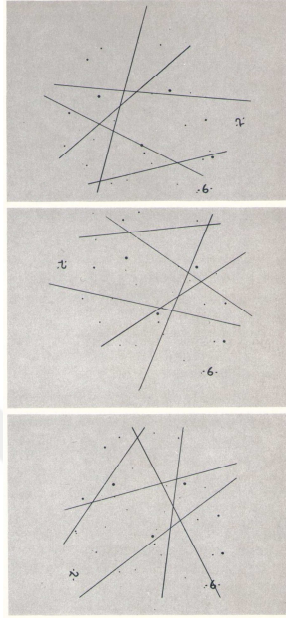


Doç. Dr. H. Alper Maral

Müzikolog, kompozitör. YÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde tam zamanlı, İ. Bilgi, GSÜ ve Marmara Ü. İletişim Fakülteleri'nde yarı zamanlı öğretim üyesidir. Çağdaş müzik-politika ilişkisine odaklı *Yeni Dünya Düzeninin Olumsuzluklarıyla Sarsılan Toplumda Müzik ve Techniques of 20th Century Turkish "Contemporary" Music. A Survey* (Mark Lindley ile birlikte) adlı kitapları ve iletişim odaklı çok sayıda makalesi vardır. Hâlen Uluslararası Çağdaş Müzik Bilgi Yönetim Kurulu Üyesi, Kültür Araştırmaları Derneği Genel Sekreteri, Yeni Müzik Kooperatifi ve İstanbul Barok Derneği Başkan Yardımcısı, Müzik ve Sanat Kütüphaneleri Platformu kurucu üyesi olarak görev yapmaktadır.

İrtibat: Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Davutpaşa Kampüsü, İstanbul ■ +90 (532) 316 5999 ■ alpermaral@yahoo.com

Şekil 4. a: Bildirinin ön yüzü



	Cage ¹⁴	Cunningham ¹⁵	Nozuchi ¹⁶
winter	quiescence	a man alone	darkness, nothingness, rain, light, darkness, light.
spring	creation	children playing	a flash, birds dance to the morning.
summer	preservation	lovers	light becomes hotter, heat, with violence it burns into flames.
fall	destruction	?	strange, soft moon shapes, — — — — — then the cold of the winter. It is snowing. lines of freezing ice crackle the sky and the man of doom walks into the dark.

ARTIST CONSIDERANCES - Appendix 2 Through 0-23-58

CONSIDERATIONS

How often Performed how often Performed how often Performed Description (1- per hour)

198 201 2 0-23-51 0-15 0 42 99 - - - - - 0.16 prof.

199 201 3 0-23-51 1-11 24 64 95 1 - 1 - Flamingo A pair X error flake glass

200 201 3 0-23-51 0-10 0 20 50 5 - 4 - 84

201 201 3 0-23-51 0-10 0 44 6 - 17 - 84 (no 201 X)

202 201 4 0-23-58 0-10 0 8 8 7 - 1 - 84 (from 201 31 211) on 8/10

203 201 3 0-23-58 0-10 0 37 24 - - - - - Figure (24) routine

	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
00													
01	01												
02	02	01											
03	03	02	01										
04	04	03	02	01									
05	05	04	03	02	01								
06	06	05	04	03	02	01							
07	07	06	05	04	03	02	01						
08	08	07	06	05	04	03	02	01					
09	09	08	07	06	05	04	03	02	01				
10	10	09	08	07	06	05	04	03	02	01			
11	11	10	09	08	07	06	05	04	03	02	01		
12	12	11	10	09	08	07	06	05	04	03	02	01	

Şekil 4. b: Bildirinin arka yüzü

EK 6.5. Kompozisyon çalışmalarında, çalışma gruplarının “kura”ları ve deşifreleri

13.12.2013-28-	33
	RW_31
HAREKETSİZ KAL	HIZLI_14
	23
DÜET: BERNA, SEMRA	21
	13
HAREKETSİZ KAL	RW_12
	33
SOLO: SEMRA	HIZLI_24
	22
TRİO	33
	14
SOLO: BERNA	23
	14
DÜET: SETENAY, SEMRA	HIZLI_31
	HIZLI_21
HAREKETSİZ KAL	33
	12
SOLO: SETENAY	12
	34
HAREKETSİZ KAL	HIZLI_34
	14
	11
	11

Şekil 5. a

Rus 31.
34
14 - 14
hızlı 13
yavaş 21: 6. 2. 2. 2. 2.
33 kalca geri
11. kal ilk
ilk kal 31. kal kula kula
22 kal dan dan
32 sol bacak br
yavaş 33 kalca geri
32 sol bacak
Hızlı 33 kalca geri
14 kal mdr
32 - sol bacak
34 sol bacak
33 kalca geri
31 kalca geri
12
Hızlı 13

Şekil 5. b

Şekil 5 (a, b): 1. Çalışma grubu ile yapılan kura çalışmaları, kura ile belirlenen “akış” ve dansçının kurayı deşifre etmiş hali.

