

46. Hareket ve Dans Derslerinde Doğaçlama Fenomeni: William Forsythe'ın Doğaçlama Teknolojileri¹

Emre YALÇIN²

APA: Yalçın, E. (2024). Hareket ve Dans Derslerinde Doğaçlama Fenomeni: William Forsythe'ın Doğaçlama Teknolojileri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14), 824-840. DOI: 10.29000/rumelide.1455137.

Öz

Bu araştırma Sahne Sanatlarının iki alanında Oyunculuk ve Halk Oyunları bölümlerinde Hareket/Dans derslerinde gözlemlenen eğitimsel problemlerden yola çıkılarak geliştirilmeye çalışılmıştır. Birincisi, ülkemizin büyük kentleri dışında kurulmuş Oyunculuk bölümlerinde Hareket-Dans derslerini verebilecek yetkinlikte ve donanımda öğretim elemanı yoktur. İkincisi, Halk Oyunları bölümlerinde- özellikle Doğu'da gözlemlenebileceği üzere- yöresel dansların kalıpları dışında öğrencilerin kendi bedenlerini birer araştırma konusu haline getirip, yaratıcılıklarını, teknik bilgi ve becerilerini geliştirecekleri ders içerikleri son derece yetersizdir. Türkiye'de Dans ve Hareket alanında yapılan pratiklerde yer alan performansçıların çoğunun Halk Oyunları bölümünden yetiştiği düşünüldüğünde bu bölümlerde verilen eğitimin niteliği ve kapsamı ayrı bir önem kazanmaktadır. Böylesi bir problematikten yola çıkarak bu çalışmada ders müfredatlarında yer almasıyla her iki alana da katkı koyabilecek Doğaçlama Dans-Hareket teknikleri incelenmeye çalışılacaktır. Görüleceği üzere 20.Yüzyıl'da başlayıp 21.yüzyıla taşınan batılı modern dans deneyleri ve somatik araştırmalar ülkemiz açısından yeni pedagojik yaklaşımlar ve zengin bir sanatsal birikim ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda William Forsythe'ın sanatsal yaklaşımı ve geliştirdiği doğaçlama teknikleri kafa açıcı niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Hareket dersleri, doğaçlama teknolojileri, Forsythe, oyunculuk, somatik, dans

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin, Oran: %5

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 21.02.2024-**Kabul Tarihi:** 20.03.2024-**Yayın Tarihi:** 21.03.2024; **DOI:** 10.29000/rumelide.1455137

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü/ Dr., Kafkas University, Faculty of Fine Arts, Performing Arts Department, (Kars, Türkiye), yalcemre@gmail.com, **ORCID ID:** 0000-0003-3569-5730, **ROR ID:** https://ror.org/04v302n28, **ISNI:** 0000 0000 9216 0511, **Crossreff Funder ID:** 501100009391

The Phenomenon of Improvisation in Movement and Dance Classes: William Forsythe's Improvisation Technologies³

Abstract

This research was attempted to be developed based on the educational problems observed in Movement-Dance courses in two fields of Performing Arts, Acting and Folk Dance Departments. Firstly, in Acting Departments established outside the big cities of our country, there are no lecturers with the competence and equipment to teach Movement-Dance courses. Secondly, in folk dance departments - especially in the East - there is a lack of course content in which students can develop their creativity, technical knowledge and skills by making their own bodies the subject of research outside the mould of local dances. Considering that most of the performers who take part in dance and movement practices in Turkey are trained in the folk dance department, the quality and scope of the education provided in these departments takes on a special significance. Based on such a problem, this study will try to examine improvisation dance-movement techniques that can contribute to both fields by being included in the course curricula. As it can be seen, Western modern dance experiments and somatic research, which began in the 20th century and continued into the 21st, reveal new pedagogical approaches and a rich artistic accumulation for our country. In this respect, William Forsythe's artistic approach and improvisation techniques are mind-opening.

Keywords: Movement classes, improvisation technologies, Forsythe, acting, somatic, dance

Giriş

Ülkemizde oyunculuk bölümlerinde Hareket-Dans derslerini verebilecek yetkinlikte ve donanımda yeterli sayıda öğretim elemanı olmadığı açıktır. (Kocabıyık & Erdenk, 2022, s.221) Durum böyle olunca, çoğunlukla ve iyi haliyle başka alanlardan (beden eğitimi, jimnastik, dans vb.) oyunculuk eğitimi ve tiyatroya dair çok az fikri olan eğitimcilerle başvurulması söz konusu olur. Böylelikle oyunculuk öğrencisinin sahne üzerinde ihtiyaç duyduğu kondisyon, esneklik, koordinasyon gibi özellikler bir nebze sağlanmaya çalışılır. İkincisi ve daha kötüsü ise derslerin boş geçmesi ya da tiyatroya dair başka uzmanlıkları olan oyunculuk, kuram, yazarlık ya da tasarım hocalarının bu dersleri yürütmek zorunda kalmasıdır. Ne yapacağı konusunda tam bir açmaza düşmesi muhtemel eğitimcilerin haricinde asıl hayal kırıklığı yaşayacak olan, hiç kuşkusuz, türlü zorluklara rağmen bu bölümde okumaya karar veren oyunculuk öğrencileridir. Her iki durumda da öğrenciye kalan eğitmenin bilgi ve becerisi çerçevesinde öğrenciden yapmasını istediği hareketleri taklit etmesi, tasarlanan koreografilerde üzerine düşeni yapması ve verilen komutları uygulamasıdır. Meslek hayatı boyunca, özellikle günümüz tiyatrosunda hareket ve beden becerileriyle fark yaratacak ve büyük oranda kendi yaratıcılığını harekete geçirdiği ölçüde başarılı olacak oyuncu adayları için böylesi bir eğitim sürecinin taşıdığı anlam açıktır: yetersizlik.

³ **Statement:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Similarity Report: Received – Turnitin, Rate: %5

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, Article Registration Date: 21.02.2024-Acceptance Date: 20.03.2024-Publication Date: 21.03.2024; DOI: 10.29000/rumelide.1455137

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Bununla beraber, çağımız tiyatro pratiklerinin tüm dünyadaki ana yöneliminin fiziksellik ve beden merkezli çalışmalar üzerine şekillendiği düşünülürse, ülkemiz tiyatrosunun en azından oyunculuk ve sahneleme başlıklarında ne düzeyde konumlanacağı kolaylıkla tahayyül edilebilir.

Halk Oyunları bölümü öğrencilerinin eğitim eksikliği üzerine durumu da birçok yönden Oyunculuk öğrencileriyle benzer. Birçoğu mezuniyet sonrasında özellikle büyük kentlerde esnek zamanlı çalışarak, işverenlerin talepleri doğrultusunda eğitimlerinin dışındaki birçok dans formuyla yüz yüze kalırlar. Hatta çoğu zaman geçimlerini sağlamak için bu alanlarda çeşitli kurslar ve atölyelerle eğitmenlik yapmaktadırlar. Eğlence ve eğitim sektörlerinde talep edilen birçok farklı dans formuna adapte olabilecek çok yönlülükle öğrencilerini yetiştirmeye çalışan Modern Dans bölümlerinin sayısının azlığı ortadayken Halk Oyunları öğrencileri için eğitim içeriklerinin zenginleştirilmesi ve boyutlandırılması hayati bir yerde durmaktadır.

Bu noktalardan hareketle bu çalışma öncelikle oyunculuk bölümlerindeki hareket dersi veren/ vermek zorunda kalan eğitmenlere ve tüm olumsuzluklara rağmen kendini yetiştirmeye çalışan oyunculuk öğrencilerine Türkçede bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır. Bunun yanında ülkedeki dans pratiklerinde merkezi bir yere sahip Halk Oyunları bölümlerinin ders müfredatlarını geliştirebilecek bir başlık olarak “Doğaçlama Dans-Hareket”in olanakları üzerine yapılan/yapılacak araştırmalara katkı koymayı hedeflemektedir.

