

Temadan koreografiye bir yaratım deneyimi: 'Selam Olsun' projesinde *Yolda Olma* teması- nın koreografi ile ifade bulma süreci

A creation experience from theme to choreography: The process of expressing the theme of 'Being on Journey' in 'Selam Olsun' project through choreography

Şebnem Yüksel 

Dr. Öğrt. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Türkiye, e-mail: sebnemyuksel@comu.edu.tr

Öz

Selam Olsun, bir devlet üniversitesinin tiyatro bölümü tarafından hazırlanan disiplinler arası bir tiyatro gösterisidir. Gösteri, S. Eyüboğlu'nun **Yunus Emre** isimli kitabından uyarlanan 13 epizotluk metnin ışığında hikaye anlatımı, dans, şiir ve müzik dallarının iç içe geçmesiyle oluşturulmuştur. Dramaturgisi, Yunus Emre'nin Tasavvuf anlayışının temelindeki sefer kavramından çıkışla *yolda olma* teması üzerine şekillenen gösteride bu tema diğer disiplinlerle etkileşimli bir koreografiyle ifade bulmuştur. Koreografi, Yunus Emre'nin Tasavvuf anlayışı içindeki manevi yolculuğunu ifade etmek üzere öne çıkan temaların eşzamanlı olarak hem bedenlere hem de mekana yansıtılmasıyla tasarlanmıştır. Temaların oyuncular tarafından içselleştirilmesi, geliştirilmesi ve uygulanmasını sağlamak amacıyla temel olarak Doğaçlama, Skinner Releasing Tekniği ve Laban Hareket Analizi yöntemleri kullanılmıştır. Sonuç olarak metnin anlatım düzleminde örtük bir motif olarak yer alan *yolda olma* temasının, koreografi aşamasında etkin bir algısal deneyime dönüştüğü gözlemlenmiştir. Bu makale, metnin ana temasını ortaya çıkarma sürecinde koreografiyi oluşturan öğeleri ilgili literatür taramalarıyla inceleyerek alanda çalışanlara bir yol haritası sunmak üzere yazılmıştır. Çalışmanın sonucunda, bir tiyatro oyununun bütünsel bir algı deneyimine dönüşebilmesi için koreografinin incelikli bir şekilde kullanımının önemine değinilerek hem tiyatro oyunlarında hem de oyunculuk eğitimlerinde dans, hareket ve beden farkındalığı derslerinin daha kapsamlı bir şekilde ele alınması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Koreografi, tiyatro, Yunus Emre, yolculuk, tasavvuf

Citation/Atf: YÜKSEL, Ş. (2022). Temadan koreografiye bir yaratım deneyimi: 'Selam Olsun' projesinde *Yolda Olma* temasının koreografi ile ifade bulma süreci. *Journal of Arts*. 6(2): 101-118, DOI: [10.31566/arts.6.2.04](https://doi.org/10.31566/arts.6.2.04)

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Şebnem Yüksel
E-mail: sebnemyuksel@comu.edu.tr



Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Selam Olsun is an theatre project prepared by the academicians and students of the theater department of a state university. The project was created by intertwining storytelling, poetry, dance and music composition in the light of the 13-episode text adapted from S. Eyüboğlu's book, called **Yunus Emre**. Selam Olsun's dramaturgy is based on the theme of *being on a spiritual journey*, which is the basis of Yunus Emre's understanding of Sufism. This idea is expressed with a choreography that interacts with other disciplines. The choreography was created by simultaneously reflecting prominent themes of the text on both bodies and space. Improvisation, Skinner Releasing Technique and Laban Movement Analysis methods were used to ensure that the themes are internalized, developed and physically applied by the actors. It has been observed that the theme of *being on a spiritual journey*, which is an implicit motif in the narrative plane of the text, eventually turned into an active sensory experience

within the process of choreography. This article has been written to present a roadmap to those working in this field by examining the elements of choreography in the process of revealing the main theme of the text, together with the relevant literature reviews. As a result of the study, while emphasizing the importance of using choreography in a subtle way in order to transform the theater play into a complete sensory experience, it is suggested that dance, movement and body awareness classes should be handled in a more comprehensive way both in theater plays and in acting education.

Keywords: Choreography, theatre, Yunus Emre, journey, mysticism

1. GİRİŞ

Selam Olsun projesi, 2021 yılının Unesco Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus Emre ve Ahi Evran yılı olması sebebiyle bir devlet üniversitesinin tiyatro bölümü akademisyenleri ve öğrencileri tarafından hazırlanan bir tiyatro gösterisidir. Sahnede toplam 16 kişiyi barındıran proje, hikaye anlatımı, dans, şiir ve müzik dallarının bir araya gelmesiyle şekillenmiştir. Dans 11 oyuncu ile gerçekleşirken şiirler 2 oyuncu tarafından, müzik ise 4 müzisyen tarafından seslendirilmektedir. Projenin 6 şiir ve 6 ilahiyi içeren 13 epizotluk metninin ana gövdesini S. Eyüboğlu'nun (1909-1973) **Yunus Emre** isimli kitabı oluşturmaktadır. Yunus Emre'yi hem şair hem de derviş olarak çok yönlü bir bakış açısından ele alması ve hayat hikayesi eşliğinde bütün yolculuğunu insani yönlerini de vurgulayarak anlatması, bu kitabın gösterinin çıkış noktası olarak tercih edilmesini sağlamıştır.

Oyun metninde, Yunus Emre'nin kim olduğu, nereden geldiği, Hacı Bektaş Veli ve Taptuk Emre ile karşılaşması, şairliğe başlaması, şiirlerinin insanlığa ulaşması, insan sevgisi, birlik bilinci ve dervişliği dile getirilirken aşka, dosta ve ölüme dair yaklaşımlarına yer verilerek Yunus

Emre, tüm yönleriyle birlikte anlatılmaktadır. Yunus Emre'nin sıradan bir köylü olarak başlayıp dervişliğe uzanan hikayesi ve tasavvuf anlayışının temelindeki *sefer kavramı* projenin dramaturgisinin *yolda olma* teması üstüne kurulmasına vesile olmuştur. *Yolda olma* temasıyla Yunus'un nefis mücadelesinin sahneye müzik, şiir ve hikaye anlatımı ile iç içe geçen bir koreografiyle yansıtılmasının etkili olacağı düşünülmüştür. Böylece, hem performans sanatının yalın gerçeklik anlayışı hem de tiyatro sanatının çok katmanlı karakter yaratma pratiği birleştirilerek sahnenin zamanı ve mekanı belirsiz soyut bir dergaha dönüştürülmesi hedeflenmiştir.

Bu makalenin amacı, metinsel anlatım düzleminde örtük bir motif olarak yer alan *yolda olma* temasını açığa çıkarmaya yönelik hazırlanan koreografinin yaratım sürecine dair bir inceleme yaparak alanda çalışanlara bir yol haritası sunmaktır. Koreografide başlıca kullanılan yöntemler olan Doğaçlama, Skinner Releasing Tekniği ve Laban Hareket Analizi ile koreografiyi oluşturan diğer unsurların ilgili literatür taramalarıyla birlikte değerlendirilmesi metoduyla yazılan makale, bütünsel bir algı deneyimi sunmak isteyen benzer gösterilerde koreografi ve bedensel far-

kındalığın önemine dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Makalenin çerçevesi, bu amaç doğrultusunda, koreografinin hazırlanma yöntemlerinin ve yaratım unsurlarının aktarımıyla sınırlanmış olup projenin metni ve müzik kompozisyonuna dair bir incelemeyi içermemektedir.

2. YUNUS EMRE'NİN TASAVVUF ANLAYIŞINDA YOLDA OLMA DÜŞÜNÇESİ

Yunus Emre'ye dair bir proje olan Selam Olsun'un koreografi sürecine geçmeden önce, Yunus Emre'ye ve onun Tasavvuf anlayışının temel hatlarına değinmek eserin üzerine inşa edildiği bakış açısını aktarmaya yardımcı olacaktır.

13-14. yüzyıllarda Anadolu'da yaşamış olduğu bilinen Yunus Emre, Türk edebiyatının en önemli şairlerinden biridir. "Yunus Emre, özünü ve ömrünü Yaradan'a adanmış hakikat yolcularının en önde gelenlerindedir. Onun söylemleri evrensel sevgi ve hoşgörünün en veciz hallerini oluşturmaktadır...." (Tavukçu, 2017: 7). Yunus Emre, öz Türkçe'yi en yalın haliyle kullandığı şiir diliyle Anadolu halkıyla yakın ve samimi bir bağ kurmuş, *bizim Yunus* olmuştur. Varoluşa duyduğu sonsuz sevgiyi "Yaratılanı severim, Yaradan'dan ötürü" (Eyüboğlu, 2005: 19) şeklinde ifade eden Yunus Emre'nin sözlerindeki insanlığı her haliyle kucaklayan hoşgörü ve birlik mesajları, çağların gerisinden çağların ötesine uzanarak bugün tüm dünya için aydınlatıcı bir rehber haline gelmiştir.