47
 48 - 60 - 69 nr
 72 hareketli kal
 42 - 50 yavaş
 45 nr
 45 - 69 - 50 → yavaş
 48
 45
 72 hareketli kal
 47
 43 - 50 yavaş
 72 hareketli kal
 48 → jên dâşîr
 41 - 66 - 80 → hızlı
 47 - 80 → hızlı
 44
 72
 43 - 88 → seviye dâşîr
 46 - 50 → yavaş
 48

4

Şekil 6. a

Duet 4-6
 Duet - 1-2
 Solo - 3
 Trio - 1-2-5 hızlı
 Solo - 2
 Solo - 2 yavaş
 Quartet - 6-5-1-4
 (mekanda yer dâşîr-
 reket)
 Solo - 4 (mekanda
 yer)
 Quartet - 3, 4, 5, 1
 Trio: 2, 4, 6, (kırım
 frezüm senkron)

Şekil 6. b

33
 38 → hızlı
 32 - 80
 32 - 60 - 66 - 88 Seviye
 72 hareketli kal
 31 - 60 - 69 reverse
 38
 32
 38 - 80 - 60 - 66 jên
 38 - 50 yavaş
 32
 72 Hareketli kal
 32 - 69 reverse
 36
 34
 37
 32 - 80 hızlı kal
 33 - 88 seviye
 36
 34

5

Şekil 6. c

Duet 4-6 Duet 1-2 Solo
 Trio 1-2-5 hızlı
 Solo - 2
 Solo - 2 yavaş
 Quartet 6-5-1-4
 (mekanda yer dâşîr)
 Solo - 4 (mekanda yer)
 Quartet - 3, 4, 5, 1
 Trio: 2, 4, 6
 (kırım frezüm)

1) fık
 2) kat ana
 3) kelebek
 4) otobüs
 5) bisiklet
 6) Dür
 7) Kasi
 8) Kol bacak (tır)

Şekil 6. d

Şekil 6 (a, b, c, d): 2. Çalışma grubunun sahnelenen performansında 2 dansçı için belirlenen kura ve deşifreleri.

- | | |
|---|-----------------------------------|
| 18 Ece kol öne bacak eğil gerigel
(Yön değiştirerek) | 18 Ece kol bacak öne eğil gerigel |
| 38 Setenay yandan kol aşağıya | 17 Ece eline bak omuz katkile |
| 22 Ece maymun | 32 Setenay enerji sola |
| 39 Setenay karınca | 37 Sinek |
| 15 Ece yandan kol göğüste bitir | 14 Ece kol kol dur |
| 33 Setenay geriye seyircide bitir | 38 Setenay yandan kol aşağı |
| 31 Setenay kol aa jump yavaş | 12 Dizde el çevir |
| 39 Setenay karınca | 35 Setenay kurbana yukarı |
| 17 Ece eline bak omuz katkile | |
| 31 Setenay kol aa jump | |
| 15 Ece yandan kol göğüste bitir | |
| 23 Ece kelin kelin aa | |
| 37 Sinek yön değiştir | |
| 18 Ece kol öne bacak eğil yöndeği | |
| 15 Ece yandan kol göğüste bitir | |
| 21 Ece kapan yere düş | |
| 39 Karınca | |
| 39 Karınca yön değiştirerek R.W | |
| 35 Sete kurbana kolbradan çekin | |
| 35 | |
| 19 Ece sağ sol yerde jump | |
| 13 Ece yerde jump sinek | |

Şekil 8. a

- 18 (66)
- 38
- 22
- 39
- 15
- 33
- 31 (50)
- 39
- 17 (80)
- 31
- 15
- 23
- 37 (66)
- 18 (66)
- 15
- 21
- 39
- 39 (69, 66,)
- 35
- 35
- 19
- 13
- 18
- 17
- 32
- 37
- 14
- 38
- 12
- 35

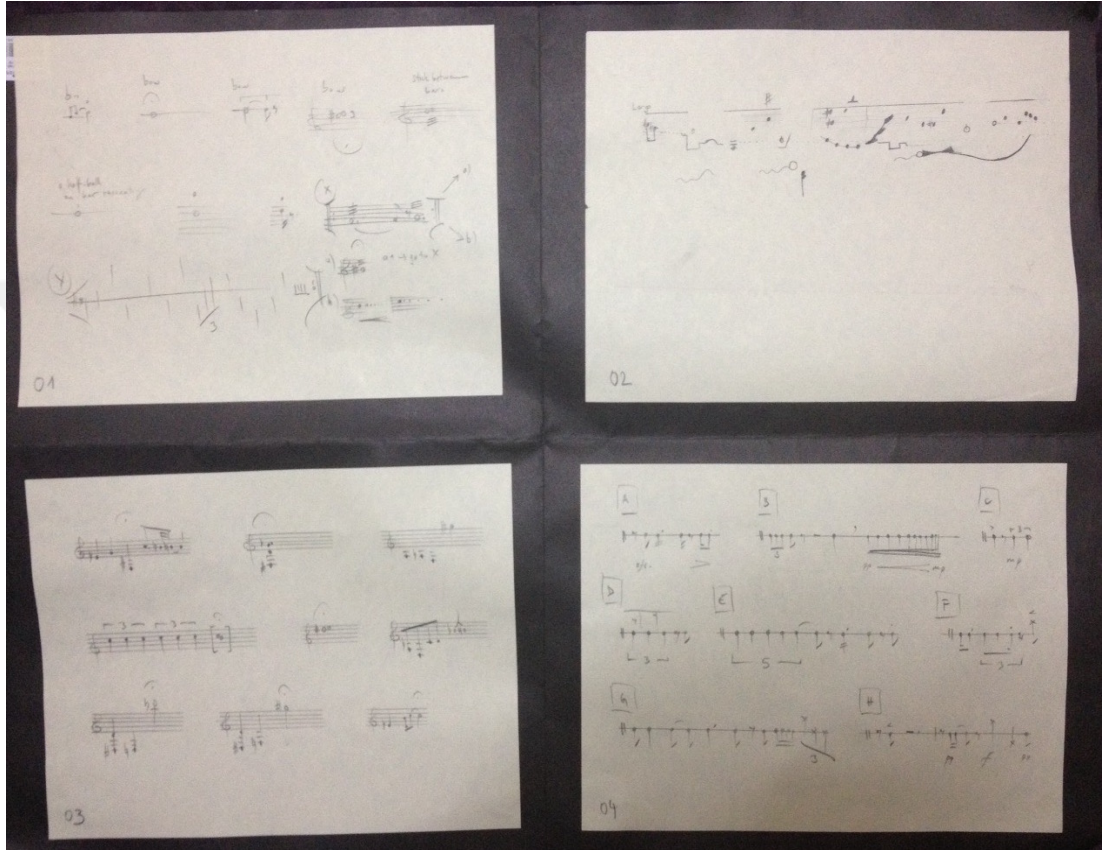
Şekil 8. b

- 22 (79) high point
- 19
- 31 (7) yavaş
- 35
- 16
- 13 (60, 40) hızlı
- 22
- 11 (60, 5)
- 39
- 16
- 31 (79)
- 19 (60, 7)
- 39
- 31 (77)
- 23 (80)
- 37
- 16
- 13
- 37
- 36
- 37
- 14 (1)
- 12 (69)
- 35 (5)
- 14 (7)
- 18
- 19
- 34 (5)
- 22
- 34 (79)
- 11 (7)