Görüleceği üzere, büyük bir kısmı otodidaktik bir süreç olarak işleyen, öğrencinin somatik olarak kendi bedenini, imgelemine ve uzamsal algısını bir araştırma ve deney konusu haline getirebildiği “doğaçlama dans ve hareket” teknikleri, yukarıda belirtilen problemlerin çözümüne katkı koyacak potansiyeller barındırmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın seyri ilk olarak Doğaçlama Dans/Hareket olgusunun Batılı Dans-Hareket Pratikleri ve Somatik Araştırmalar içindeki tarihsel gelişimini incelemekle ilerleyecek, sonrasında W.Forsthe'nin doğaçlama yaklaşımı ve egzersizleri incelenmeye çalışılacaktır. Bu seyir içerisinde, Doğaçlama Dans/Hareket olgusunu kavramak için anahtar rol oynayacak terminoloji aktarılmaya çalışılacaktır.

Yirminci Yüzyılda Dans-Hareket Eğitiminde Doğaçlamanın Gelişimi

Doğaçlama her ne kadar en bilindik anlamıyla önceden hazırlık yapılmadan, herhangi bir tekste ya da skora dayanmadan spontane olarak gerçekleştirilen bir sanat performansını (Goldmann, 2010, s.5) (oyunculuk, müzik, dans vb.) akıllara getirirse de, tarihsel gelişimiyle dans-hareket teorileri ve pratikleri içerisinde terimin, bundan çok daha fazla süreç ve niteliği kapsadığı görülür. Bunlardan en önemlisi, doğaçlamanın klasik bale ve dansın diğer tiyatral biçimleri içerisinde bir metin ya da sahneleme kalıbı içerisinde kodlanmış hareket, figür ya da uzamlardan değil, performansçının kendi bedeni üzerindeki hakimiyeti ve farkındalığıyla gerçekleştirdiği buluşlara dayanmasıdır. Bu klasik dans algısı ve üretimine temel oluşturan hiyerarşik düzenin birçok düzlemde yerinden oynaması anlamına gelmektedir. Bu doğrultuda ilk olarak koreograf-dansçı, usta-öğrenci ilişkisinde, icracıya düşen sınırsız biat etme rolü ve koreografin/ustanın tanrısal hakimiyetine dayanan üretim ilişkilerinin katılığı buharlaşmaya başlar. İkincisi, Descartes ile özdeşleşmiş batılı metafizik düşüncenin mihenk taşlarından biri olarak kabul gören kartezyen düşüncenin, aklın beden üzerindeki tahakkümüne ya da ayırımına dayanan savının iptalidir (Wait, 2023 s.185.). Üçüncüsü ise diğer ikisiyle de ilişkili olarak, -Foucault'ın Batı kültürünün özellikle 19.yüzyıldan sonra ürettiğini tespit ettiği şekilde- disiplin toplumunun dans sanatında uysallık/yararlılık ikiliğiyle vücut bulan katı beden tahakkümünden kurtuluştur (Franko, s.100-101).

Günümüzde çağdaş dans sanatına ve dans tiyatrosu gibi spesifik türlerin gelişimine temel oluşturan doğaçlamaya dönük bireysel ve deneysel çalışmaların 19.yüzyıldan itibaren başladığı bilinmektedir. Fanny Elssler, Marie Taglioni, Anna Pavlova gibi Avrupa'da kendi dönemlerinin önde gelen dansçıların kendilerine has üsluplarını ve becerilerini geliştirirken doğaçlamadan yararlandıkları bilinmektedir. 19.yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın ilk yarısında A.B.D'de, Isodora Duncan, Loie Fuller, Rusya'da George Balanchine, Almanya'da Olga Desmond, Dalcroze, Rolph Laban, Mary Wigman, Kurt Joos gibi isimler dans eğitimi ve pratiklerinde geleneksel biçimlere karşı alternatifler ararken doğaçlamaya başvururlar. Bu bakımdan Balanchine ve Foller'in çalışmaları öncü bir nitelik taşır. Balanchine doğaçlamaya dayanan yenilikleriyle klasik balenin sentaksını genişletmiştir. "Onun çalışma yöntemi "hemen ve anda gelişen" (on the spot) dans hareketlerine dayanmaktadır ve bunlar öğrencileriyle işbirliği içerisinde spontane ve bazen de tesadüfen ortaya çıkarlar" (Carter,2000, s.183). Balanchine, doğaçlama teknikleri vasıtasıyla geleneksel sahne seti (dekor, kostüm, anlatı vs.) uzaklaşarak dans eden bedenlerin mimari niteliklerine ve etraflarını çevreleyen uzam birimlerini manüpile edebilme yeteneklerine odaklanmıştır (Scholl, 1994, s.103). Fuller ise kısıtlayıcı dans tekniklerinden uzaklaşıp özgür ve kendine has bir (idiosyncratic) stilde dans için deneylere girişirken doğaçlamadan yararlanmıştı. Fuller, performansçıları özgür tercihleriyle, kendi özgüllükleri ve doğal ifadeleriyle hareket etmeleri için cesaretlendirmiştir. Fuller, "kendine has hareket etme" (idiosyncratic), eğitimsiz dansçıları performansçı olarak kullanma, danslarda görev (task) uyumu yaratma, seçme özgürlüğüne izin veren koreografiler oluşturma ve dış mekânları kullanma üzerine fikirleriyle 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren Amerika'da yükselişe geçecek doğaçlama tekniklerinin gelişiminde büyük rol oynamıştır (Sommer, 1975, s.66).

20. yüzyılda Dans-Hareket eğitiminde doğaçlama tekniklerinden fazlaca yararlanan iki merkez olarak Almanya ve A.B.D'yi görürüz. Modern dansın doğuşu ve gelişiminde de merkezi bir yerde duran bu iki ülkenin sanatçıları özellikle 20.yüzyılın ilk yarısında yoğun bir etkileşime girmişlerdir. 1900'lerin başında Isodora Duncan'ın Avrupa'ya gerçekleştirdiği turnelerle Almanya'daki ekspresyonist sanat atmosferinde yarattığı şok, 1920'ler, 30'larda doğaçlama merkezli çalışmalarıyla Dalcroze, Laban, Kreutzberg, Wigman ve Joos'un A.B.D'de büyük etki yaratması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'ya turneler düzenleyen Amerikalıların Alman gençlere kendi modern dans geleneklerini tekrar hatırlatması gibi alış verişler bu etkileşimi tarihsel bir çerçeveye alır (Partsch-Bergsohn, 1994, s.39-76). Birbirlerinin çalışmalarını takip eden, bazen birbirinden eğitim alıp ortak çalışmalar üreten Alman-Amerikalı sanatçılar, Modern dansı inşa ederken, verdikleri eğitimlerde ve prova süreçlerinde doğaçlama çalışmalarına önem vererek doğaçlamanın akademik bir araştırma ve eğitim başlığı olarak gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

Almanya ve Çevresinde Doğaçlama Tekniklerinin Gelişimi ve Ausdruckstanz

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Almanya ve çevresinde, doğaçlamanın dans-hareket eğitimini ve pratiklerini domine etmeye başladığını görürüz. Doğaçlama çalışmalarıyla bu dönemde öne çıkan isimlere bakıldığında Emile Jacques-Dalcroze, Rudolph Laban, Mary Wigman ve Kurt Joos'u görürüz. Dalcroze, "yürümek, koşmak, ani hamle yapmak (lunging), atlamak, sıçramak" gibi insan bedeninin temel hareketlerini müzikle icra ederken beden ağırlığının durumu üzerine doğaçlama temelli araştırmalar gerçekleştirmiş, böylelikle "dansın önceden belirlenmiş ve geleneksel biçimlere ihtiyacı yoktur" nosyonunu bir adım ileriye taşımıştır (Carter, 2000, s.184). O hiçbir dans ve hareket tedrisatından geçmemiş olmamasına rağmen, Delsarte'nin teorileri⁴ ve kendi müzik birikiminden yola çıkarak

⁴ Francois Delsarte (1811-1871), Paris Konservatuarı'nda bir öğrenciyken ve konservatuarda öğretilen oyunculuk tarzından memnun değildir ve sesinin önceki yıllarda müzik bölümü tarafından mahvedildiğine inanmaktadır. Anatomi öğrenerek

Eurythmics adında seslerin fiziksel harekete çevrildiği bir yöntem geliştirmiştir. Yürümeyi insanın tüm ritmik hareketlerinin temeli olarak gören Dalcroze, her derse başladığında öğrencilerinden piyanoyla çaldığı müziğe eşlik edecek dürtüsel doğaçlama hareketleri talep etmiştir. Bu yolla öğrencilerinin ritim duygularını ve bedenlerinin farklı bölgeleri arasındaki koordinasyonu geliştirmeyi hedefleyen Dalcroze, dönemin en önemli sahne tasarımcısı Appiah ile çalışmaya başladıktan sonra “ritmik uzamlar” fikrinin gelişmesinde rol oynamış, bu doğrultuda çalışmalarındaki doğaçlama alanı boyut kazanmıştır (Partsch-Bergsohn, 1994,49-50).