Yunus'u incelediğimizde fiziksel alemdeki hayatının ve anlayışının, tasavvuf yolunda çıktığı ebedi aşk yolculuğu üzerine şekillendiğini fark ederiz. En temel anlamıyla Tasavvuf, insanın sonsuz ve tek gerçek varlık olan Hakk'a ulaşma çabasıdır. Tasavvuf'ta "İnsan ruhu geldiği ilahi âleme duyduğu özleminden ötürü, vücuttan kurtulup Allah'a ulaşmaya çalışır"(Güray, 2010: 133). Kişinin sonsuzluğa ve ebedi aşka (tek gerçek varlık olan Hakk'a) ulaşmak için gerekli olgunluğa erişmesi ise manevi bir yolculuğa çıkmasıyla mümkün olur. Buradaki yolculuk, esas olarak insanın kendi nefisinden arınma yolculuğudur. Önemli olan, belli bir noktaya varmaktan ziyade, önce kişinin kendi sınırlı ben bilincini fark etmesi ve sonra da bunu Hakk'ın öz varlığı karşısında tamamen yok etmesi sürecinde attığı

adımlardır. "...Yunus, Tasavvuf'un temel şartlarından olan *birlik* dünyasına geçmeyi zor

da olsa başarmış ve bu *birlik* dünyasında *benlikten geçme* veya *benlik genişlemesi, güçlenmesi* diye adlandırabilen durumu çok iyi ifade etmiştir." (Aksoy, 2021: 214). Bu genişleme esnasında kişi nefisinden arınıp her şeyin bir olduğunu, hiçbir şeyin Hak'tan ayrı olmadığını gönül gözüyle görerek maddi alemin ötesine geçer ve ilahi aşka teslim olur. Dolayısıyla Tasavvuftaki yolculuk için, ilahi aşka (tek gerçek varlık olan Hakk'a) doğru giden bir manevi süreçtir diyebiliriz. Süreç, ilahi aşka kendini teslim etme yolculuğudur. Nefsi terbiye eden ise bu teslim olma süreci, diğer anlamıyla, yolculuğun kendisidir.

Selam Olsun projesinde vurgulanmak istenen, yukarıda anlatılan şekliyle *yolda olma* halidir. Bu noktadan hareketle, hem her bölümün kendi içindeki koreografisini hem de bütün oyunun akışını ve dinamiğini *yolda olma* halinin bütünsel bir şekilde algılanmasını sağlayacak şekilde tasarlama fikri tüm yaratım sürecinin rehberi olmuştur.

3. KOREOGRAFİNİN ŞEKİLLENME AŞAMALARI

Bu bölümde, hazırlık aşamalarından başlayarak koreografinin oluşumunda kullanılan yöntemler, öne çıkan temalar ve temaların bedene ile harekete yansımaları incelendikten sonra temaların koreografi içindeki yolculuğu her epizot özelinde aktarılmaktadır.

3.1 Koreografinin Hazırlık Aşaması

Projenin yaratım süreci, S. Eyüboğlu'nun kitabındaki bilgiler ve Yunus Emre'nin incelenmesi ile başlamıştır. Yaratıcı ekip her hafta fikir paylaşımı yapma üzere toplantı yapmış, koreografi, dramaturgi, hikaye anlatıcılığı, şiir ve müzik kompozisyonunun metnin ana temasını ifade edecek en incelikli yaklaşımla iç içe geçmesini ve süreç içerisinde birlikte şekillenmesini sağlamıştır. Ekip toplantılarının yanı sıra, etnografik araştırma yapmak üzere üniversitenin Tasavvuf Topluluğu'ndaki buluşmalara gidilerek kitaptaki bilgiler pekiştirilmiş ve derinleştirilmiştir. Ayrıca yaratıcı ekibin bütün üyelerinin her provada hazır bulunmasıyla fikir alışverişi yaratım süreci boyunca dinamik bir şekilde devam etmiştir.

Koreografinin hazırlık aşaması, metin okumalarını içeren ilk buluşmalar esnasında, teker teker, her bölümün başlığının ve temasının yaratıcı ekip tarafından incelenmesiyle başlamıştır. Bu incelemelerde, öne çıkan ortak temaların *yolda olma, nefsin teslimiyeti, zikir, birlik bilinci ve sema* olduğu gözlemlenmiştir. Bahsedilen temalar üzerinde detaylı bir analiz gerçekleştirildikten sonra sahnede genel olarak nasıl bir hareketsetel ve bedensel varoluş sergileneceği ile ilgili fikir birliğine varılmıştır. Ortaya çıkan fikirlerin daha derin yansımalarını bedende bulmak ve oyunculara verilecek yönergelerde kullanılacak hareketsetel ya da mekânsal ilişki imgelerini keşfetmek üzere öncelikle koreografin kendi bedeninde araştırma yapması yöntemiyle çalışılmıştır. Bu araştırmalar fikrin ortaya çıkmasını, anlatmak istenilenin berraklaşmasını ve temanın önce koreograf tarafından içselleştirilmesini sağlamıştır. Daha sonra bu aşamada keşfedilenler oyuncularla, bir sonraki bölümde anlatılacak olan, çeşitli yöntemler kullanılarak paylaşılmıştır.

3.2 Koreografide Kullanılan Yöntemler

Yoshi Oida, Japon Tiyatrosu'nda dansın sadece salt hareket değil karakterin, durumun, ilişkilerin ve duyguların görsel ifadesi olduğunu belirtir (Oida ve Marshall, 1997: xiii). Oida'nın bu yaklaşımıyla bağlantılı olarak projenin koreografisiyle bütünsel bir algı deneyimi yaratılması amaçlanmıştır. Böylece *yolda olma* teması ve öne çıkan diğer temaların gözle görülenin ötesine geçerek tüm duyulara hitap edeceği düşünülmüştür. Bahsedilen amaç doğrultusunda Konstantin Stanislavski'nin (1863-1938) doğalcı oyunculuk metodundan yola çıkılarak oyuncuların temayı içeriden hissedip dışa vurması böylece temanın her oyuncu için gerçekliğe ulaşması (Ergün, 2013: 13) anlayışıyla çalışılmıştır. Bu temel çıkış noktasının ardından, hazırlık aşamasında koreografin kendi bedeni üzerinde yaptığı araştırmaların sonucunda keşfedilen hareketsetel fikirlerin oyuncular tarafından içselleştirilmesi, geliştirilmesi ve koreografide uygulanmasını sağlamak amacıyla üç ana yöntem kullanılmıştır. Bunlar Doğaçlama, Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği (SRT) ve Laban Hareket Analizi (LHA)'dir. Bu temel yöntemlerin yanı sıra, yaratım süreci esnasında storyboard (film şeridi) oluşturma yöntemi kullanılarak

tüm yaratıcı ekibin oyunun bütün epizotlarında gerçekleşenleri tek bir sayfa üzerinde görmesi sağlanmıştır. Koreografinin her aşamasında rejisör ve dramaturg ile fikir paylaşımı yapılarak ilerlenmiştir. Böylece metinden olası bir uzaklaşmanın önüne geçildiği gibi koreografinin metni, oyunun dramaturgisini, oyunculuğu ve müzik kompozisyonunu besleyerek ilerlemesi sağlanmıştır.

3.2.1 Doğaçlama

Doğaçlama, her şeyden önce, aktif bir farkındalıkla *anda kalma* pratiğidir. Zihnin yönlendirmesinden uzaklaşarak akışa katılmak ve içinde bulunulan anın ihtiyacına cevap verebilmekle ilgilidir. Doğaçlama esnasında kişi an be an kendi iç dünyasıyla, hayal gücüyle, diğer kişilerle ve dış dünyayla iletişim kurar. Doğaçlama, aynı zamanda oyunsu bir keşif alanı olması sebebiyle kişiye kendi sınırlarının ve bildiklerinin ötesine geçerek hem yeni şeyler öğrenme hevesi kazandırır hem de yaratma cesaretini çoğaltır. Böylece doğaçlama, kişinin içindeki yaratıcı gücü ortaya çıkaran bir yöntem olarak tüm sanat dalları için ateşleyici bir rol oynar.

Dansta doğaçlama ise, *anın içindeki yaratıcı hareket* olarak tanımlanabilir. "Doğaçlamada hareketler bir fikre, bir imgeye ya da algısal bir itkiye dürtüsel bir yanıt olarak ortaya çıkar" (Blom ve Chaplin, 1982: 6). Selam Olsun projesinin koreografisinin hem hazırlık aşamasında hem de koreografinin içinde doğaçlamaya çeşitli kullanım alanlarıyla yer verilmiştir. Provaların başlangıcında doğaçlamadan bir ısınma yöntemi olarak faydalanılmıştır. Bunun yanı sıra doğaçlama, bölümlerin temalarının içerden hissedilerek o bölüme ait bedensel varoluşa ulaşmaya ve yeni hareketlerin keşfedilmesine olanak tanımıştır. Ayrıca koreografi içinde belirli bölümler yönergeler dahilinde doğaçlamaya açık bırakılarak oyuncunun dikkatinin ve yaratıcılığının an içinde aktif kalması hedeflenmiştir. Tüm bu koşullarda oyuncu, eşzamanlı olarak hem keşfeden hem yaratan hem de icra eden konumdadır. Oyuncunun bireysel farkındalığı ve kendi iç dünyasına yakınlığı, yanıt verme eyleminin spontane olarak gerçekleşmesinde büyük öneme sahiptir. Bu aşamada Skinner Releasing Tekniği devreye girmektedir.

3.2.2. Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği

Koreografinin yaratım sürecinde kullanılan diğer yöntem, doğaçlamayı da içinde barındıran Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği'dir. (SRT). Skinner Releasing Tekniği, Amerikalı bir dansçı ve eğitmen olan Joan Skinner tarafından 1960'lı yılların sonlarına doğru geliştirilmiş, dönüştürücü bir dans tekniğidir. Nezaketi ön plana alan pedagojisi özenle hazırlanmış bu teknik, kişiye destekleyici bir öğrenme alanı oluşturmaktadır.