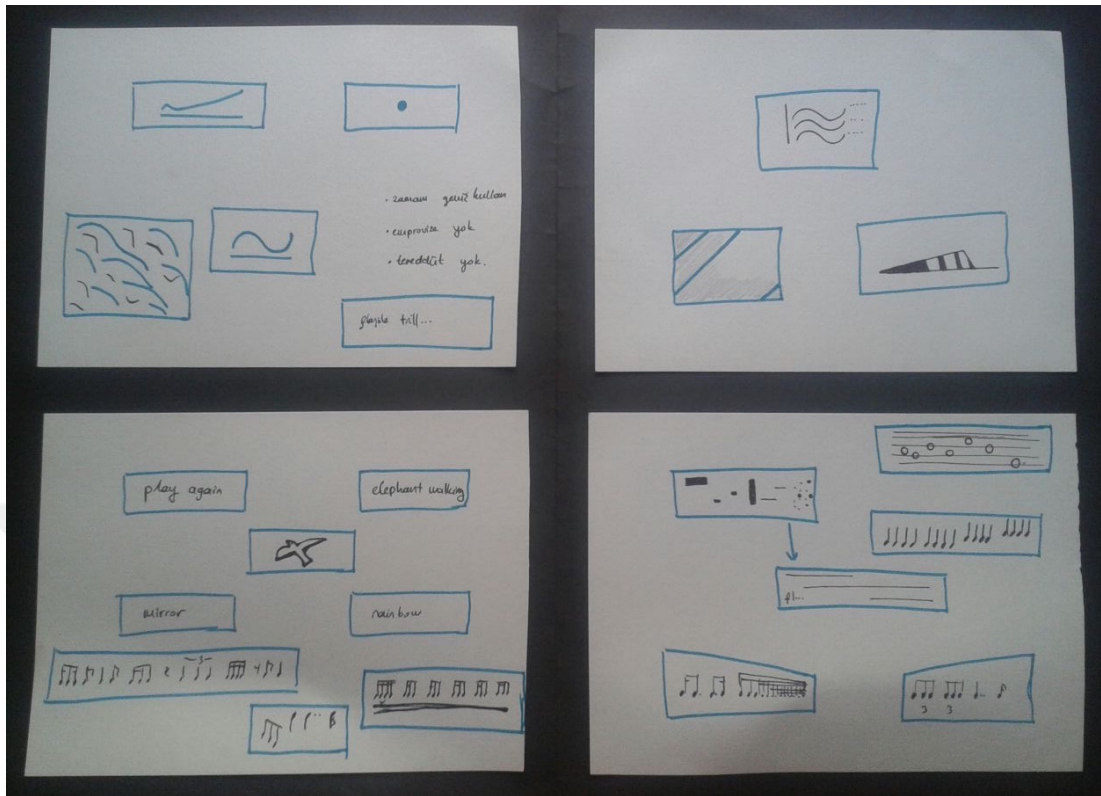
Şekil 8. c

Şekil 8 (a, b, c): 4. Çalışma grubu ile yapılan kura çalışmaları.

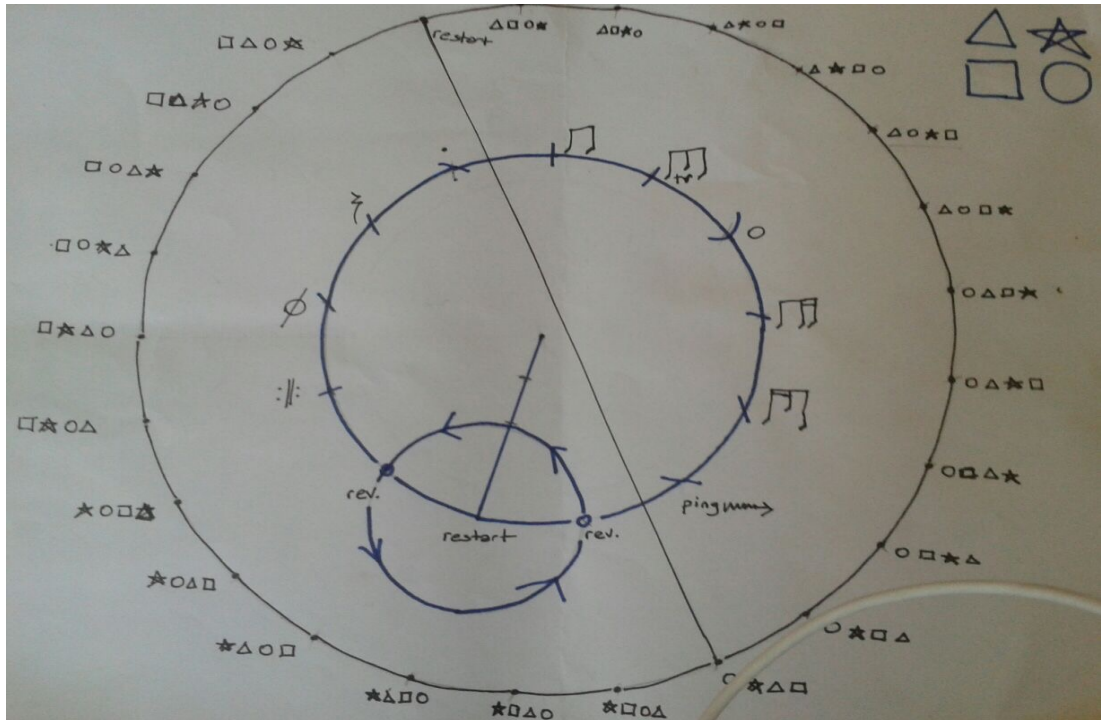
EK 6.6. Duysal icracıların “algoritma”ları