Bir dans notasyonu⁵ sistemi geliştiren Laban'ın, doğaçlamayla iç içe geçen teorileri ve deneyleri, dansın müzikal yapılara olan bağımlılığından özgürleşmesine katkı koymuştur. Topluluğunu demokratik ilişkiler ve ortak karar verici bir tutum etrafında organize eden, hareket ya da kostüm anlayışında bedene özgür ve yeni bir bakış geliştiren Laban, doğaçlamaya olanak sağlayan daha birçok koşul ve araç geliştirmiştir. Batıda modern dansın öncülerinden ve Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Kurt Joos gibi isimlerle Almanya'da Ekspresyonist dansın (Ausdruckstanz) kurucularından kabul edilen Laban'ın, özellikle 1920'lerden itibaren geliştirdiği “Hareket Koroları” doğaçlama itkilerinin, müzik teorisi ve görsel tasarımla birleşmesi sonucu oluşmuştur. Doğaçlamamın daha önce tespit ettiğimiz niteliklerine uyan bir biçimde spontanlık, itkisellik ve demokratik yapıda bir ensemble anlayışı Hareket Koroları'na damga vurmuştur (Bradley, 2009, s. 8-11).

Hem Dalcroze hem de Laban ile çalışmış Mary Wigman da doğaçlamayı dans eğitiminin ve performanslarının merkezine yerleştirmiştir. Wigman da Laban gibi dansı, fiziksel ve ruhsal birliğe dayanan ve müzikten bağımsız olarak kendi biçimsel yasalarına sahip bir dil olarak görür. Newhall, (2009, s.87.) onun sanatsal amacını birey ve dünya arasında meydana gelen harmonileri ve anlaşmazlıkları ifade etmek olarak izah eder. Bu doğrultuda onun için dansı doğuran esin, yükseltilmiş bir yaşam deneyiminden gelir. “Bu esin, içimizde bir özlem, bir stres, bir iletişim dürtüsü uyandırır” (Wigman, 1973, s.88). Bunu kompoze edebilmek bir yetenektir ve bu yetenek, hayal gücünün bir eylemi olarak yaratıcı fantezidir. Wigman'ın eğitiminde doğaçlama anahtar bir rol oynar, çünkü doğaçlama içinde değişen doğanın ve içsel duyguların derinliğine, hareket eden bedenler aracılığıyla erişilir. Bu doğrultuda Wigman'ın stüdyosunda doğaçlama, varlığın içsel ifadeleri, biçimsel endişeleri ve yaşam hakkında özel soruları işaret edecek şekilde yapılandırılır. 1920'de kurduğu Wigman Okulu'nda dans eğitimi “teknik dersleri” ve “sınıf dersleri” olarak ikiye ayrılır. Her ne kadar teknik dersler teknik becerilerin kazanılmasını, sınıf dersleri ise kompozisyon becerilerinin kazanılmasını vurgulasa da, her ikisi de doğaçlama yoluyla öğretilir. Böylesi bir teknik eğitimin yanında Wigman, tüm öğrencilerine kendi koreografilerini geliştirecekleri şekilde alan açar ve bunu da eğitimin bir parçası olarak yapılandırır (Newhall, 2009, s.87-92). Geliştirdiği doğaçlama merkezli eğitim yanında yaptığı turneler

5 sesini tedavi eder ve oyunculuk eğitimine dair memnuniyetsizliği doğrultusunda araştırmalara girişir. Bu yoğun araştırma, insanların gerçekte nasıl hareket ettiği, nasıl davrandığı ve birçok duruma nasıl tepki verdiği üzerinedir. Parklarda, kafelerde, hastane koğuşlarında, kiliselerde, morglarda, hatta afet anlarında gözlem yapar. Sonunda açıkça gözlemlenebilen ifade kalıplarını ortaya döker. Bu doğrultuda araştırmaları, sesin, nefesin, hareket dinamiklerinin, çizgi ve formun, dürtülerin, zihnin, ruhun ve yaşamsal içgüdüünün ifade edici aracı olarak bedenin kapsamlı bir incelemesidir. Laban notasyonu ya da Labanotasyon, insan hareketinin bütün biçimlerini koreografiye dökmeyi ve analiz etmeyi temel alan sembolik bir "alfabe" sistemidir. Semboller müzikteki notalar gibi, her bir kalıbın "hecelendiği" hareket bileşenlerini temsil eder. Standart labanotasyonda dikey üç çizgili bir porte icracıyı temsil eder. Orta çizgi, porteyi vücudun ana bölümlerini temsil eden sağ ve sol sütunlara ayırır. Porte, aşağıdan yukarıya doğru okunur ve performansçının bakış açısından yazılır. Her yön sembolü bir dikdörtgene dayanır ve dört hareket faktörünü gösterir. Sembolün biçimi şekli hareketin yönünü, gölgelendirilmesi ise hareketin seviyesini (level) gösterir. Sembolün uzunluğu hareketin süresini (daha kısa, daha hızlı, daha yavaş gibi) temsil ederken, sembolün porte üzerindeki yerleşimi vücudun hareket halindeki kısmını gösterir. Labanotasyon dans koreografisi, fiziksel terapi ve tiyatro gibi geleneksel olarak fiziksel bedenle ilişkili alanlarda kullanılmasının yanında antropoloji ve endüstriyel üretim gibi farklı alanlarda da kullanıma sokulmuştur

ve Hanya Holm, Harald Kreutzberg gibi öğrencilerinin sanat yaşamlarını orada sürdürmesiyle Wigman'ın A.B.D'deki modern dans eğitimi üzerindeki etkisi de büyük olur.

Almanya'da Hitler rejiminde sanatların yaşadığı sanatsal, kültürel izolasyonla yok olma noktasına gelen Modern dans araştırmaları- ki Naziler ilk dönemlerinde Ekspresyonist dans ve hareket biçimlerini kendi propagandalarında araçsallaştırmaya çalışmışlardır- 50'lerde Amerikalı sanatların etkisi, Wigman gibi gözden çıkarılmış danslara yeniden alan açılması ve Kurt Joos gibi sürgündeki sanatların ülkeye dönmesiyle Almanya'da tekrar gündeme gelir.

Hem Laban'ın hem de Wigman öğrencisi olan Kurt Joos, Nazilerin iktidara gelmesinden itibaren Joos Balesi (Ballets Joos) ekibindeki öğrencileriyle İngiltere'ye göç etmiştir. Savaş sonrasında Almanya'ya geri dönüp Essen'de Folkwang Dans okulunun başına geçen Joos, ders müfredatına doğaçlama derslerinin yanında Laban kökenli ökinetik (eukinetics), koreotik (choreutics) gibi yine bir parçası doğaçlama olan dersler eklemiştir. Koreografik kompozisyon için, anlamlı, iletişimsel hareket için bir araç olarak koreotik uygulaması, jestsel yönelimin farkındalığı ve uzamda yönsel odaklanma yoluyla disiplin, koordinasyon ve duyarlılık sağlayan bir çalışmadır. Buna göre insanın duygusu ve spontane fiziksel hareketinin yönü arasında ayrılmaz bir ilişki vardır. Örneğin eğer duygu "sempati" ise hareket ileri, "korku" ise geri olacaktır. Neşe ve umut yukarı doğru, keder ve umutsuzluk aşağı doğru hareket eder. Ökinetik ise "Kapsanan uzam yoksa aksiyonun görülebilmesi mümkün değildir" önermesi ile başlar. Ökinetik'in üç temel ögesi vardır. Zaman, Yoğunluk ve Modus. Joos'a göre bir devinim analizi uzamsal bir element içermelidir ve o uzamsal elementi "Modus" olarak isimlendirir. Bu bağlamda zaman, çabuk ya da yavaş hızın göreceli özellikleri olarak anlaşılırken; yoğunluk güçlü ya da zayıf olarak kassal gücün fazla ya da az olmasıdır. Modus ise merkezi ya da çevresel, bir başlangıç noktası ya yön gösterilmesini tanımlamaktır. Böylelikle ökinetik dersi bir doğaçlama ile başlar: 1) Hızlı ya da Yavaş 2) Güçlü ya Zayıf 3) Merkezi ya da Çevresel. 1-2-3'ün farklı varyasyonları denir ve ökinetik ile, yayılan ve birleşen hareketler, değişim dereceleri ve dinamik nüanslar içeren zincirleme bir akışı aranır (Markard,1993,s.47).