Skinner Releasing Tekniği kişiyi çabasızca hareket etmeye ve kendi bedeninin eşsiz potansiyelini keşfetmeye doğru taşımaktadır. SRT'nin öne çıkan ilk özelliklerinden biri, süreç temelli bir yaklaşıma sahip olmasıdır. SRT derslerinin ana hatları, şiirsel bir dille sunulan ve kişinin iç dünyasında bir yankılama yaratan imge demetlerinden oluşmaktadır. Teknikte belirli bir hareket gösterilmeksizin herkesin, imgelerden oluşturulan alanda, doğaçlama halde bireysel keşfini yapması önemsenir. Bu şekilde kişi hayal gücünü işe dahil ettiği için, yaratıcı bir çalışma olarak da adlandırılır. Teknikte dışsal bir form aranmaz, hareketi ve imgeyi içerden hissetme ile kendini akışın içine serbest bırakma hali desteklenir. Analitik değil sezgisel bir yaklaşım öne çıkartılır. Tekniğin doğrusal olmayan ve bir spirali andıran pedagojisi sayesinde salıverme deneyimi, içinde daima keşif barındıran bir süreçtir. Teknikte "insan organizması beden-zihin ikilemi olarak değil dinamik bir enerji ağı olarak görülür. Ağ tamamen birleşiktir" (Emslie, 2021: 11). Kişi zamanla beden-zihin- ruh bütünlüğünde çoklu bir farkındalığa, oradan da derin bir bütünsel dönüşüme doğru yol alır.

Bu yüzden, SRT ilk olarak eserin hazırlık aşaması ile prova öncesi ısınmalarda, oyuncunun kendi iç dünyasına yakınlaşması ve bireysel farkındalığını geliştirmesi amacıyla kullanılmıştır. Pratiklerde yoğunluklu olarak oyuncunun SRT'nin temel imgelerinden biri olan erime imgesi ile hareket etmesi teşvik edilmiştir. Bu imge zaman içinde hem koreografideki hareketlerin üzerine kurulacağı temeli oluşturmuş hem de sahne- de oyuncunun tema ile bağlantılı içsel varoluşa ulaşmasını sağlamıştır. Çünkü teknikte ilerledik-

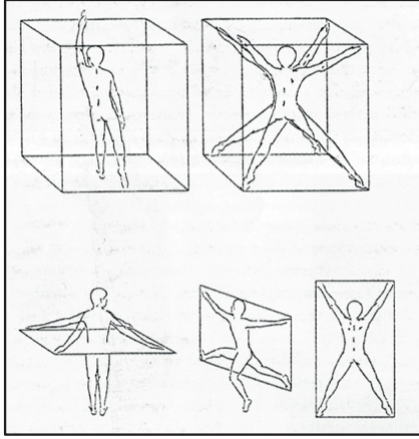
çe beden-zihin-ruh bütünlüğünde çözünme başlamakta ve saf farkındalığa doğru ilerlenmektedir. "Joan Skinner'ın dediği gibi, "Sadece bilinç (consciousness) kaldı. Hiçliğin içine karışıyoruz (eriyoruz) ve öyle yaptıkça orada kimliğin yok olması bulunuyor. Ben hiçbir şeyim ve ben her şeyin bir parçasıyım" (Emslie, 2021: 13). Zaman içinde nefsin yok oluşuna doğru yol alınmasının Yunus'un Tasavvuf anlayışı ile birebir örtüşmesi, yaratım süreci boyunca tekniğin prensiplerinden esinlenen pratiklere yer verilmesinin ana sebeplerinden biri olmuştur. Koreografinin ve oyuncunun sahnedeki varoluş halinin gelişiminde SRT'ndeki erime imgesinin yanı sıra, aktif farkındalık hali, ayakların yumuşaması ve gövdenin sessizlik içindeki canlılığı prensiplerinden yararlanılmıştır.

3.2.3. Laban Hareket Analizi

Eserin epizotlarındaki temalar ve varoluş hali, Doğaçlama ve Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği yöntemleriyle oyuncuların iç dünyalarında keşfedilip bedenlerine yansdıktan sonra, koreografinin mekânsal yerleşimini ve hareket dizgelerini oluşturma sürecinde Laban Hareket Analizi (LHA) yöntemi kullanılmıştır.

Laban Hareket Analizi, Rudolf Laban tarafından geliştirilmiş bir sistemdir. R. Laban, Hareket Analizi teorisini oluştururken kozmik yasaları incelemiş ve bunların insanın hareketleriyle zihinsel, fiziksel ve ruhsal yönden bağlantılı olduğunu fark etmiştir (Newlove, 2001: 29).

Selam Olsun koreografisinde hareketlerin gerçekleştiği yönleri ve sahne mekanındaki yerleşimleri kesinleştirmek için, Laban'ın uzay kavramı içindeki Küp Teorisinden yararlanılmıştır. Laban'a göre her şey Kinesfer ile başlamaktadır. Kinesfer, 3 boyutlu insan bedeni ile onun ayakta dururken uzanabileceği en uçtaki derinlik, yükseklik ve genişlik mesafelerinden oluşur. Böylece vücudun çevresinde 3 boyutlu bir uzay-mekan hissi ortaya çıkar. R. Laban, bu 3 boyutlu mekan Küp Teorisi diye isimlendirdiği teorisile ele almıştır ve her hareketin bu Küp içinde tanımlanabilecek belli bir noktaya yöneldiğini söylemiştir. Koreografi esnasında bu yönler ile noktalar tanımlandığında, hayal edilen harekete ulaşmak ve bütünlüğü sağlamak daha kolay bir hale gelmektedir.



Resim 1. Laban Küp

Küp Teorisi'nin yanı sıra, hareketlerin zamanlamalarını ve içsel kalitelerini oyuncular arasında uyumlamak için Laban'ın Efor Teorisi'nden (Effort Theory) beslenilmiştir. En basit şekliyle, Laban Efor Teorisi'nde insan hareketlerinin niteliği ile içsel tutumu; yön, ağırlık, zaman ve akış şeklinde tanımlanan 4 temel birleşik parçaya bölünerek analiz edilmektedir. Bu parçalardan Yön, direkt ve dolaylı; Ağırlık, ağır ve hafif; Zaman, ani ve uzatmalı; Akış, kısıtlı ve özgür olmak üzere iki zıt öğeyi içinde barındırır. Koreografi içinde tüm efor kalitelerine yer verilmiş olsa da SRT'ndeki erime imgesinin yoğun kullanımı sebebiyle uzatmalı zamanlama, hafif ağırlık, özgür akış ve dolaylı yön, öne çıkan kaliteler olmuştur.

3.2.4. Storyboard (Film Şeridi)

Koreografinin oluşumunda kullanılan temel yöntemler haricinde her epizotun sahnede ki mekânsal yerleşimiyle içeriğinin tek bakışta baştan sona görülmesini sağlamak ve sürekli tekrar yapmak zorunda kalmadan gösterinin bütünlüğü hakkında bilgi vermesi amacıyla bir *storyboard* (film şeridi) oluşturulmuştur. Storyboard, genellikle film yönetmenlerinin kullandığı bir araçtır ve "film tamamlandığında ekranda görünecek olanların kağıt üzerinde bir taslağıdır" (Barnwell, 2011: 88). Bu taslaklarda senaryodaki tüm planların detaylarına çizimlerle yer verilirken amacın anlatılmasına yönelik diğer tüm açıklamalar yazılı notlarla belirtilir. Bir harita ya da referans olarak yönetmen ve yaratım ekibinin arasındaki iletişimi sağlayan storyboardlar, yaratım süreci içerisinde geliştirilmeye ve değişime uğramaya açıktır.

Selam Olsun koreografisinde bir storyboard kullanılması sayesinde, tüm yaratım ekibinin bu şemaya bakarak oyunun gidişatı, genel akışı ve dinamiğiyle ilgili bilgi edinip ihtiyaçları tek bir belge üzerinde görmesi mümkün olmuştur. Daha sonra değişiklikler bu şablonlar üzerinden yapılmıştır.

3.3. Temayı Destekleyen Kompozisyon Unsurları

Yunus'un Tasavvuf anlayışı içindeki manevi yolculuğunu ifade etmek üzere tasarlanan koreografinin yaratım sürecinde, *yolda olma*, *nefsin teslimiyeti*, *zikir*, *birlik bilinci* ve *sema* temaları öne çıkmıştır. Eşzamanlı olarak bu temalar hem bedenlere hem de mekana yansıtılmış, koreografinin üzerine inşa edileceği motifleri ve kompozisyon araçlarını oluşturmuştur.

Temalardan *yolda olma*, yürüme ile; *nefsin teslimiyeti* erime imgesiyle; *zikir*, gövdenin açılıp kapanması, tekrar ve nefes sesiyle; *birlik bilinci*, unison ve çember formu ile; *sema* ise dönme eylemiyle sahneye taşınmıştır. Koreografide baştan sona bir bütünlük elde edilmesi amacıyla bahsedilen motifler ve kompozisyon araçları çeşitlenerek eserin farklı bölümlerinde tekrarlanmıştır. Aşağıda temalar ile motiflerin ve kompozisyon araçlarının bağlantısı detaylı olarak incelenmektedir.

3.3.1 Yolda Olma ve Yürüme

Tüm yolculukların bir adımla başlaması düşüncesinden çıkış yapılarak *yolda olma* temasını en iyi ifade edecek eylemin yürüme olduğuna karar verilmiştir. Yürüme eylemi bir motif olarak ele alınmış, oyunun çoğu epizodunda, zaman zaman tüm grubun zaman zaman sadece anlatıcının yürümesi gibi çeşitli şekillerde kullanılmıştır.