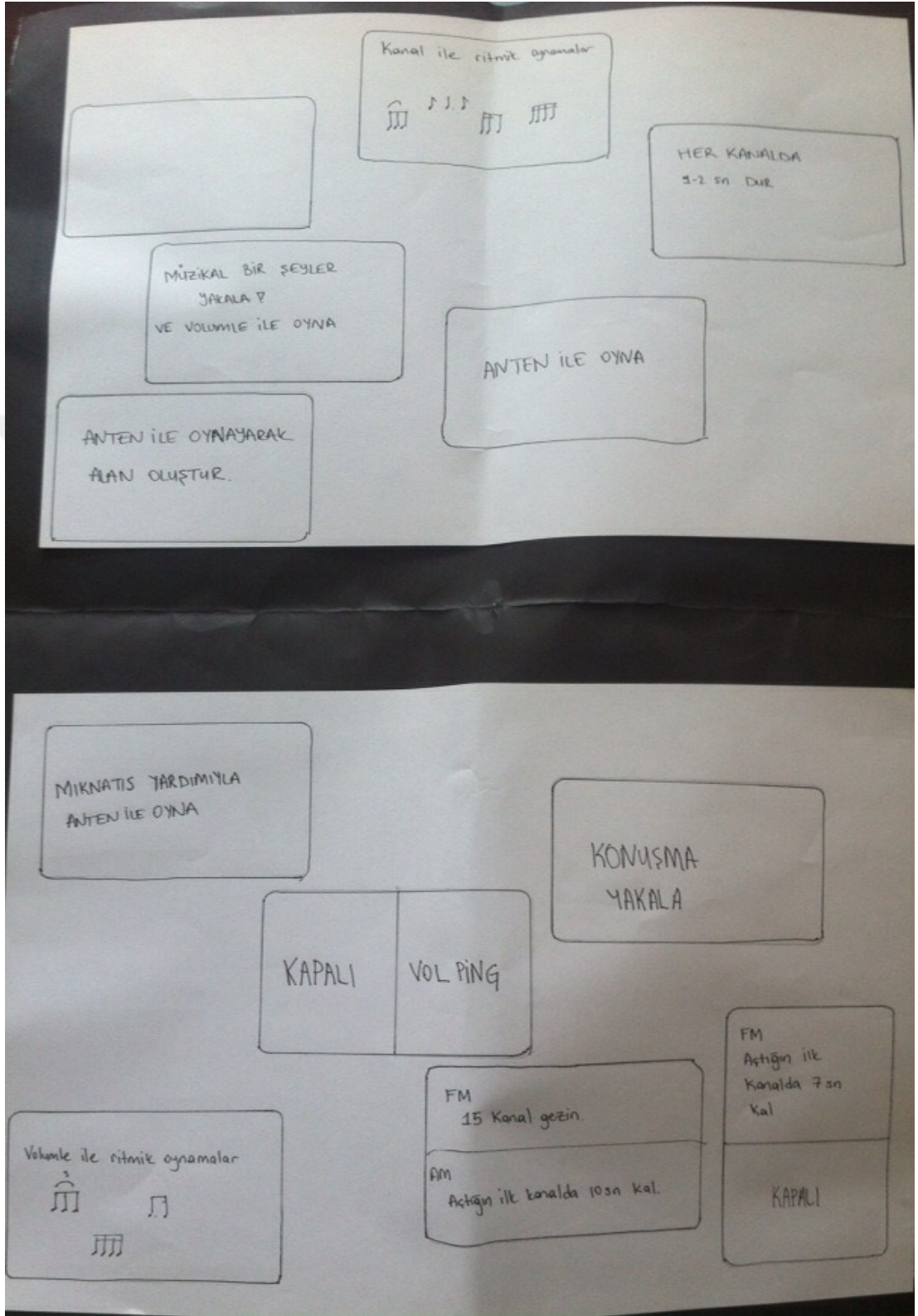
Şekil 9. a: Glockenspiel için algoritma.



Şekil 9. b: Viyolonsel için algoritma.



Şekil 9. c: Viyola için algoritma.