Joos, Folkwang Okulu'nda doğaçlamaya dayanan böyleleri bir alternatif hareket eğitimini inşa etmesinin yanında 1960'lardan itibaren Alman Modern Dansına ve Dans Tiyatrosu'na yön verecek Pina Bausch, Susanne Linke, Gerhard Bohner gibi koreografları yetiştirmesiyle çağdaşları arasında fark yaratmıştır. Bunun yanında Gerhard Bohner ve 60'larda Johann Kresnik'le birlikte A.B.D'de yeşeren pop kültür, happeningler, performans sanatı, multimedya gibi yenilikleri destekleyerek Almanya'da bir anti-sanat tavrı ortaya koyar. Öğrencileri Bausch, Hoffman ve Linke gibi isimler ise Folkwang okulunun zengin ve üretken geleneğini sürdürmeye devam ederler. Bu gelişmelerle birlikte Almanya, uzunca bir süre kenara atılmış doğaçlama merkezli modern dans geleneğini 1945'ten sonra adım adım yeniden keşfetmeye başlar.

Amerika'da Dans Eğitimi ve Pratiklerinde Doğaçlama Olgusu

Almanya ile etkileşimlerinin yanında A.B.D'de dans/hareket eğitiminde doğaçlama tekniklerinin gelişiminde önemli bir rol oynayan başka bir damarın Kuzey Amerika'daki Afrika Disporası çevresinde oluştuğunu görürüz. Tap, Jazz, Linda Hop, break dans gibi doğaçlamaya dayanan ve yüksek popülerlik yakalayan dans biçimleriyle Afrika kökenli siyahiler A.B.D'de ve sonrasında bütün batıya yayılacak estetik etkiyi dans çalışmaları üzerinde yaratırlar. Doğaçlama etrafında üretilen serin kanlılık, rahatlık, gevşeklik ve toplum kurallarına kayıtsız bir enerji; görünüşte birbirine zıt unsurların radikal bir şekilde yan yana getirilmesi; ironi ve çift anlamlılık; sözlü ve fiziksel jestin icracı ve izleyici arasındaki diyalojik

ilişkisi, bunların hepsi Afrika/Amerikalı sanat ve yaşam tarzının batı toplumunun dokusuna işleyen özellikleridir. Kültürel açıdan bu niteliklerle özdeş olup doğaçlama yetileri üzerine kurulan Afrikalı/Amerikan popüler dans biçimlerinin, batıda kurulu düzene karşı yapılan doğaçlama dans tekniklerine etkisi kaçınılmaz olmuştur (Wait 2023, s.3.).

20.yüzyılın ilk yarısında A.B.D'nin bu sanatsal-kültürel zenginliği içerisinde yetişen ve kendi saygın tekniklerini oluşturup eğitimlerinde kısmen de olsa doğaçlama tekniklerinden yararlanan Isodora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham ve Paul Taylor gibi isimlerden sonra 1960'larla beraber doğaçlama alanının sanatçıların odağına daha fazla yerleşmeye başladığı görülür. Anna Halprin ve R.Ellis Dunn bu dönemde ön plana çıkan ilk isimlerdir. Halprin, bir sonraki bölümde ayrıntılı değineceğimiz H'Doubler'ın doğaçlama merkezli tedrisatından geçer ve Harvard'da Tasarım okuduktan sonra San Francisco'da mimarların, dansçıların, eğitimcilerin ve müzisyenlerin yer aldığı interdisipliner bir topluluk kurar. Dunn ise konservatuarda müzik eğitimi almış ve John Cage'in öğrencisi olmuştur. Aynı zamanda dans eğitimi alıp edebi sanatlar, felsefe ve psikoloji alanlarında da okumalar-araştırmalar yapmıştır. Halprin'in yöntemsel yaklaşımı modern dans konvansiyonel olarak koreografin keşiflerine odaklanan öznelik nosyonunu genişletmek üzerinedir, böylelikle dansçıların özgür ve spontane hareketlerinin dans süreçlerine katkı koymasının önünü açar. Bazen doğaçlamaya geleneksel performansçı-seyirci ayırımını kırmak için başvurur, bazen de seyircileri dansa katmak için... Bu doğrultuda, bir Halprin çalışması içinde doğaçlama yoluyla insan ve hayvanların duyuşsal davranışlarını içeren gündelik yaşamın doğal aksiyonları sahneye taşınmaya çalışılır. Dunn ise dans tiyatrosunun yeni biçimlerini ararken dansçılara yardımcı olacak bir doğaçlama mantığı ve bir dağarcık (vocabulary) geliştirmeye çalışmaktadır. Hareket dağarcıkları dansçının görsel, duyuşsal, kinestetik, gerçek ya da hayali elementlerini içeren içsel ya da dışsal çevrelerinden algısal işaretlere dayanır. Aynı zamanda dansçının içsel reaksiyonlarından gelen gönderimsel materyallerden oluşan ve dans sınıfındaki diğer hareket halindeki bedenlere cevap veren interaktif ya da bireysel hareket de bu dağarcık için esastır (Carter, 2000, s.185).

Dunn bir koreograf olmamasına rağmen koreograflara ve dansçılara doğaçlama kaynaklarıyla dans için yeni materyaller sağlamak istemiştir. Onun bu çabaları A.B.D' ki modern dans çalışmalarına, doğaçlama merkezli dans/hareket eğitimine yeni bir soluk getirecek olan Judson Dans Atölyeleri'nin (1962) ve sonrasında Judson Dans Tiyatrosu'nun kurulmasına (1963) ön ayak olur. Judson projesi, Yvonne Rainer, Steve Paxton başta olmak üzere diğer deneysel koreograflar için bir kooperatif, demokratik bir şemsiye niteliği taşımıştır. Judson dansçıları dans sanatının estetik, sosyal ve politik dinamikleri üzerine yeniden düşünme, bütünsel olarak dans sanatına dair radikal bir sorgulama yürütmeyi provoke etmişlerdir. Dansçı olmayanları da yaratıcı deneylerine katıp, müzisyenler, ressam, video sanatçıları, film yapımcıları ile işbirliğine giderek çoklu sanat projelerinin gelişimine alan açmışlardır. Koreograf Yvonne Rainer'ın "Akıl Bir Kastır" isimli performansının (The Mind is a Muscle) ilk bölümü olan "Trio A", (1966) Judson'ın doğaçlama yaklaşımına örnek oluşturur. "Trio A", üç kişinin aynı anda yaptığı, dört buçuk dakikalık bir çalışmadır. Performansta hareket öbekleri arasında herhangi bir duraklama yoktur. Bu öbekler genellikle ardışık uzuv eklemleri gibi ayrı parçalardan oluşur -'sağ bacak sol bacak, kollar, sıçrama' vb.- ancak her hareket öbeğinin sonu hemen gözlemlenebilir bir vurgu olmadan bir sonrakinin başlangıcıyla birleşir. Uzuvlar hiçbir zaman sabit değil, hep bir ilişki içindedir ve yalnızca hareketler arasındaki geçişler esnasında tam uzantılarına kadar esnerler. Bu da vücudun sürekli geçişlerle meşgul olduğu izlenimini yaratır. Her ne kadar çok çeşitli hareketler sunulsa da, Trio A' daki hareket serisinin hiçbir bölümü diğerinden daha önemli değildir. Bu doğrultuda hareketler icra edilirken ve bedenin ağırlığını değiştirmek için gereken çaba gösterilirken telaşsız bir görünüm ortaya koyulur. Rainer'ın Judson'da ve Grand Union'da çalıştığı isimlerden Steve Paxton ise 1972'de başlattığı "Kontak