Yürüyüşlerde, SRT derslerinde yer alan ayakların yumuşayarak esnek bir hale gelmesi imgesinden yararlanılmıştır. Bu imge ile oluşturulan alanda oyuncuların doğaçlama hareket ederek ayakların yerle temasını ve bunun getirdiği varoluş halini içeriden hissetmelerine zaman ayrılmıştır. Ayakların yerle temasına odaklanmak tüm benlikte bütünsel bir farkındalık hali oluşturur. Böylece adımlar sırasında ağırlık bir ayaktan ötekine aktarılırken gövde sessiz kalabilir. Sükunet içinde, hiçbir titreşim yaratmadan ve

durağanlığı bozmadan gerçekleşen *içeriden* bir yürüme halidir bu. Tüm benlik dingin bir serbestlik içindedir ve dinamik bir durağanlıkla doludur (Oida ve Marshall, 1997: 43). Bu farkındalıkla yapılan doğaçlamalar sonunda oyuncuların adımları yumuşayınca ve yürümeye dair ortak bir algı oluşunca, birlikte adım atma çalışmalarına geçiş yapılmıştır

Grup olarak birlikte adım atmak kolay gibi görünse de oldukça zorlayıcı bir eylemdir. Çok geniş bir farkındalık alanı gerektirir. Gözlerle birlikte diğer tüm algıların da genişlemesine ihtiyaç duyulur. Bu bütünsel farkındalığı uyandırmak için yine SRT derslerinde yer alan bir farkındalık egzersizinden esinlenilmiştir. İkili gruplar halinde yapılan bu egzersizde bir oyuncuya, arkası dönük diğer oyuncuya doğru, ormandaki bir hayvanın avına sessizce yaklaşması gibi yürümesi yönergesi verilmiştir. Bu yönerge ile ayakların zeminle sessizce teması, gövdenin canlılığı içinde barındıran bir durağanlık hali içine girdiği gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, bedenlerin arka yüzeyinin genişlemiş, tüm algıların açılmış olduğu keşfedilmiştir. Her iki tarafta da çok derin bir varoluş halinin ortaya çıkmasına tanık olunmuştur. Hem yürümenin kalitesi hem de birlikte adım atma pratikleri sonucunda, oyuncuların iç enerjilerinin yoğunlaşmış ve merkezlenmiş olduğu gözlemlenmiştir. Oyundaki bütün yürüme eylemleri yukarıda bahsedilen farkındalıkla gerçekleştirilmiştir.

3.3.2. Nefsin Teslimiyeti ve Erime

Bedenin katı halden sıvı hale dönüşmesi esnasında yumuşayarak çabası bir çabayla kendini akışa bırakması olarak ifade edebileceğimiz erime, SRT derslerinin temel imgelerinden biridir. Erime, Joan Skinner'ın bahsettiği, *hiçliğin içine karışmak* bulunmaktadır. Bu bağlantı, Tasavvuf yolculuğunun içindeki *nefsin teslimiyeti* halini sahneye taşıması için erime motifinin seçilmesini sağlamıştır. Oyuncuların erime imgesiyle doğaçlama yapmaları yoluyla teslimiyet halini içselleştirmeleri sağlanmıştır.

Erime motifi eserde genel bir içsel durum tasarımı olarak ele alınmış, zaman zaman tüm beden ile gerçekleşmiş, zaman zaman sadece bir beden bölgesinde uygulanmıştır. Bu motif, bedenlerde aşağıya inmek, yukarıya çıkmak ya da yanlara

doğru yuvarlanmak gibi çeşitli yönlerde ve zamanlamalarda gerçekleştirilmeye açık bırakılmıştır. Erime motifi, sahnede her zaman doğaçlama olarak uygulanmıştır.

3.3.3. Zikir ve Gövdenin Açılıp Kapanması, Tekrar, Nefes

Özü nefsi terbiye etmek olan zikir "yok olmak, kendi varlığından bir şey bırakmamak, Hakk'ın varlığı ile var olmaktır." (Özgen, 2013: 221). Zikir, Hakk'ın isimlerinin belli bir bilinçle ve sürekli tekrarlanmasıyla gerçekleşir. Böylece kişinin çeşitli şekillerde dağılmaya meyleden zihnini ve kalbini yolculuğa odaklamasını sağlar, Hak yolunda olduğunu hatırlatarak ona direnç kazandırır.

Zikir temasının hareket motifinin belirlenmesinde toplu halde yapılan zikir meclislerinde zikrederken kişilerin öne arkaya sallanma hareketi ile bağlantı kurulmuş, motif olarak gövdenin açılması kapanması eylemi seçilmiştir. Kalp bölgesini aktive ederek kalbin açılmasını destekleyen bu eylem, manevi yolculuğu esnasında kişinin *gönül gözünün* açılarak özde olanı görmeye başlaması ve Hakk'ın varlığıyla bütünleşmeye doğru yol alması fikirleriyle ilişkilendirilmiştir.

Eserde zikir temasının tam anlamıyla ifade edilmesi için gövdenin açılıp kapanması motifi, genellikle zikrin esas etki aracı olan tekrarlar ile sahneye taşınmıştır. İçinde tekrar barındıran hareketler iç enerjimizi uyandırarak içsel farkındalığımızı ve hassasiyetimizi geliştirmektedir. Tekrarın içsel durumumuzu değiştirme gücüne sahip bir yöntem olduğunu Yoshi Oida şu şekilde dile getirmektedir, "Sizi değiştiren, tekrarın ta kendisidir" (Oida ve Marshall, 2012: 61). Bu yüzden ki birçok kutsal gelenek ve dinsel ibadet tekrarlayan hareketleri, tekrarlayan sesleri, zikirleri ve ilahileri zihni özgürleştirmek, içsel varoluşu aktive etmek, maneviyatı beslemek ve benliği dönüştürmek için kullanılmaktadır (Oida ve Marshall, 2012: 63). Eserde Yaradan'a yaklaşma ve teslim olma halinin daha etkili bir şekilde açığa çıkarılması için tekrar eden gövdenin açılıp kapanması motifi, nefes sesi eşliğinde kullanılmıştır. Uzm. Dr. Mehmet Kasım Sufizm'de nefesin Yaradan ile aramızdaki köprü olduğundan bahseder (Önder, Ö. 2019: 97). Böylece üç bileşeni (hareket formu, tekrarlar ve nefes) ile Tasavvuf

yolunda çok önemli bir öge olan zikrin sahnede etkin bir varoluş sergileyeceği düşünülmüştür.

3.3.4. Birlik Bilinci ve Unison, Çember Formu

Yunus'un *birlik bilinci* ve halkıyla bütünleşmesi, koreografiye iki farklı kompozisyon aracıyla yansıtılmıştır. Birincisi, Unison diye adlandırılan bir kompozisyon aracıdır ve gruptaki herkesin tıpa tıpa aynı zamanlamada aynı hareketleri yapmasıyla gerçekleşmektedir. Bu şekilde, tam bir bütünlük sağlanarak *birlik bilincinin* sahnede açıkça ifade bulacağı düşünülmüştür. Unison hareket için gerekli olan uyumu sağlamak üzere hem Laban Hareket Analizi yönteminin Küp ve Efor Teorilerinden yararlanılmış hem de SRT derslerinde bulunan, benliğinin iç ve dış farkındalığını uyandırıcı çalışmalara yer verilmiştir.

Birlik bilincini öne çıkarmak için kullanılan diğer araç ise sahnede çember formunun oluşturulmasıdır. Bir amaç birliğini ve grubun bütünlüğünü temsil eden içe dönük çember formunun (Blom ve Chaplin, 1982: 50), aynı zamanda evrenselliği, tamlığı, sonsuzluğu; başlangıcın, bitişin ve bir varış noktasının olmadığını sembolize etmesi sebebiyle gösterinin öne çıkan diğer temalarını da destekleyeceği düşünülmüştür. (Penguin Random House, çev. Toksoy, 2021: 284)

3.3.5. Sema ve Dönüş

Hakk'a ulaşma ve hakikati idrak etmenin bir aracı olan *sema*, hem *müziği işitmek* hem de *işitilen müzik* anlamına gelmektedir (Ayaz ve Sultanova, 2007: 122). Burada işitilen müzik, şiir ve ilahiler yoluyla kişinin içinde Tanrısal sesleri duymasıdır. Sema, bu şekilde, kişiyi öze yaklaştıran bir niteliğe sahiptir. Sofiler, bir arada yapılan sohbetlerin manevi atmosferinde okunan şiir ve ilahileri dinlerken duygulanmaları sonucu, heyecan ve coşku ile ayağa kalkıp zikir yaparak sema etmektedirler. "Ötesi ise, semanın sonucunda ortaya çıkan bir vecd halidir ve ölçülü uyumlu hareketlerdir. Vecd haline ulaşan insan da ilim ve irfan sahibi olur, sezgi gücü kuvvetlenir ve gönül gözü açılır" (Tamay, 2009: 165). Sema edenler genellikle döndükleri için *sema*, *devran* ya da *devir* diye de adlandırılmaktadır. Sema yapan Mevlevi ise *Semazen* olarak tanımlanmaktadır (Küçük, 2009: 465). Semazenin sema ederken, Hakka yönelik bir tevazu göstergesi olarak kolları iki yanda açıktır. Yukarı bakan sağ el, Tan-

rı'dan feyiz alıp O'ndan başkasına yüz çevirmek, aşağı bakan sol el ise bu feyzin dağıtılması anlamına gelmektedir (T.C. Kültür ve Turizm Müdürlüğü AEGM, 04.11.2008).

Koreografide semazenin dönüş eyleminden ilham alınmış, bu dönüş hem bedenlerde kendi eksenini etrafında dönmek olarak kullanılmış hem de dönüş fikri çeşitlenerek çemberin döndürülmesi olarak ele alınmıştır.

3.4. Temanın Koreografi İçindeki Yolculuğu

Selam Olsun projesinin koreografisinin ana amacı, *yolda olma* halini ve bununla bağlantılı temaları açığa çıkarırken bütünsel bir algı deneyimi yaratmaktır. Bu amaç doğrultusunda 11 oyuncu için tasarlanan koreografinin yapısal tasarımı, tüm oyuncuların gösteri süresince sahnede grup olarak hareket etmeleriyle oluşturulmuştur. Böylece oyuncuların, bir anlamda görünmez hale gelerek ifadenin hareketler aracılığıyla ortaya çıkmasını sağlamaları hedeflenmiştir.