Şekil 9. d: Flugelhorn ve Radyo için algoritma

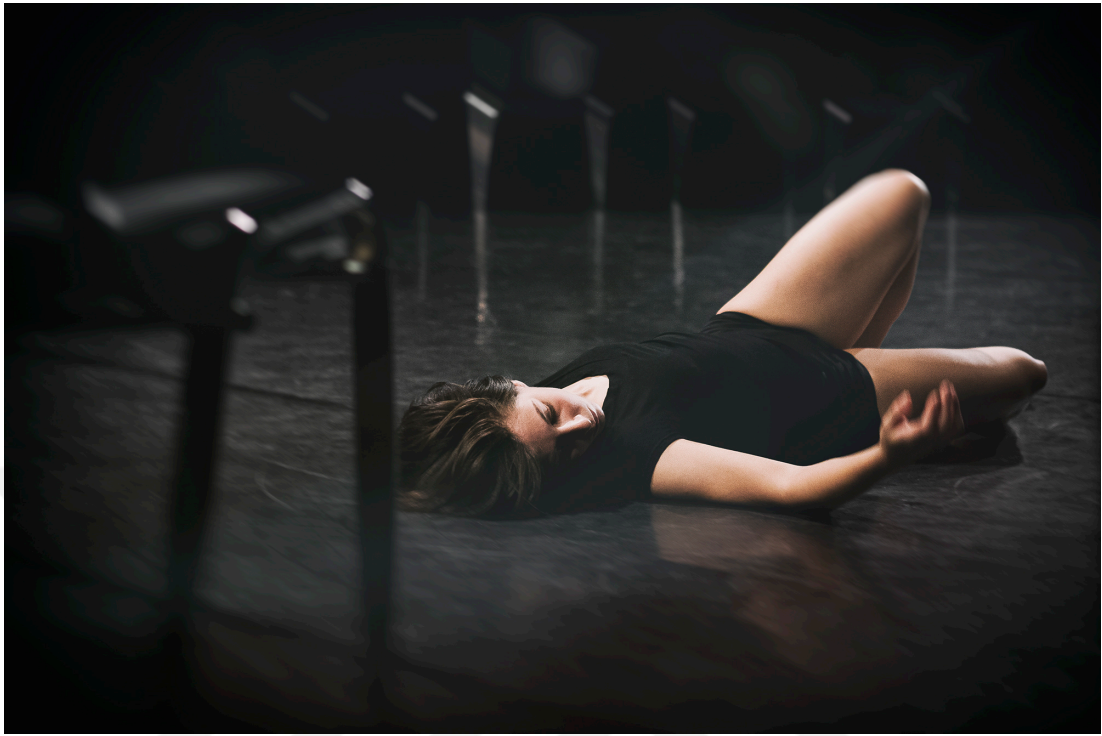
EK 6.7. Çalışmalardan/Provalardan Fotoğraflar ve Video⁸¹

Fotoğraf 1. a



Fotoğraf 1. b

⁸¹ Projenin video görüntülerini <https://vimeo.com/home/myvideos> bağlantısından izleyebilirsiniz.



Fotoğraf 1. c

Fotoğraf 1. d⁸²

⁸² Fotoğraf 1(a, b, c, d) sanatçı Dilara Özmakinacı tarafından fotoğraflanmıştır.



Fotograf 1. e



Fotograf 1. f



Fotoğraf 1. g⁸³

⁸³ Fotoğraf 1(e, f, g) sanatçı Murat Dürüm tarafından fotoğraflanmıştır.

7. KAYNAKLAR

Barck, K.-Buhr, M. vd. (1984), **Bilimsel Düşüncenin İlkeleri 2 Aydınlanma Hareketi ve Felsefesi**, Çev. Veysel Atayman, Birim Yayınları, İstanbul.

Barın, Nasuh (1999), **Batı Dans Tarihi**, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.

Bremser, M.-Jowitt, D. (1999), **Fifty Contemporary Choreographers**, Routledge, New York.

Cage, John (2012), **John Cage Seçme Yazılar**, Haz. ve Çev. Semih Fıncıoğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Cevizci, Ahmet (2000), **Aydınlanma Felsefesi Tarihi**, Asa Yayınevi, Bursa.

Çiğdem, Ahmet (2013), **Aydınlanma Düşüncesi**, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Debaene, V.-Keck, F. (2011), **Uzaktan Bakılan İnsan**, Çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Deleon, Jak (1992), **Cumhuriyet Dönemi Türk Balesi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Deleon, Jak (1993), **Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi**, Altın Kitaplar Y., İstanbul.

Deleon, Jak (1986), **Söyleşi (bale/dans)**, Puhu Kitapları, Ankara.

Eco, Umberto (1989), **The Open Work**, Çev. Anna Cancogni-David Robey, Harvard University Press, United States of America.

Einstein, Albert (2012), **İzafiyet Teorisi**, Çev. Gülen Aktaş, Say Yayınları, İstanbul.

Ersöz, Ayri (2005), **Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Üretici Unsurlarına ve Yaratıcı Yönüne Kavramsal Yaklaşım**, yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ewald, Oskar (2010), **Fransız Aydınlanma Felsefesi**, Çev. Gürsel Aytaç, Doğubatı, İstanbul.

Gombrich, E. Hans (2007), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Göksel, Nil (2006), **Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları**, yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.

Hodeir, Andre (2011), **Müzikte Türler ve Biçimleri**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul.

İlyasoğlu, Evin (2000), **İlhan Usmanbaş - Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İlyasoğlu, Evin (2011), **İlhan Usmanbaş - Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kütahyalı, Önder (1981), **Çağdaş Müzik Tarihi**, Nejat İlhan Leblebici Y., Ankara.

Leach, Edmund (1985), **Lévi Strauss**, Çev. Ayla Ortaç, Afa Yayınları, İstanbul.

Lévi-Strauss, Claude (1955), **Tristes Tropiques**, Plon, Paris.

Lévi-Strauss, Claude (1963), **Structural Anthropology**, Penguin Books, Great Britain.

Lévi-Strauss, Claude (1983), **Din ve Büyü**, Çev. Ahmet Güngören, Yol Yayınları, İstanbul.

Lévi-Strauss, Claude (1984), **Yaban Düşünce**, Çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Lévi-Strauss, Claude (1985), **İrk ve Tarih**, (Çeviren belirtilmemiş), Metis Yayınları, İstanbul.

Lévi-Strauss, Claude (1986), **Mit ve Anlam**, Çev. Şen Süer/Selahattin Erkanlı, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Manav, Ö.-Nemutlu, M. (2012), **Müzikte Alımlama**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Mimaroğlu, İlhan K. (1961), **Onbir Çağdaş Besteci**, Forum Yayınları, Ankara.

Nicholls, David (2002), **The Cambridge Companion to John Cage**, Cambridge University Press, United Kingdom.

Pritchett, James (1999), **The Music of John Cage**, Cambridge University Press, United States of America.

Selişik, Ş.-Ertem, G. (2007), **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Silverman, Kenneth (2010), **Begin Again A Biography of John Cage**, Alfred A. Knopf, New York.