Doğaçlama" alışmalarıyla, A.B.D'deki doğaçlama estetiğini ve tekniklerini başka bir boyuta taşımış, arkadaşlarıyla birlikte, buğun hala yaygın olarak kullanılan teknikler geliştirmiştir. Paxton kontak doğaçlamayı, her bir tarafının, karşılıklı hareket eden kütlelerine erişilebilir en kolay yolları çalışmak amacıyla özgürce doğaçlama yaptığı bir düet sistemi olarak tarif eder. Bu esnek çalışma erevesi içinde, biçim, hız, uyum ve bağlantının kişisel detayları dansçıya bırakılır. Dansa dair bu yaklaşım partner ilişkisinde köklenmiştir ve dansçıların hareketleriyle ilgili bilgilerin sırayla partnere iletildiği dokunma ve denge duyularına dayanır. Bu, hiçbir kurulu koreografinin ve kuralın uygulanmaması bakımından klasik baledeki partner ilişkisinden ayrılır. (Carter, 2000, s. 185-186).

Somatik Eğitim ve Araştırmalarda Doğaçlamanın Yeri

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batıdaki dans-hareket teorileri ve pratikleri içinde "doğaçlamanın" somatik eğitim yöntemlerine paralel olarak geliştiğine ve yüksek bir popülariteye ulaştığı görülür (Wait,2023, s.1). Somatik, genel olarak beden birinci kişinin algısı üzerinden gören bir araştırma alanıdır. Somatik terimini adlandırmasıyla tanınan Thomas Hanna (1988, s.19-20) birinci şahıs algısından elde edilen bedensel verilerin üçüncü şahıstan gözlemlenen verilerden oldukça farklı olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre Somatik, kişinin nesnel bir biçimde kendine dışarıdan bakmasından çok, duygularının, hareketlerinin, gayelerinin farkında olarak içeriden bakmasıyla ilişkilidir. Bu doğrultuda somatik, nesnel bedenin değil, içsel farkındalığın ve iletişimin somut bir süreci olarak soma'nın araştırılmasıdır. Soma, Yunan kökenli bir kelime olup, Hesiodos'un kullanımıyla yaşayan beden (living body) anlamına gelmektedir. Yine Hanna'ya göre kişinin bu yaşayan, kendini duyumsayan içsel beden algısı bizim nesnel bir bakışla bir insanda, heykelde ya da kadavrada gördüğümüz nesnel bedenden radikal olarak ayrılır. Bu bakımdan somatik, nesnel bir bütünlük ya da mekanik bir enstrüman olarak bedene değil "içsel deneyime dayanan bir bedene" odaklanır (Green, 2011,s.114). Yirminci ve yirmi birinci yüzyıllar boyunca somatik uygulamalar Batı'da dans ve hareket eğitimini büyük ölçüde etkilemiştir. Dansçının kinestezi⁶ kapasitesini, hareket netliğini, yeterliliğini, bütünlük koordinasyonunu ve mevcudiyet duygusunu geliştirerek performans kalitesini olumlu yönde etkilediğinin yaygın kabulü nedeniyle somatik, 1980'lerden itibaren üniversitelerin dans müfredatlarına girmeye başlamıştır (Wait, 2023, s.5.).

Somatik temelli doğaçlamanın teorik gelişiminde öne çıkan en önemli isim olarak dans pedagoğu Margaret H'Doubler'ı görürüz. H'Doubler Amerikalı eğitim bilimci ve felsefeci John Dewey'in Columbia Üniversitesi'nde öğrencisi olmuştur. Demokratik bir düşünür ve şiddetli bir kadın hakları savunucusu olan Dewey'in bilim ve estetik arasındaki dualizmi silme çabaları ve ürün değil, süreç-deneyim odaklı (process over product) bir eğitimin değerini yükseltmesi, H'Doubler'ın üzerinde güçlü bir etki bırakır. Anatomiye ve Dewey'in pragmatist estetiğine büyük ilgi duyan, eşitlikçi bir ideolojiye sahip ve resmi bir dans eğitimi almamış H'Doubler'ın ilgi alanları, mesleki becerilerde ustalaşmaya odaklanan geleneksel pedagojik kaygılardan belirgin biçimde farklıdır. H'Doubler (1940, s.48) dans eğitimi için mesleki bir modelden ziyade akademik bir model yaratır ve dans kavramının kapsamını herkes tarafından keşfedilebilecek ve keşfedilmesi gereken bir bilgi biçimi olarak genişletir. Bu doğrultuda H'Doubler'ın çalışmaları, kişinin bedensel üretimini fiziksel süreçlerle kodlanmış bir kalıba dökmeyi amaçlayan ve taklide dayanan geleneksel dans pedagojisine ait hiyerarşiyi tersine çevirir. Nalina Wait'in(2023,s.43) tespit ettiği üzere, H'Doubler'a göre bir uygulayıcı, self-refleksif hareket araştırması süreciyle, yalnızca hareket etme şeklini değil aynı zamanda düşünme şeklini de etkileyecek olan beden-ağın psiko-fiziksel

⁶ Kaslar, tendonlar ve eklemlerdeki reseptörler aracılığıyla bilgi sağlayan, insanların ve diğer hayvanların yürüme, konuşma, yüz ifadeleri, jestler ve duruş dahil olmak üzere hareketlerini kontrol etmelerini ve koordine etmelerini sağlayan duyu.

gücüne erişebilirdi. Bu doğrultuda onun, öğrenmenin keşfetmeye bağlı olduğu ve etkileşimin hem öğrencileri hem de onların angaje oldukları dünyayı değiştiren bir süreç olduğu fikirleri doğaçlama pratiklerinde merkezi bir yerde durmuştur.

H'Doubler'ın bu doğrultuda dolaşıma soktuğu "doğal beden" kavramı, nihai bir doğal beden evrenselleştirici bir nosyonundan değil, kişinin kendi beden-zihninin (body-mind) deneyimleri ve kişisel ya da toplumsal olarak yapılanmış tarihiyle ilişkisi içinde kendi işlevsel anatomisini self-refleksif olarak araştırmasından gelir. Bu doğrultuda onun "doğal" anlayışı eğitimsiz fiziksellelikle değil, onun "sanatsal hareket bilinci" geliştirmek olarak tarif ettiği, kişinin "kendisine rehberlik etmesiyle" yakaladığı yeterlilik ve farkındalıkla ilişkilidir. H'Doubler'ın "kendisine rehberlik etme" yaklaşımı bütünüyle hocası Dewey ile ortaklaşır. Dewey' e göre organizma kendi rehberliğindeki etkinliği üzerinden dünya ile etkileşim kurmaktadır. Bu doğrultuda "kendi rehberliğinde etkinlik ya da aktivite" duyular alanı ile motor reaksiyonları koordine ve entegre etmektedir. H'Doubler'ın Dewey'in düşüncelerini pratiğe dönüştürdüğü merkez, hiç kuşkusuz onun eğitim alanında savaş açtığı beden-zihin ayrımıdır. Bu bakımdan her ikisinin de istediği öğrenme süreçlerine sadece fiziksel olarak angaje olan değil, mental olarak da kendi parametreleriyle ölçüp biçen problem çözücü öğrenci bir tipolojisine ulaşmaktır. Bu pedagojik modelle tutarlı olarak H'Doubler'ın dans eğitiminde geliştirdiği yöntemler somatik bir pratik biçimi olarak beden/zihin entegrasyonundan geçerek hareket üzerine çalışmayı gerektirmiştir. Bu bağlamda onun hareket araştırma yöntemi üç evreden oluşur. Birincisi, geri besleme (feed back) evresidir. Tendonlardan, eklemlerden ve kaslardan enformasyon getirir. İkincisi, beyinde gerçekleşen birleşme evresidir. Üçüncüsü, ileri besleme (feed forward) beyinde birleşen bilginin tekrar kaslara mesaj göndermesi sürecidir. O bu dolaşımı hareket etmek, düşünmek ve hissetmenin entegrasyonu olarak aktarır ve bu yaklaşım öğrencilerinin bir hareket vasıtasıyla uzamı, zamanı, kuvveti ve bu nitelikte başka varyasyonları kinestetik yolla soruşturmalarını sağlar. (Wait, 2023, s.44-46) Böylesi somatik, araştırmacı, self-refleksif süreçler, batılı dans öğrencileri için kurucu bir yöntem oluşturmuştur. Özellikle self-refleksif hareket araştırması ya da sorgusu batılı doğaçlama dans pratikleri için bir mihenk taşı haline gelir