Aşağıda koreografi unsurlarının gösterinin 6 şiir ve 6 ilahi/şarkı içeren 13 epizodunda nasıl işlendiğinden bahsedilmektedir. İncelemelerde Laban Hareket Analizi (LHA) bağlamında sadece öne çıkan öğelere yer verilmiştir.



Resim 2. 1. Epizot

Eserin **1. epizodunda** yaşamı hakkında çok fazla yazılı kaynağa ulaşamayan Yunus Emre'nin halk masallarına konu olan yaşamınadair bir giriş yapılır. Öncelikle, Yunus'un sesini binlerce yıldır insanlığa taşıyan bu anlatılar ve dilden dile aktarılan şiirler sayesinde masalsi hale gelen varoluşu fikrini desteklemek üzere bu bölümün anlatıcısı, grubun ortasına yerleştirilmiş, sesinin nereden geldiğinin belli olmaması sağlanmıştır. Projenin üzerine kurulduğu *yolda olma* fikrini gösterinin ilk dakikalarında etkili bir şekilde

aktaracağı düşünüldüğü için, ilk epizotun tamamında sadece yürüme eyleminin kullanılmasına karar verilmiştir. Unison uygulanan yürüme, LHA'nde uzatmalı zamanlama ve sınırlı akışta, sahnede arkadan öne doğru bir zemin deseninde gerçekleşmektedir.



Resim 3. 2. Epizot

2. epizot ile hem metinde hem de koreografide Yunus'un seferinin başlangıcına giriş yapılmaktadır. Bu bölümde, Yunus'un yolculuğu için belki de en önemli dönüm noktası olan Hacı Bektaş Veli ile tanışması anlatılmaktadır. Bu tanışıklıkta Hacı Bektaş'ın Yunus'a sunduğu nefesin önem arz etmesi neticesinde koreografide esas olarak nefes sesinin tekrar etmek suretiyle öne çıkartılmasına karar verilmiştir. 2. epizotta Unison kompozisyon aracı ile kullanılan motif, dizlerin üzerinde otururken gövdenin açılıp kapanmasıdır. LHA'nde hem uzatmalı hem ani zamanlamaya sahip olan ve direkt yönde gerçekleşen eylemler, sahnenin ortasında kendi ekseninde dönerek uygulanmaktadır. Sahnede anlatıcı hariç oyuncuların konumları değişmemiş, öne dönük başlayan hareketler sol arka köşeye dönülerek tamamlanmıştır. Oyuncuların aynı anda aynı köşeye dönebilmeleri için Laban Hareket Analizi'den yararlanılmıştır.



Resim 4. 3. Epizot, 1. bölüm

Gösterinin **3. epizodunda**, önce Hacı Bektaş Veli'nin Anadolu'ya gelişinin daha sonra da Taptuk Emre'nin Hacı Bektaş ile tanışmasının hikayesi

anlatılmaktadır. Birinci hikayede, Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya güvercin kılığında gelmesinden alınan ilhamla oyunculara, aynı anda, hem doğacak kuş hem de onun kıracağı yumurta oldukları imgesi ile doğaçlama hareket etmeleri söylenmiştir. 3. epizodun birinci kısmında kullanılan motif, dizlerin üzerinde otururken gövdenin açılıp kapanmasıdır. LHA'nde, hem uzatmalı hem ani zamanlamaya sahip bu kısım mekanda sol arka köşeye dönük, sabit bir noktada gerçekleşmektedir. Taptuk Emre'nin hikayesinin anlatıldığı ikinci kısım için Hacı Bektaş'ın Taptuk'a uzattığı el ilham kaynağı olmuş, oyunculara çeşitli biçimlerde ve seviyelerde ellerine bakarak ilerleme yönergesi verilmiştir. Burada gövdenin açılıp kapanması motifine kollar eklenerek çeşitlenmiştir. Yönergeler çerçevesinde doğaçlama gerçekleşen ve tüm efor kalitelerini içinde barındıran eylemler sahne sol arka köşeden sahne sağ ön köşeye uzanan diyagonal bir yerleşime doğru ilerlemektedir.



Resim 5. 3. Epizot, 2. bölüm



Resim 6. 4. Epizot

4. epizotta Yunus'un Taptuk Emre'nin tekkesindeki hizmeti anlatılmaktadır. Yunus'un tekkede kırk yıl boyunca özene bezene sırtında taşıdığı düzgün odunlar (Eyüboğlu, 2005: 15) buradaki koreografinin ana çıkış kaynağı olmuştur. Kore-

ografi için oyunculara erime imgesiyle yükselip alçalarak spontane poz (duruş) değişimi yapmaları ve pozlarda belli bir süre durağan kalmaları yönergesi verilmiştir. Ayrıca epizodun sonunda oyuncuların, metinle uyumlu olacak şekilde, eriyerek yere yatmalarına karar verilmiştir. Bu yönergeler, taşınan odunların yıllar içinde yavaş yavaş, belirsizce nefsi eğitmesine ve nihayetinde nefsin teslim olmaya geçişine bir gönderme yapması için tercih edilmiştir. Durağan anları yoğunlukla içeren 4. epizotta kullanılan tek motif, çeşitli biçimlerde erimedir. LHA'nde uzatmalı zamanlamaya ve sınırlandırılmış akışa sahip olan bu eylem, oyuncuların sahnede oluşturulmuş diyagonal yerleşimdeki noktalarında sabit kalacakları şekilde, yönergeler çerçevesinde doğaçlama gerçekleşmektedir. Anlatıcı, oyuncuların arasındaki boşluklarda ilerlemektedir.



Resim 7. Haktan Gelen Şerbeti

Yunus, Taptuk Emre'nin tekkesine çığ girmiş, orada geçirdiği süre boyunca manevi açıdan gelişmiştir. Bu gelişim sürecini insanlara ulaştıran **Hak'tan Gelen Şerbeti** ilahisine, Elhamdülillah (Şükür Allah'tandır) kelimesinin verdiği ilhamla gövdenin açılıp kapanması motifini kolları ekleyerek çeşitleyen bir koreografi ile eşlik edilmesine karar verilmiştir. Koreografide hareketler Unison uygulanır. Tüm eylemler çember formunun bir çeşitlemesi olan yarım ay düzenindeki sabit noktalarda gerçekleşmektedir. Ayrıca, koreografi içindeki geçişlerde tekrar eden nefes sesine yer verilmiştir. Hareketler LHA'nde uzatmalı zamanlamada ve sınırlandırılmış akışta uygulanmaktadır. İlahinin sonunda oyuncular eriyerek yer seviyesine geçiş yapmaktadır.

Yunus'un şairliğe başlamasının hikayesinin anlatıldığı **5. epizotta**, Tasavvuf 'ta önemli bir yere sahip olan ve Yunus'un *dost meclisleri* diye nitelendirdiği sohbetlerin betimlenmesine ka-

rar verilmiştir. Tüm oyuncular, ilahiyi söylerken konumlandıkları yarım ay düzeninde, yere oturmuş ve hareketsiz bir şekilde anlatıcıyı dinlemektedir. Koreografideki durağan anların ilkidir.

Oyunda seslendirilen ilk şiir olan **Çağırayım Mevla'm Seni** şiirde hem Yunus'un Mevla'ya yakarışının hem de Mevla'ya *teslim olma* yolundaki bireyi tasvir etmek üzere oyuncular, teker teker, oturdukları yerden ayaklarının üzerine yükselirler. Şiirde kullanılan hareket motifleri eriyerek yükselmez. LHA'ndeki zamanlaması uzatmalı, mekanı ise yarım ay düzeninde sabittir.



Resim 8. 6. Epizot

6. epizot, Yunus'un şiirlerinin tüm varoluşu kapsayacak genişlikte olduğunu, Yunus'un nefesinin insanlarla birlikte tüm kainata pay edildiğini Molla Kasım masalı ile anlatmaktadır. Masalda Molla Kasım'ın Yunus'a boyun eğmesine yer verildiği için, epizodun başlangıcında motif olarak erimenin motifleri, Molla Kasım'ın okuduğu ilk şiirleri atması ve yakması (Eyüboğlu, 2005: 20) ile birleştirilmiş, ani zamanlama ve yukarı seviyeden aşağı seviyeye direkt yönde uygulanarak düşme eylemine dönüştürülmüştür. Hareketler, yönergeler dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır. Masalın ilerleyen bölümlerinde, Yunus'un şiirlerinden göklerdeki meleklerin, denizlerdeki balıkların ve binlerce insanın nasiplenmesinin (Eyüboğlu, 2005: 20) ifade bulması için, yavaş yavaş tüm mekana açılan yürüme eylemi kullanılarak Yunus'un şiirlerin ulaştığı alanın genişlemesi tasvir edilmek istenmiştir. LHA'nde özgür akışta, hafif ağırlıkta, hem direkt hem de dolaylı yönlerde tüm mekana yayılan yürüme eylemi, doğaçlamaya açık bırakılmıştır. Epizodun en sonunda ise anlatıcının bir elini

gökyüzüne bir elini yeryüzüne çevirip kollarını iki yana açmasıyla semazenlere gönderme yapılması düşünülmüştür.

Metnin ikinci şiiri, tüm bilgilerin, her şeyden önce insanın kendisini bilmesi için var olduğunu söyleyen **İlim İlim Bilmektir** şiiridir. Bu bölümde hem Yunus'un içe doğru yaptığı yolculuğu hem de insanın kendini bilmeye doğru attığı adımları temsil etmesi için şiir boyunca oyuncuların normal bir hızda, karışık düzende ve doğaçlama olarak yürümelerine karar verilmiştir. Kendini bilen kişinin dünyaya samimiyetle açılmasını betimlemek üzere oyuncular tüm mekanı kapsayacak şekilde yürümektedirler. Burada yürüme motifi, LHA'nde özgür akışta, hafif ağırlıkta ve tüm yönlerde gerçekleşmektedir. Gösteride motif dahilinde doğaçlama yöntemi kullanılmıştır.