Usmanbaş, İlhan (1974), **Müzikte Biçimler**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Uysal, Hatice Işıl (2012), **Beden Kavramı ve Deneyimler Üzerinden Bedenin Mimarlık Eğitiminde Yer Almasına İlişkin Öneriler**, yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Vardar, Berke (1985), **Aydınlanma Çağı Fransız Yazını**, Kuzey Yayınları, Ankara.



8. ÖZGEÇMİŞ

2004 yılında dans etmeye başlayan Orçun Okurgan, bugüne kadar Impulstanz Vienna International Dance Festival, Arena Festival, International Theatre School Festival Amsterdam (IT's), İKSV İstanbul Kültür Sanat Vakfı Tiyatro Festivali, Dans Platform 2010 İstanbul, ODTÜ Çağdaş Dans Günleri Ankara, Ege Üniversitesi Dans Günleri İzmir, Genç Koreograflar gibi bir çok festivalde koreograf, dansçı, performans sanatçısı ya da eğitmen olarak yer almış; Aydın Teker, Tuğçe Tuna, Ayri Ersöz, Candaş Baş, Mihran Tomasyan, Duygu Güngör, Deniz Alp, Özgür Adam İnanç, Müge Güleşen, Selçuk Göldere, Esra Yurttut, Ömer İnanç, Cem Ertekin, Jordi Gali, Molly Maxner, Emio Greco, Inaki Azpillaga, Ted Stoffer, Gabby Agis, Francesco Scaveta, Laura Aris, Tamas Moricz gibi bir çok isimle çalışmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans ASD'dan 2011 yılında mezun olmuş, aynı yıl "İki Ucu Boklu Değnek" isimli bitirme projesini sahnelemek üzere International Theatre School Festival (IT's) Amsterdam'a davet edilmiştir. Yine aynı yıl Sevinç Baltalı ve Gökçe Sungur ile "Glitch"; Irmak Karasu ve Nihat Karataşlı ile "Tahterevalli" isimli iki dans filmine imza atmıştır. "Tahterevalli", 2012 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Santralistanbul Modern Sanat Müzesi'nde "site-specific" iş olarak seyircisiyle buluşmuştur.

2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans ASD'da Yüksek Lisans öğrenimine ve Çağdaş Dans Tekniği dersleri vermeye başlamıştır. Yine aynı yıl Yıldız Teknik Üniversitesi Modern Dans ASD'da Çağdaş Dans Tekniği, Koreografi Yöntemleri, Dans Kompozisyonu dersleri vermeye başlamış; YTÜ Modern Dans ASD'nın isteği üzerine MSGSÜ Çağdaş Dans ASD Yüksek Lisans giriş sınavında sunduğu "By the Way" isimli çalışmasını Repertuar parçası olarak hazırlamıştır.

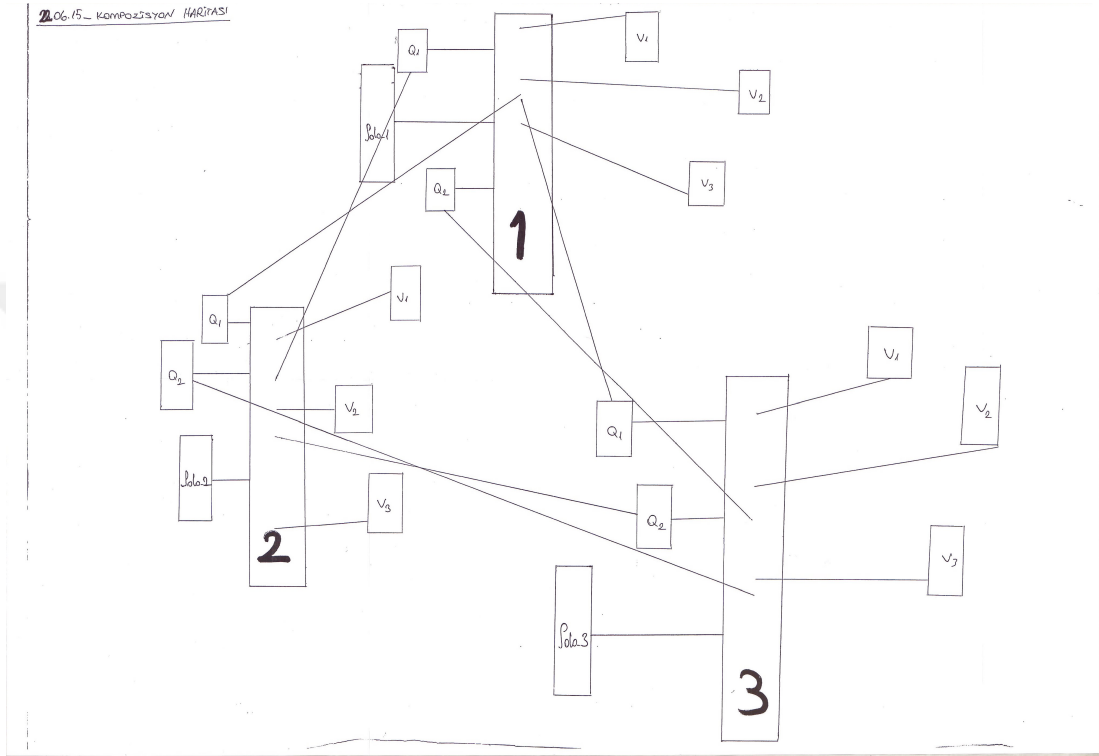
Koreografik araştırmalar, dans kompozisyonu, performans sanatları, yaratıcılık gibi alanlarla çalışmanın yanı sıra; ağırlık merkezi, yer çekimi kuvveti kullanımı, ağırlık, algı, beden ve mekan algısı, bedenin parçalarının işleyiş açısından birbiriyle

ilişkisi ve koordinasyonu gibi çağdaş dans tekniği/yer tekniği bilgilerini çalışmakta ve araştırmaktadır. Bu bilgileri raslamsallık, doğaçlama gibi kompozisyon öğeleri ile zenginleştirerek hem katılımcıya ders içerisinde kendi alanını açmayı hem de teknik öğretileri hayata geçirme fırsatı yaratmayı hedeflemektedir.