Somatik araştırmalarda bulunup yolu Dewey ile kesişmiş tek isim, H'Doubler değildir. Günümüzde dans ve oyunculuk bölümlerinde hala yaygın bir şekilde kullanılan Alexander Tekniği'nin yaratıcısı Frederick Matthias Alexander bunlardan biridir.⁷ Alexander'ın ulaştığı, günlük aktivitelerimizdeki (hareket) alışkanlıklarımızı değiştirmeye çalışan bir yöntemdir. Hareket kolaylığı ve özgürlüğünü, dengeyi, desteği, koordinasyonu geliştirmeye yönelik biçimde basit ve pratiktir. Oturmak, uzanmak, ayakta durmak, yürümek, ağırlık kaldırmak ve diğer günlük aktivitelere uygulanabildiği gibi sahne sanatlarında performansçının beden farkındalığı, rahatlatma, koordinasyon, denge, sakatlıklardan korunma ve daha bir sürü önemli başlıkta beden-zihin sistemini geliştiren somatik, bireysel bir araştırma ve kinestetik yolla düşünme pratiğidir. Bu doğrultuda yine somatik bir pratik olan Feldenkrais yöntemiyle benzer.

D'oubler gibi Dewey ile yolları kesiştikten sonra somatik araştırmalara girmiş ve bu doğrultuda dans-hareket eğitimine alan açmış diğer iki isim Mabel Elsworth Todd ve öğrencisi Lulu Sweigard da somatik

⁷ İki isim I.Dünya Savaşı yıllarında, Dewey elli yaşlardayken tanışmışlar, Dewey 35 sene boyunca ondan ders almaya devam etmiştir. Tanışmaları sonrasında Dewey Alexander'ı Columbia Üniversite'sine ders vermesi için davet etmiş, bu ikilinin işbirliği somatik araştırmaların ve bedene dair bilgi dağarcığının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Alexander tekniği beden-zihin birlikteliği tanıtmıüniversiteye ders vermesi için davet etmiş, uzun yıllar boyunca ikilinin birlikteliği sürmüştür. Alexander Avusturyalı bir oyuncudur. Sahnede sürekli ses kısılması yaşadığı ve doktorların ameliyattan başka çarenin olmadığını düşündüğü yerde, kendi bedeni üzerine uzun bir araştırma sürecine girer-Delsart'e benzer bir şekilde- ve vücudunun kinestetik algısını geliştirerek, onu daha doğru kullanmayı başarıp sesiyle ilgili yaşadığı sıkıntıları aşar. Sahnede kısıp, dinlendiği zaman normale dönen sesinin, sadece ses mekanizmasını yanlış kullanmaktan dolayı değil, bütün vücudun kullanımından, özellikle de boynundaki kasılmalarından kaynaklandığı fark eden Alexander, sonrasında aynı yöntemle varolan kronik rahatsızlıklarını da aşmıştır.

alandaki idiokinetik araştırmalara girişmişlerdir. İdeokinesis terimi, Grekçe ideo (zihinde oluşan imge ya da dūřünce) ve kinesis (hareket) kelimelerinin birleşiminde oluşup "hareket dūřünce" ya "hareket imgesi anlamlarını üretmektedir". Andrea Bernard (2006, s.3-9.), idiokinesis'i en basit anlamıyla hareketi kolaylaştıran bir imge ya da dūřünce olarak tanımlar. Aynı zamanda kas modellerini ya da örüntülerini geliştirmenin bir aracı olarak imgelerin kullanımını devreye sokan bir disiplindir. Buna göre, aşağı, yukarı ya da dışarı hareket ettiğimizi imgelemimizde hayal etmemizle birlikte sinir sistemimiz bir kas örüntüsü, modeli oluşturarak cevap verir ki, bu hareketi gerekleştirebilelim. "Bu bağlamda sinir sistemi üzerinde en fazla etki yaratacak imge (effective image) sinir sisteminin dikkatini yakalayacak şekilde olmalı, sıradan ve sıkıcı değil olağandışı, absürd, çok güzel ya da başka türlü bir aşırlık taşımalıdır." (Bernard, 2006,s. 23).

Beyin görüntüleme (neuroimaging) araştırmaları da ideokinetik yaklaşımları destekler niteliktedir. Bu araştırmalara göre (Batson, 2013, s.59), motor bir görevin hayali uygulanmasının altında yatan kortikal alt tabakalarla, gerçek fiziksel harekettekiler aynıdır. Bu aynı zamanda mental aktivitenin, hareketi ve motor planlanmayı içeren kortikal alanların kolay uyarılabilirliğini de ortaya koyar. Blaser ve Hockelmann'ın dansılarda koreografinin mental provası ve onun fizyolojik yorgunlularını nasıl etkilediğine dair araştırmaları bu doğrultuda ilginç sonuçlar ortaya koymuştur. Araştırmada dansılardan gözleri kapalı bir halde 120 saniyelik bir koreografi parçasını hayali olarak prova etmeleri istenir. Başlangıçta dansçılara müzik eşlik etmekte sonrasında ise yalnız dans hareketleri vardır. Beyindeki elektriksel aktiviteyi kaydetmek için kullanılan bir test olan EEG'yi kullanarak kalp atış hızıyla, nefes alış verilişlerini görüntüleyerek araştırmacılar, kullanılan çođu beden kısımlarının beyin aktivitesindeki artışın ve fizyolojik parametrelerdeki yükselişin eşliğinde mental konsantrasyonda bir artış bulurlar. Araştırma hayali bir provanın bile kalbi uyaran, solunumsal, kassal ve nöral talepleri yaratan bir şekilde yorucu olduğunu ortaya koymuştur. Bu sonuç doğaçlama ve ideokinesis gibi yöntemler üzerinden beden-zihin birliğini ortaya koymaya çalışan tüm somatik araştırmaıları destekleyecek ampirik bir veriler ortaya koymaktadır. Bedeniyle dūřünebildiđi gibi, imgelemiyse hareket edebilen insan doğası, kartezyen bir ayrıma ya da basit bir dualizme indirgenemeyecek ölçüde karmaşık ve bütünlüklü bir yapı arz etmektedir. Bunun dans-hareket dersleri için anlamı öğrencilerin bedensel eğitimlerinin salt onların zorlanıp disiplin altına alınmasıyla ya da hareketlerini ve sahne duruşlarını mükemmelleştirmeleriyle şekillenebileceği üzerine kurulan eğitim pratiklerinin sorgulanırlığını başka bir düzlemde kanıtlamasıdır.

William Forsythe ve Doğaçlama Teknolojileri

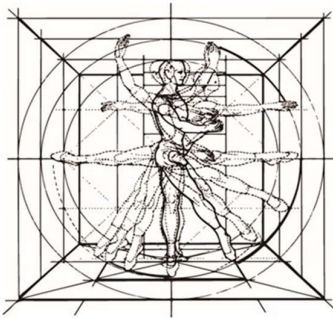
Batıda ağdaş dans pratiklerinde doğaçlamanın kullanımını ve somatik araştırmaların ortaya koyduğu bilgi birikiminin eriştiği noktayı 1990'lı yıllardan itibaren William Forsythe'in içlerinde gözlemlemek mümkündür. Modern dansın iki ana merkezi olarak değindiğimiz Almanya ve Amerika arasında sanatsal bir köprü kuran Forsythe'in gerçekleştirdiği doğaçlama merkezli araştırmalar dans-hareket alanında büyük bir etki yaratmıştır. 1984 yılında sanat yönetmeni olarak başına geçtiği ve yirmi yıl bu görevini sürdürdüğu Frankfurt Balesi'ndeki bale araştırmaları karmaşık koreografileri, sanatsal cesareti, entelektüel derinliği ve tiyatral gücü ile giderek başka bir dans dili oluşturmasına yol açmış, bu doğrultuda Forsythe'ı uluslararası platformda büyük bir başarıya ve üne ulaştırmıştır. (Spier, 2011, s.2-4).