Resim 9. 7. Epizot

7.epizotta Yunus'un halkıyla bütünleşmesine, kendi yüreğinden dünyaya açılmasına ve *birlik olma* çağrısına vurgu yapılmaktadır. Burada solo olarak dans eden bir oyuncuya, kalbin dünyaya açılmasını ifade etmesi için, gövdenin kapanıp açılması motifine kollarını ekleyerek doğaçlama dans etme yönergesi verilmiştir. Bu esnada, Yunus'un halkıyla bütünleşmesini temsilen, arkada yan yana duran 7 oyuncu yavaş tempoda öne doğru Unison yürümektedir. Bölüm sona ererken Yunus'un tüm insanlarla birleşmesini betimlemek üzere herkes el ele tutuşarak bir çember oluşturmaktadır. 7.epizotta yürüme ve gövdenin açılıp kapanması motifleri ile Unison kompozisyon aracı sahnede aynı ağırlıkta yer almaktadır. Gövdenin açılıp kapanması motifi doğaçlama performans esnasında çeşitlenerek kullanıldığı için LHA'ndeki tüm Efor öğelerini içinde barındırmaktadır. Yürüme motifi ise sınırlı akışta, uzatmalı zamanlamada ve Unison

gerçekleşmektedir.



Resim 10. Gelin Tanış Olalım

Yunus, birbirimizi sevgi yoluyla anlamamız, tanımamız, birbirimizin varlığını kabul etmemiz ve işbirliği yapmamız gerektiğini söyler bize **Gelin Tanış Olalım** şiiriyle. Bu sonsuz sevgi ve *birlik* yolculuğunu ifade etmek üzere şiir okunurken oyuncuların bir önceki bölümün sonunda el ele tutuşarak oluşturduğu çemberin yürüyerek sola doğru döndürülmesine ve bu dönüşün kademeli olarak hızlandırılmasına karar verilmiştir. Bu bölümdeki tek motif olan çember formundaki yürüme,

LHA'nde özgür akışta ve hafif ağırlıkta gerçekleşmektedir. Zamanlama kademeli olarak hızlansa da bütüne bakıldığında uzatmalıdır.

Evliyalar Alan Dünyasın ilahisi kişinin hakikatten ayrılıp illüzyona kapıldığında karşılaştığı dünyanın acımasız taraflarını ve ne olursa olsun Yunus'un her zaman insanlığı bütünüyle kabul ettiğini anlatmaktadır. Buradaki koreografinin birbirinin yerine geçebilmeyi ve diğerinin bakış açısını anlamayı yansıtmaya karar verilerek şarkıyı söyleyen kadın oyunculara, ikişer ikişer birbirlerine doğru yavaşça yürüyüp yer değiştirmeleri yönergesi verilmiştir. Evliyalar Alan Dünyasın ilahisinin ana hareket motifini oluşturan yürüyüşler, LHA'nde direkt yönde ve hafif ağırlıkta gerçekleşmektedir.



Resim 11. 8. Epizot

8. **epizota** geldiğinde kaderine kafa tutan, kahırları yenen, zehri bala çeviren Yunus anlatılmaktadır (Eyüboğlu, 2005: 25). Koreografide, kişinin yolculuktaki zor, yalnız zamanlarında, direktme ve yenilenme gücünü zikrin desteğiyle tekrar içinde bulmasını betimlemek için, zikir teması ile ilişkili gövdenin açılıp kapanması motifinin kullanılmasına karar verilmiştir. Oyunculara, bu motifi kolları dahil ederek çeşitlendirmeleri ve seviye değiştirerek anlatıcının olduğu bölgeye doğaçlama bir şekilde ilerlemeleri yönergesi verilmiştir. Sahnede yönerge dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmış eylemler, LHA'nde tüm efor kalitelerini içinde barındırmaktadır.



Resim 12. Gel Gör Beni

Gel Gör Beni ilahisinde aşk yolunda olan kişinin içinden geçtiği durumlar samimiyetle dile getirilmektedir. Bahsedilen samimiyet ile bağ kurularak bu bölümde tüm oyuncuların ilahiyi solo seslendiren oyuncunun çevresinde oturmaları aracılığıyla meşk eden bir grubun tasvir edilmesi düşünülmüştür. Bu esnada, kişinin yoldaki sürecini görünür kılmak üzere, arka fon perdesinin önünde, arkadan ışıklandırma ile gölge şeklinde gözükken bir oyuncunun solo dans etmesine karar verilmiştir. Sahnede yönergeler dahilinde do-

ğaçlama yöntemi ile uygulanan bu dansın motifleri yürüme, erime, gövdenin açılıp kapanması ve kendi eksenini etrafında dönmekten oluşmaktadır. Böylece, bu ilahi sırasında eserin öne çıkan tüm temaları aynı anda sahnede ifade bulmaktadır. Koreografinin motifleri doğaçlama bir şekilde çeşitlenerek uygulandığından, LHA'ndeki tüm efor kalitelerini içinde barındırmaktadır.

9. **epizot**, tek yasa sevgi, tek dini aşk olan Yunus Emre'nin Tanrı'yı insanın içinde bulduğunu, her insanın içinde ise bütün insanlığın var olduğunu anlatmaktadır (Eyüboğlu, 2005: 26). Burada, Yunus'un saf sevgiyi temel alan inancının yalın bir şekilde iletilmesi amaçlanmış, oyuncuların anlatımı oturarak dinlemelerine karar verilmiştir. Oluşturulan düzen, Tasavvuftaki dost sohbetleriyle ilişkilendirilmiştir. 9. epizot, koreografinin ikinci tam durağan bölümüdür.

Birliği, eşitliği ve herkesin aynı yolun yolcusu olduğu fikrini öne çıkaran **Miskinlikte Buldular (Dört Kitabın Manası)** şarkısının koreografisinde, önceki bölümdeki gibi sevginin saflığını ve birlikteliği ifade etmek üzere yalın bir anlatım kullanılmasına karar verilmiştir. İkili gruplarda gerçekleşen koreografi, elini uzatıp diğerini yerden kaldırma, birlikte mekanın farklı bir noktasına doğru yolculuk ettikten sonra el ele tutuşup aynı anda eriyerek yere oturma eylemlerinin aralarda durağanlıklarla tekrar edilmesinden oluşmaktadır. Eylemler LHA'nde hem sınırlandırılmış hem de özgür akışı barındırırken hem hafif hem de ağır kalitelerde ve direkt yönde gerçekleşmektedir. Bu ilahi, erime imgesinin çeşitlenerek ağır bir şekilde ve direkt yönde kullanıldığı tek bölümdür. Koreografi, yönergeler dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır. Tüm mekan kullanılmaktadır.

Resim 13. Miskinlikte Buldular
(Dört Kitabın Manası)

10. epizotta, dervişlerin sevgi ve hoşgörü çerçevesinde anlatılan insan üstü güçlerinin yanında, her insan gibi, içlerinde birer canavar beslediğini söyler Yunus (Eyüboğlu, 2005: 46-47). 10. epizodun koreografisinde, nefsin terbiye yolculuğu esnasında kişinin beslediği canavarlar ile birlik bilinci arasında gidip gelen içsel mücadelesi öne çıkartılmak istenmiştir. Koreografi, çemberde hareketsiz oturan oyuncuların, teker teker aniden dışarı uzanmaları ve diğer oyuncuların dışarı uzanan oyuncuyu kollarını uzatarak çembere geri döndürmeleri eylemlerinin tekrar edilmesinden oluşmaktadır. 10. epizotta gövdenin açılıp kapanması motifi çeşitlenerek çemberin açılması ve kapanması olarak ele alınmıştır. LHA'nde direkt yönde uygulanan eylemler, ani zamanlamayı içerir. Zamanlama ve hareketler yönerge dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır.



Resim 14. 10. Epizot



Resim 15. 10. Epizot

Yunus Emre **Sen Derviş Olamazsın** şiiriyle dervişliğin, kötü söze karşılık vermeyecek kadar gönülden ve nefsten arınıp kendini tamamen birliğin okyanusuna teslim etmeden mümkün olmayacağını açıkça dile getirmektedir. İnsanın nefsinden arınmasının zikir teması çerçevesinde kuvvetli bir şekilde ifade edileceği düşünüldüğü

için şiir boyunca, 2. epizottaki gibi, nefes sesinin tekrar etmek suretiyle öne çıkartılmasına karar verilmiştir. Bu bölümde kullanılan tek motif, dizlerin üzerinde otururken göğüs bölgesinin açılıp kapanmasıdır. LHA'nde hem uzatmalı hem de ani zamanlamaya sahip olan ve direkt yönde gerçekleşen eylemler, küçük çemberde, kol kola, şiirin sözleriyle bire bir uyumlanmış zamanlamada gerçekleştirilir. Kullanılan kompozisyon araçları, Unison ve tekrardır.



Resim 16. Sen Derviş Olamazsın

Yunus bu aleme, dünyevi meselelerle uğraşmaya değil ilahi aşk yolunda vuslata ermeye geldiğini **Bize Didar Gerek** şiiriyle dile getirir. Bu da yeniden ilahi aşkla dolu bir teslimiyet haline taşır bizi. Oyunun sonuna doğru yaklaşırken, nefsin yüklerinden arınmış bir şekilde, aşk ve birlik bilincinin verdiği huzur ile dolma halini yansıtmak ve şiirin manasını öne çıkartmak amaçlandığı için oyuncuların, tüm şiir boyunca, küçük çemberde, kol kola, secde pozisyonunda ve hareketsiz bir şekilde durmalarına karar verilmiştir. Bu şiir koreografideki tam durağanlığın kullanıldığı 3. bölümdür.