1980 yılında İzmir’de doğan Okurgan, 2006 yılından bu yana İstanbul’da yaşamakta; koreograf, dansçı, performans sanatçısı ve eğitmen olarak çalışmalarına devam etmektedir.



ŞEKİLLER VE RESİMLER



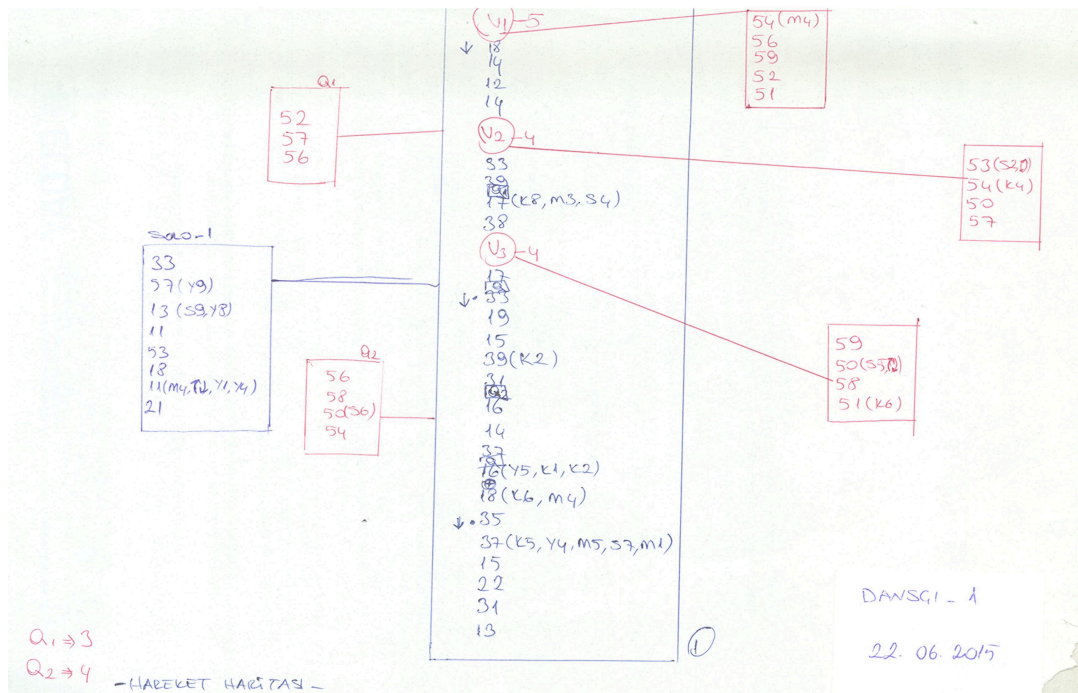
Şekil 10

- HAREKET MANİPULASYONLARI -

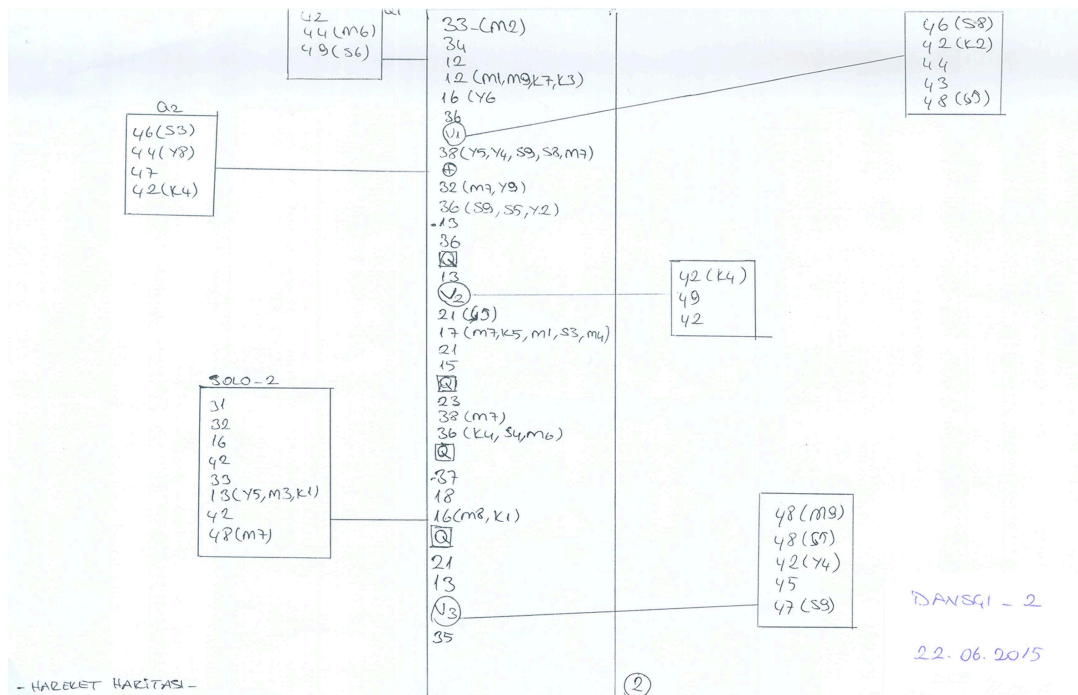
K/Y		m/s	
1	HAREKETSİZ KAL	1	HIGH POINT
2	YAVAŞ	2	KÜÇÜK
3	HIZLI	3	BÜYÜK
4	REVERS	4	UZAYARAK
5	YÖN DEĞİŞTİR	5	YÜRÜYEREK
6	SEVİYE DEĞİŞTİR	6	KOSARAK
7	MEKANDA YER DEĞİŞTİR	7	ATLAYARAK
8	SUMP	8	KAYARAK / SLIDE
9	HAREKET KALİTESİNİ DEĞİŞTİR	9	YUVARLANARAK
⊕	Çiz Performanslığı takip et.		
⊖	Tekrar et.		