Forsythe'in Doęaçlama yaklaşımını etkide bulunan dinamikler dūřünüldüđünde ilk sıraya, önceki bölümlerde değinilen 20.Yüzyıldaki dans-hareket pratiklerinin yarattığı birikimin yanında somatik araştırmalarla güçlenen kuramsal alanı koymak mümkündür. İkinci olarak da onun sanatçı kimliğinin

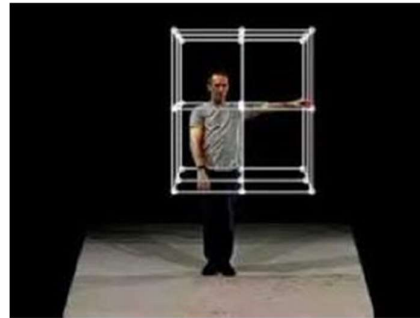
gelişiminde etkili olan felsefi, politik ve sanatsal bakış üzerinde düşünülebilir. Bilindiği üzere Forsythe'ın sanatında düşünsel açıdan etki olan en önemli isimler Foucault, Derrida, Deleuze ve Roland Barthes gibi Postyapısalcı düşünürlerdir. Mark Franko'ya göre (2011, s.97) Foucault'un onun üzerindeki etkilerinin sınımasını koreografilerinde Foucault'un "bedensellik" üzerine düşüncesini karakterize eden Faillik (agency), yazıt (inscription) ve disiplin problemlerine verdiği cevaplar üzerinden görmek mümkündür. Buna göre, Forsythe'ın doğaçlama üzerinden dansçıya sunduğu özgürlük, Foucault'un düşüncesine paralel olarak koreografinin etik bir kullanımını örneklemektedir. Forsythe balenin katı kuralları içinde "disipline" edilen; doğaçlama yapamayacak, kendini keşfedemeyecek ve öz farkındalığıyla (self-awareness) kendini yeniden şekillendiremeyecek olan; söylem rejimlerinin ve iktidar-güç ilişkilerinin kendini kazdığı dansçı bedenlerin varoluşunu tersine çevirdiği pratiklerle çalışmalarını şekillendirmiştir (Franko, 2011, s.108).

İlk dönemlerden itibaren çoğunlukla bale eğitimi görmüş dansçılarla çalışan Forsythe'ın, öğrencilerinden ilk istediği yapısal buluşları bildikleri tekniklere uygulayarak kendi materyallerini üretmeleridir. Bu doğrultuda dansçılar kaçınılmaz olarak doğaçlamaya başvururlar ancak bu onların üretim süreçlerinin bütününde sınırsız bir özgürlüğe sahip olduğu anlamına gelmez. Özellikle prodüksiyon süreçlerinde dansçıların bireysel yaratıcılıklarını, self-refleksif araştırmalarını ve doğaçlama pratiklerini sınırlayan Forsythe tarafından verilen görevlerdir (Tasks). Çalışmalarında spesifik görevler oluşturmak için Forsythe, orkestrasyon, kontürpuan, çokmerkezlilik, yeniden yaratım ve odaklanmama gibi duyuşsal ya da vestibular sistemlere meydan okuyan kompozisyonel stratejiler geliştirmiştir (Wait,2023, s. 147).

Gerek dansçıların doğaçlamaları sonucunda yarattıkları hareketler gerekse Forsythe'ın geliştirdiği hareketler giderek toplulukta ortak bir hareket dağarcığı oluşturur. Forsythe'ın sonradan Doğaçlama Teknolojileri adını verdiği bu hareket dağarcığında Laban'ın hareket teorilerinden fazlasıyla yararlanmıştıdır (Driver,2011, s.52). Bu doğrultuda onun Laban metodolojisiyle kurduğu ilişkideki en önemli başlık "Kinesfer"dir (Kinesphere). "Kinesfer", dansçıların çevresini elleri, kolları ve ayakları ile tanımlayabildikleri, küre şeklinde hayali bir uzamdır ve Laban'ın sisteminin temel taşıdır" (Baudoin&Gilpin, 1989, s.74). Bir küpün, bir oktahedron (sekiz yüzlü) veya bir ikosahedron'un (yirmi yüzlü) çokyüzlü hacimleri, dansçılara kartezyen düzlemlerle kesişen üç boyutlu uzamı görselleştirmenin daha kolay bir yolunu sağlamıştır. Bu dışsal yapılar aynı zamanda dansçıların vücudun merkezinden çizilen hayali çizgilerle boyutsal, diagonal ve diyametrik (çapsal) çizgileri kavramsallaştırmasına da olanak tanır. Bunlar ayrıca küpte 27 noktayı ve ikosahedronda 12 noktayı gösterir. Bu, Laban'ın olası hareket çizgilerini gözlemlemesine yardımcı olmuştur. Forsythe ise kinesfer kavramının kapsamını çalışmalarında genişletmiştir.



Şekil 1 Laban Kinesfer



Şekil 6 Forsythe'ın Kinesfer Yorumu

Forsythe'in müdahalesi merkezsizleştirme ve izometrik uzam operasyonları olarak iki kavram tarafından organize edilen uzamsal manipölasyonlarla gerçekteştir. Baudoin ve Gilpin'in (1989, s. 74) özetlediği gibi, merkezsizleştirme ile Forsythe, Laban sisteminin dansçılara sunduğu olanakları kabul ederken, beden merkezlerini sonsuz bir şekilde yeniden atayarak ondan ayırır. Bu bakımdan Forsythe, bir değil her biri tamamen açılıp kapanabilir veya genişletilebilir bir dizi kinesferi varsayar. Bu doğrultuda sonsuz sayıda rotasyona giren bedensel uzamsal bölümlenmelerin her biri kendi merkezlerine sahiptir. Örneğin sağ ayağın topuğu, sol kulak, sağ dirsek veya tüm bir uzuv merkez olabilir. Böylelikle bedendeki veya uzamdaki herhangi bir nokta ya da çizgi, belirli bir hareketin kinesferik merkezi haline gelebilir. Böylesi bir merkezsizleştirmeden sonra dansçuları doğaçlamaya için motive edecek diğer koreografik belirleyici, izometrik bir operasyonu cisimleştirerek doğaçlama icrasını matematikleştirmektedir. Forsythe bu işlemleri şöyle anlatır.

“Bale dansçılarında temelde çizgileri ve formları uzamda eşleştirmenin öğretildeğini fark ettim. Böylece uzamda bükülebilecek, savrulabilecek ya da başka şekillerde bozulabilecek çizgiler hayal etmeye başladım. Bir noktadan bir çizgiye, bir düzlemde hacme geçerek, büyük ölçüde birbirine bağlı noktalardan oluşan geometrik bir uzamı görselleştirmeyi başardım. Bu noktaların tümü dansçının bedeninde içerildiğinden ... yalnızca sonsuz sayıda hareket ve pozisyon üreten bir "katlama" ve "açılma" dizisine gerek vardı.” (Kaiser, 1999, p. 65)

Doğaçlama Teknolojileri Egzersiz Örnekleri

Forsythe ve öğrencileri oluşturdukları hareket repertuarını 1994-99 yılları arasında bir CD-ROM'a kaydeder. CD-ROM⁸, içlerinde Forsythe'nin temel doğaçlama tekniklerini gösterdeğı derslerden oluşan 60 video bölümüne ayrılmıştır. Aynı zamanda Crystal Pite, Thomas McManus, Noah D. Gelber, Christine Buerkle'nin dans sekansları ve Forsythe'nin Solo performansları da yer almaktadır. Bu performanslar gerçek zamanlı, slow motion ve bilgisayar teknolojisi destekli olarak önceki hareketin hatırlatıldığı bir şekilde izlenebilmektedir.