Resim 17. Bize Didar Gerek

11. Epizot, Yunus'un **Aşk'a** bakış açısını anlatmaktadır. Yunus'a göre aşk, tüm gözyaşlarına rağmen sevinçli, aydınlık, insanca bir sevgidir

(Eyüboğlu, 2005: 30). Kişi, kendini bilip kendinden geçip kendini aştığı zaman, birlik bilinci ile bütünlenmekte ve ana yaşam amacı olan ilahi aşk insanın içinde doğmaktadır. Koreografide Yunus'un aşkının insanlıkla kaynaşmasını ve insanlığı her yönüyle sarmasını (Eyüboğlu, 2005: 30) betimlemek üzere oyuncuların, anlatıcısı ortalarına alacak şekilde, doğum, ölüm ve yeniden doğuşu sembolize eden iç içe geçmiş çift sarmal zemin deseninde yürüme tercihi edilmiştir (Penguin Random House, 2021: 285). Bu epizodun ana motifi olan yürüme, LHA'nde özgür akışta ve direkt yönde gerçekleşmektedir.

Yunus'un aşka bakışı anlatılırken **Kıymetli Nesnedir Aşk** şarkısıyla aşkın sıradan bir şey değil hürmete layık bir kavram olduğu dile getirilmektedir. Yunus'un bahsettiği aşkı yaşamak için önce yanmak, yanmak içinse aşık olacak iç kuvveti bulmak gereklidir. Bu bölümde insanın aşkın ateşine doğru yürüme gücünü içinde bulmasının ifade edilmesi amaçlanmış, oyuncuların şarkıyı söylerken önce birbirlerine doğru iki grup halinde yürüyerek yaklaşmalarına, sonra birbirlerinin içinden diğer tarafa geçmelerine ve tek bir grup halinde seyirciye dönerek birlikte öne doğru yürümelerine karar verilmiştir. Şarkıda tek motif olarak kullanılan yürüme eylemi, LHA'nde direkt yönde ve sınırlandırılmış akışta gerçekleşmektedir.

11. epizodun devamı olan bu bölümde, Yunus'un aşkı yaşarken cesur olduğu, kendi aşkıyla yetinmek yerine dünyanın üstüne yürümeyi seçtiği anlatılmaktadır (Eyüboğlu, 2005: 31). Bu kısa anlatımın koreografisinde, her oyuncunun aşkın gözünün içine bakıp yiğitçe ortaya atılan ve dünyanın üstüne cesaretle yürüyen bir Yunus olduğu fikri temel alınmış, tüm oyuncuların, anlatıcının çevresinde karışık bir düzende ve anlatıcıya bakarak yürümelerine karar verilmiştir. Bu bölümün tek motifi olan yürüme eylemi, LHA'nde özgür akışta ve dolaylı yönde gerçekleşmektedir.



Resim 18. Severim Ben Seni, Müzisyenler



Resim 19. Severim Ben Seni, Oyuncular

Severim Ben Seni ilahisi, manevi sefer esnasında insanın gözündeki perdenin kalkarak fiziksel aleme dayalı bildiklerinden öteye geçmesini ve kendi içinde var olan ilahi aşkın özüne yaklaşmasını anlatmaktadır. Bu yüzden, zikir temasına geri dönülerek koreografinin tekrar kompozisyon aracı ve gövdenin açılıp kapanması motifinden oluşmasına karar verilmiştir. Ayrıca, bütünlüğü temsil etmesi için sahnede çember formu oluşturulmuştur. Çember formunda oturarak gövdelerini açıp kapayan oyuncuların ortasında bir oyuncu, ayakta ilerleyerek ve kollarını eyleme dahil ederek aynı motifi uygulamaktadır. Grupta hareketler Unison gerçekleştirilmektedir. Zamanla, meclislerde ilahinin ritmiyle coşarak semaya kalkan kişileri betimlemek üzere bazı oyuncular çemberin içinde ayaktaki oyuncuya katılırlar. Eylemler, LHA'nde hem uzatmalı hem de ani zamanlamayı içermekte, direkt yönde ve özgür akışta uygulanmaktadır.

12. epizotta, Yunus'un dostu yaklaşımına yer verilmektedir. Yunus Emre fiziksel alemin ötesine geçip ilahi aşkın özüne yaklaştığında, binlerce şiiriyle çağırıldığı dostu bulur. Onun için dost, Tanrı'nın yüceliğini ve insanın sıcaklığını içeren zengin bir kavramdır (Eyüboğlu, 2005: 33).

12.epizotun koreografisinde, insanlığın özünü yansıtan dost sözcüğünün içinde eriyip *yok olma* halinin ifade edilmesi için oyunculara, anlatım boyunca sadece bir kez, erime motifi ile buldukları yerden en alçak seviyeye geçiş yaparak yere yatma yönergesi verilmiştir. Koreografinin tek motifi olan erime, LHA'nde uzatılmış zamanlamada ve dolaylı yönde uygulanmaktadır. Hareketler motif çerçevesinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır.



Resim 20. 12. Epizot

Bana Seni Gerek ilahisi ile eserin sonuna yaklaşılırken Yunus'un içindeki aşk ateşinin gün geçtikçe daha da arttığı ifade edilmektedir. Tek amacı gerçek aşka ulaşmak olan Yunus'a göre, aşk yolunda nefsinden arınmış kişi için her şey bir bütündür. Kişinin nefsinden arınıp yaşamla bütünlenmesini sahneye taşımak üzere oyunculara, erime motifini çeşitleyerek sahnenin arkasına doğru yolculuk etme yönergesi verilmiştir. Bununla eşzamanlı olarak sahnede Yunus'un insanlığı birleştiren inancının da tasvir edilmesi düşünülmüş, bir oyuncunun diğer oyuncuların hareket ederken oluşturduğu boşluklarda aynı motifi daha yüksek seviyede çeşitleyerek dans etmesine karar verilmiştir.

Motifler doğaçlama gerçekleştirilirken oyuncular arasında etkileşimlere açık bırakılmıştır. Bu bölümdeki erime motifi, LHA'nde tüm efor kâlitelerini içinde barındırmaktadır.



Resim 21. Bana Seni Gerek

13. epizotta Yunus, bu dünyadaki yolculuğunun sonuna gelmiştir. Fakat, Yunus için ölüm sadece beden ölümünden ibarettir, ona göre aşkın yolunda olan kişiler hiç ölmez. Buradaki koreografide tam teslimiyet ve varoluşla bütünleşme halini ifade etmek üzere durağanlık tercih edilmiştir ve metin boyunca tüm oyuncuların yerde yatmalarına karar verilmiştir. 13. epizot ,koreografideki 4. tam durağan bölümdür.

Yunus'un sadece beşer yanı bu bedeni bırakmıştır, ruhu ise *ebedi cana* ulaşmıştır. Çokluktan geçilmiş birlik, teklik, bütünlük bulunmuştur. 13. epizodun temalarını tekrar vurguladığı için **Yusuf'u Kaybettim** şiirinin koreografisinde sahnede durağanlığın devam etmesi ve oyuncuların şiir boyunca aynı şekilde yerde yatmaları uygun bulunmuştur. Koreografide tam durağanlığın kullanıldığı 5. bölümdür.

13. epizodun devamı olan bu bölümde, oyunun son sözleri söylenirken Yunus tüm yolculuğunun sonunda manevi bir doğuşla ebedi hayata ve ölümsüzlüğe ulaşmış, aşkına kavuşmuştur. Bu bölümdeki koreografide ruhun ölümsüzlüğünün betimlenmesi için yerde yatan oyunculara, anlatım süresi boyunca kendi zamanlarında, yavaş yavaş eriyerek ayağa kalkmaları yönergesi verilmiştir. Bu bölümdeki erime motifinin LHA'ne göre yönü dolaylı, zamanlaması uzatmalı, ağırlığı hafiftir. Mekan sabittir.



Resim 22. Selam Olsun, Giriş

Eser tamamlanırken, bu alemdeki yolculuğunun sonundaki Yunus bütün insanlara, acıyı tatlıya, umutsuzluğu umuda, ölümü yaşama çeviren selam olsun sözüyle (Eyüboğlu, 2005: 6) seslenerek ebedi aleme girişini kutlamaktadır. **Selam Olsun** şarkısına eşlik eden oyunun final koreografisinde, bahsedilen kavuşma ve kutlama halinin sırayla iki şekilde yansıtılmasına karar verilmiştir. Sahnenin başlangıcındaki koreografi bu kutlamaya davet niteliğinde ele alınmış, gövdenin açılıp kapanması motifine kollar eklenerek uzatmalı zamanlamada, sınırlandırılmış akışta ve çember formunun bir çeşitlemesi olan yarım ay düzeninde, Unison gerçekleştirilmiştir. Şarkının yarısından sonra, ebediyete varışın kutlanması halini en iyi ifade edecek motifin *sema* temasıyla ilişkili dönme eylemi olacağı düşünülmüş, yarım ay düzeninde yerleşen oyuncuların ortasında bir oyuncunun dönerek sema etmesine, eş zamanlı olarak diğer oyuncuların da buldukları noktada teker teker dönerek bu eyleme katılmalarına karar verilmiştir. Dönme eylemi LHA'ne göre özgür akışta ve hafif ağırlıkta gerçekleşmektedir.