K: Kırmızı
 Y: Yeşil
 M: Mavi
 S: Sarı

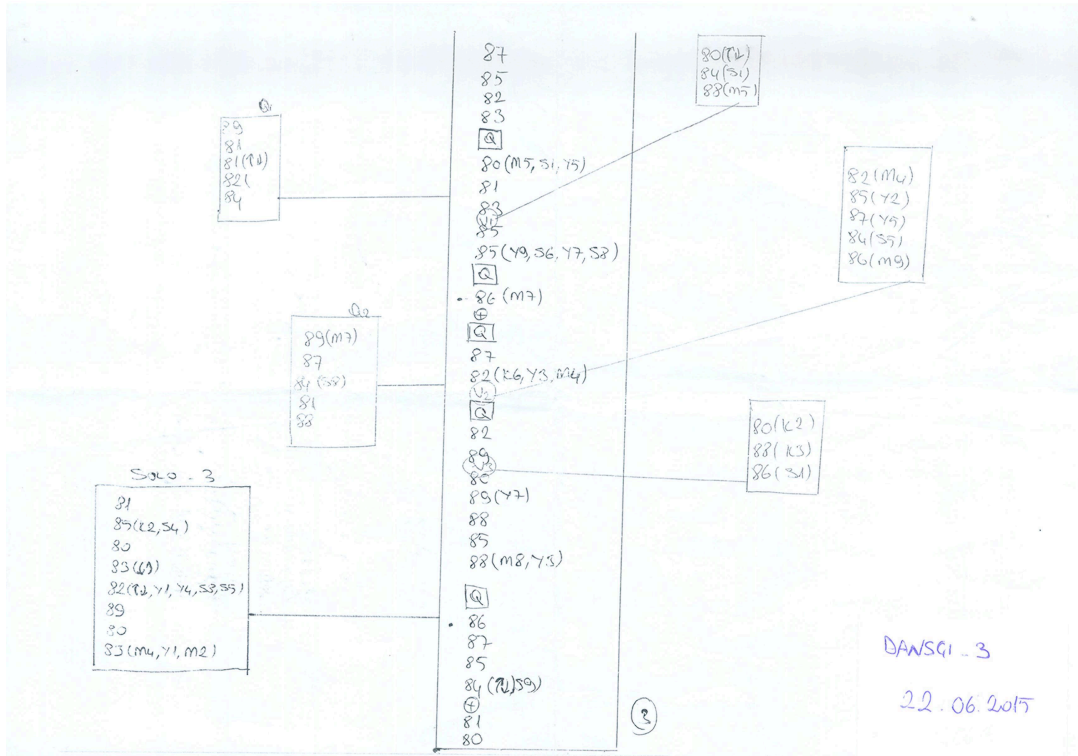
Şekil 11



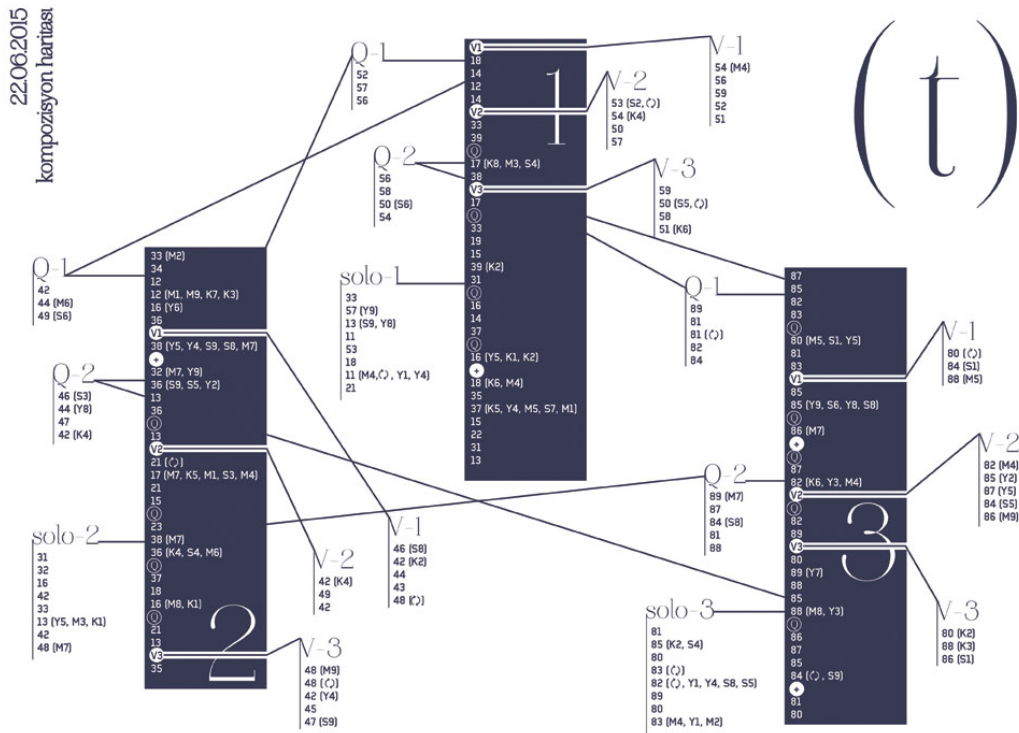
Şekil 12



Şekil 13



Şekil 14



Şekil 15



Şekil 16