Resim 23. Selam Olsun, Final

3. SONUÇ

Selam Olsun projesinde, Yunus Emre'nin Tasavvuf anlayışı içindeki yolculuğunu koreografiyle açığa çıkarma sürecinde; *yolda olma*, *nefsin teslimiyeti*, *zikir*, *birlik bilinci* ve *sema* temaları öne çıkmıştır. Bu temalar bedenlere yansıtılıp hareketle araştırılmış, koreografinin üzerine inşa edileceği motifleri ve kompozisyon araçlarını oluşturmuştur. *Yolda olma*, yürüme eylemiyle; *nefsin teslimiyeti*, erime imgesiyle; *zikir*, gövdenin açılıp kapanması, tekrarlar ve nefes sesiyle; *birlik bilinci*, çember formu ve unison kompozisyon aracıyla ve *sema* ise dönme eylemiyle ifade bulunmuştur. Oyunun koreografisi, bahsedilen motiflerin ve kompozisyon araçlarının Doğaçlama, Skinner Releasing Tekniği (SRT) ve Laban Hareket Analizi yöntemleri yoluyla; metnin 6 şiir ve 6 ilahi/şarkıyı içeren toplam 13 epizodunda tekrar edilerek ve çeşitlenerek kullanılmasına oluşturulmuştur. Böylece koreografide baştan sona bir bütünlük elde edildiği gözlemlenmiştir. Tasavvuf 'ta ilahi aşk (Hak) yolundaki kişi, manevi olgunluğa ulaşmak için gerekli olan birlik bilincine ve nefsin teslimiyetine doğru zikrederek ilerlemektedir. Böylece koreografide öne çıkan temaların ve bu temalarla ilişkili motifler ile kompozisyon araçlarının seçiminin yerinde olduğunu söyleyebilmemiz mümkün olmaktadır.

Koreografinin belli bölümlerinin performans esnasında doğaçlamaya açık bırakılmasıyla Tasavvuf yolculuğundaki esas öğretilerden biri olan *anda odaklı kalma* halinin sahneye taşındığı fark edilmiştir. Böylece oyuncuların dikkatinin an be an canlılığı sağlanarak hazırlık aşamasında temanın içselleştirilmesi ve geliştirilmesi için kullanımının ötesine geçilmiş, 3 ana çalışma yönteminden biri olan Doğaçlama, sahneye bir varoluş biçimi olarak yansımıştır.

Diğer bir çalışma yöntemi olarak kullanılan Skinner Releasing Tekniği (SRT) derslerindeki erime, aktif farkındalık hali, ayakların yumuşaması ve gövdenin sessizlik içindeki canlılığı gibi pratiklerin hazırlık aşamasında düzenli uygulananın oyuncunun bireysel farkındalığını geliştirdiği, eşzamanlı olarak bedeninde ve iç dünyasında hem Tasavvuf 'un hem de SRT'nin doğasında olan *hiçliğin içine karışma* halini çoğalttığı gözlemlenmiştir. Ayrıca koreografide

bahsedilen pratiklerden doğarak gelişen erime ve yürüme gibi hareket motiflerine yoğun bir şekilde yer verilmesiyle Tasavvuf 'ta *teslimiyete* ve *nefsin yok oluşuna doğru yol alınması* fikirlerinin tüm eser boyunca sahnede kendini göstermesi sağlanmıştır.

Oyuncuların hareket dizgelerindeki bütünlüğü ise Laban Hareket Analizi (LHA) yöntemiyle elde edilmiştir. Koreografide LHA içindeki tüm Efor kalitelere yer verilmiş olsa da uzatmalı zamanlama, hafif ağırlık, özgür akış ve dolaylı yön, öne çıkan kaliteler olmuştur. Bu kalitelerin öne çıkmasında koreografide SRT derslerindeki erime imgesinin yoğun olarak kullanımının etkisi fark edilmiştir. Erime imgesi, bir bölüm hariç her zaman doğaçlama kullanılmıştır. Burada, koreografinin oluşumunda kullanılan 3 ana yöntemin iç içe geçerek eserin bütünlüğünü beslediği görülmüştür.

Uzamda seyircinin hayal gücüyle birleştiğinde deneyimlenenler, fizikselden öteye geçip içsel bir duyumsama halini almaktadır. Dolayısıyla burada yapılan çözümlenmelerin koreografinin sunduğu algısal deneyimi tam olarak aktarmaya yeterli olmadığını belirtmekte fayda vardır. Selam Olsun gösterisindeki algısal deneyimin gerçekleşmesinde, Yunus'un Tasavvuf yolundaki varoluş halinin uygulanan yöntemler sayesinde oyuncunun bedenine yansımış olması ve oyuncuların sahnede, bir anlamda görünmez hale gelerek ifadenin açığa çıkmasına bir aracı niteliğinde bulunmaları önemli rol oynamıştır. Ayrıca, koreografinin grup olarak tasarlanan yapısal biçimi ile içten dışa çalışma metoduyla kurgulanan hareket dizgelerinin ya da doğaçlama imgelerinin *yolda olma* temasının incelikli bir şekilde duyumsanmasını desteklediği gözlemlenmiştir.

Hem oyuncunun bahsedilen şekliyle görünmez olması hem de içerdeki anlamı güçlü bir şekilde dışa vurması ancak yüksek düzeyde bir bedensel farkındalıkla gerçekleşebilmektedir. Bu da bir tiyatro metninin seyirciye bütünsel olarak ulaşmasında bedensel ifadenin etkisinin tekrar altını çizmektedir. Bedensel ifadenin kuvveti, yaratılmak istenilen algı deneyiminin anahtar noktası niteliğindedir. Çünkü algılama süreci vücutlarımız vasıtasıyla gerçekleşir, başka bir deyişle, insan dünyayı bedeni yoluyla algılar.

Dolayısıyla, etkileşim bedenler arasında meydana geldiği zaman dolaysız bir bilgi aktarımı gerçekleşmiş olur.

Bu çalışma ile, Selam Olsun gösterisinde koreografinin aktif kullanımının metinde örtük bir biçimde var olan *yolda olma* temasının oyuncuların bedenlerinden yayılarak izleyicilerin bedenlerine, diğer bir deyişle, algılama sürecinin ana merkezine ulaşmasını sağladığı görülmüştür. Makale tamamlanırken, tiyatro oyunlarında koreografinin ve bedensel varoluşun incelikli bir şekilde ele alınmasının sahnede bütünsel bir algı deneyimi yaratmak için faydalı olduğu sonucuna ulaşılarak hem tiyatro oyunlarında hem de oyunculuk eğitimlerinde beden farkındalığı, dans ve hareket çalışmalarına daha kapsamlı bir şekilde yer verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- AKSOY ARIKAN, R. (2021). Yunus Emre ve Tasavvuf içinde *Ihlamur Anma ve Armağan Kitaplar Dizisi, Yunus Emre*. Eds: H. Sarı ve Y. Koşar. s. 208-217, Kayseri: Ihlamur Yayıncılık, 1.Baskı, ISBN: 978-605-749-538-9.
- BARNWELL, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. Çeviren: G. Altıntaş. İstanbul: Literatür Kitabevi, 1. Basım, ISBN: 978-975-040-590-7.
- BLOM, L.A. & CHAPLIN L.T. (1982). *The Intimate Act Of Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, ISBN: 0-8229-3463-9.
- EMSLIE, M.A. (2021). *Skinner Releasing Technique, A Movement and Dance Practice*. Axminster: Triarchy Press, 1. Basım, ISBN: 978-1-913743-29-1
- ERGÜN, S.(2003). *Çağdaş Doğaçlama* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, Basım Yılı 2013. ISBN: 978-605-512-734-3
- EYÜBOĞLU, S. (2005). *Yunus Emre*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. ISBN: 978-975-458-653-4
- NEWLOVE, J. (1993). *Laban For Actors and Dancers*. London: Nick Hern Books, 4. Basım, ISBN:1-85459-160-6
- OIDA, Y. & MARSHALL, L. (1997). *Görünmez Oyuncu*. Çeviren: Ö. Turhal de Chiara. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Basım Yılı 2012, ISBN: 978-605-4787-06-7
- ÖNDER, Ö. (2019). *Nefesten Solunuma*. İstanbul: Kural-

dışı Yayıncılık, 1. Baskı, ISBN: 978-975-275-425-6

PENGUIN RANDOM HOUSE. (2021). *Semboller ve İşa-retler*. Çeviren: S. Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları, 5. Basım, ISBN: 978-605-106-143-6

SMITH-AUTARD, J. M.(1976). *Dance Composition*. Londra: A&C Black Publishers, 3. Baskı, ISBN: 0-7136-4510-5

TAVUKÇU, O.K. (Ed.). (2017). *Yunus Emre Kitabı*. Ak-saray: Akçağ Yayınevi, 1. Baskı, ISBN: 978-605-149-932-1

AYAZ, N. & SULTANOVA, A. (2013). Mevlevilik ve Bektaşılığın Simgesi olan Ayin ve Ayin Müziğinin Karşılıklı Tahlili. *İdil Dergisi*. 2(13), 119-134.

GÜRAY, C. (2010). Sema'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 2010(56). 119-152

ÖZGEN, M. K. (2013). Tasavvuf Felsefesinde Zikir Kavramı. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(2), 215-227.

TAMAY, S. (2009). Bir İbadet Ritüeli Olarak Semah ve Tahtacı Turnalar Semahının Halk Bilimi ve Müzik Bili-mi Açısından İncelenmesi. *Alevilik Bektaşilik Araştırma-ları Dergisi*. 1(1), 163-185.

KÜÇÜK, H. (2009). Semazen [online]. Türk İslam Ansiklopedisi. 36. Cilt. İstanbul,

<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/36/C36012004.pdf> [Erişim Tarihi: 16.04.2022].

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. (2008). Mevlevi Sema Töreni [online]. Ankara, <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-202225/mevlevi-sema-toreni.html>. [Erişim Tarihi: 16.04.2022].