Yaratıcı sürecin metodolojileri üzerine zengin bir içeriden bakış ortaya koyanbu CD-ROM, kullanıcıya anlaşılır ve sistematik bir menü sunmuştur. Menü ilk açıldığında hareket halinde bir dansçı silüetinin çevresinde “Çizgiler” (Lines) “Yeniden Düzenleme” (Reorganizing), Solo, Eklemler (Additions) ve “Yaklaşımlar” (Approaches) ana başlıklarıyla izleme seçenekleri oluşturur. Başlıkların her birinin altında alt başlıklar, örneğin Çizgiler başlığının altında, “Nokta Nokta Çizgiler, (Point Point Lines), Kompleks Operasyonlar, Yaklaşımlar, Kaçınma (Avoidance) ve Genel İtibariyle (in General) alt başlıkları bulunur. Yine bu başlıkları tıkladığınızda yeni alt başlıklar görülür: Örneğin Nokta Nokta Çizgiler altında Hayali Çizgiler, Eşleştirme, Köprü Kurma gibi alt başlıklar belirir. Bu bölümlerde Forsythe'in sözel ve hareketli ders anlatımında hareketlere bilgisayar destekli beyaz çizgiler çizerek hareketlerin kavranmasında kolaylık sağlamaktadır. Forsythe, CD ROM'da başlık başlık gösterdeğı hareket dağarcığından yola çıkarak nasıl doğaçlama kompozisyonlar oluşturacağını kendisinin ve öğrencilerinin performanslarıyla ortaya koyar.

⁸ William Forsythe, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* (Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, and Köln: Deutsches Tanzarchiv, 1999).

Nokta Nokta Çizgiler

1. Hayali Çizgiler

Forsythe, Nokta Nokta çizgiler başlığı altında hayali çizgiler operasyonunu örnekler. İki parmağını birer nokta kabul edip arasında açılır kapanır hayali bir çizgi oluşturur. Bu çizgiyi istediği yönde hareket ettirmekte, havada asılı halde bırakıp yere sabitleyebilmektedir. Dahası bu hayali çizgiyi beden bir parçası olarak, örneğin kolunu dirsekten kırarak bir çizgi haline getirir. Kolun çizgisel eksenini bozmadan döndürme ve ileri geri çekme gibi hareketleri kolaylıkla gerçekleştirebileceğimizi gösterir.

2. Çekme

Bir önceki egzersizde iki nokta arasında hayal edilen çizgi, bedenin bir kısmında ya da uzamda bir nokta belirleyip oradan istediğimiz yöne çekilen bir çizgiye dönüşür. Çekme hareketi ile tasarlanan çizgi yine döndürülebilir, bedenin bir kısmıyla birleşerek başka geometrik şekillere dönüşebilir.

3. Eşleştirme

Bedenin bir bölümü, örneğin kolların çizgisel bir eksen taşıdığı hayal edilir. Örneğin çizgisel ekseninde bir kol, aynı ekseni taşıyan diğer kolla eşleştirilir. Eksenlerini kaybetmeden eşgüdümlü hareket ettirilir.

4. Açılma Kapanma

Hayali çizgi bedenin bir eklem yerinde düşünülür. Örneğin kolda... Dirsekten çizginin kapanıp açılması tekrar edilir.

5. Köprü Kurma

Bedenin bir yerinde düşünülen çizgisel eksene, bedenin başka bir kısmıyla geometrik bir kesişim oluşturulur. Örneğin, yine dirsekten kırılarak 45 derecelik bir açıyla duran koldaki bir noktayla diğer çizgisel kol arasında bir kesişim yaratılır.

6. Yığılan Noktalar

Vücutun birçok noktasının birbiriyle çizgisel bir ilişkide olduğu özel bir pozisyon seçilir. Örneğin bu klasik baledeki basit bir "tendu" duruşu olabilir. Bu duruşta bedenin birçok parçası arasındaki çizgisel ilişki belirlenir. Kollarla dizler arasında, kafa ve kollar arasında, kolların kendi arasındaki noktalar arasındaki çizgisellik kavranır.

7. Düşen Noktalar:

Burada bedenin kısımlarının yere yönelik düşme ya da kıvrılma eğiliminde yerle kurabileceği çizgisel ilişkiler kavranır. Örneğin zemine yakın bir yere çökmüşken, kolun ya da tabanı yerden kalkmış bir ayağın kurduğu ya da potansiyel olarak kurabileceği çizgisel ilişki doğrultusunda yerle temas edilir.

8. Kompleks Hareketler: ,

Bu egzersiz daha önce gösterilen bütün egzersizlerde yakalanan çizgisel hareketlerin bir akış ve koordinasyon içinde birbirine eklenmesiyle oluşur. Burada hareket eden için en kritik mesele

hareket koordinasyonunu, örneğin hayali çizgiyi ya da çekmeyi, tüm çizgileri ve düzlemleri bütün bedene yayılıp, karmaşık bir hareket dizisi oluşturana kadar hissetmektir.

Karmaşık Operasyonlar:

1. Eğim Uzantısı:

Bedenin bir belirli bir kısmında çizgisel bir eğim yaratılır. Bu eğim uzatılarak hareket edilir. Eğim yönünde ya da eğimle noktasal bir ilişki içerisinde hayali bir çizgi düşünölüp o eksen takip edilir. Bu eksenle ileri geri hareket edilebilir.

2. Taşıman Çizgiler:

Bu egzersizde önemli olan bedenin bir kısmında oluşturulan çizgiselliğin içinde bulunulan mekanla, mesela bir odayla, ilişkilendirilmesidir.

3. Düşen Eğriler:

Eğri bir yörüngede oluşturulan çizgiselliğin hareketin bitimine kadar takip edilmesi örnekleleyen bir egzersizdir. Örneğin kolumuzun biriyle çizilen bir eğrinin biz yere düşüp hareket sonlanana kadar tüm bedenle takip edilmesidir.

4. Paralel Dikey:

Bedenin kollar, dizler ve kollar gibi belirli kısımları arasında paralel çizgisellikler kurup bunların çeşitlenmesine dayanan bir egzersizdir.

Yaklaşımlar

Çizgilerle ilgili doğaçlama çalışmalarında en önemli başlıklardan biri, bu çizgilere nasıl yaklaşacağımızla bağlantılıdır. Çizgi vücudumuzun bir kısmında da olabilir dışındaki uzamda da... Bu doğrultuda bedenimizde oluşan bir çizgiden kayarak uzaklaşabildiğimiz gibi dışımızdaki bir çizginin yanından, üstünden ya da altından yaklaşabiliriz. Hatta üzerine basıp çizgiyi yok edebiliriz de. Bu tercihlerden birini oluşturmak için performansçının ."yaklaşımlar" başlığı üzerine eğilmesi ve bu doğrultuda doğaçlamalar gerçekleştirmesi önem arz eder.

1. Boğumlama Egzersizi

Bu egzersiz, bedenimizin uzuvlarını döndürmek üzerinedir. Forsythe hayali bir çizgi çizer ve onu yere koyar. Onunla bağlantılı olarak geriye doğru başka bir çizgi daha çizerek kolunu döndürebildiği kadar döndürüp bu çizgilere düz bir şekilde yerleştirir. Bu döndürme ve yerleştirme işlemini farklı yönlerde tekrarlar. Bu alışma uzuvların döndürölmesi kadar, yere uzanan bedenin düzlüğü hissetmesi açısından da önemlidir.

Kaçınma

Kaçınma oluşturduğumuz hayali çizgilere temas etmekten kaçınarak onlarla ilişki kurmamız üzerine bir doğaçlama egzersizidir. Örneğin çizgi dikey olarak yere konulur, ona temas etmeden performansçı

kolunu çizginin etrafına dolar. Ya da çizgi yatay bir şekilde havada konumlandırılır, performansçı çizgiye değmekten kaçınacak şekilde altından süzülerek geçer, üstünden atlamaya çalışır.

1. Hacimler

Bu egzersizde silindir gibi hayali geometrik şekiller tasarlanır ve yine onlara değmekten kaçınılarak, şeklin tüm yüzeyleri kavranmaya ve hissedilmeye çalışılır.

2. Kendi Beden Duruşu

Bu egzersizde bale duruşlarındaki gibi belirgin bir beden pozisyonu yaratılır. Sonra bu pozisyondan çıkılır, kendi bedenimizin bir önceki pozisyonu etrafında “kaçınarak” hareket edilir.

3. Hareketler

Önceki egzersizlerde, statik olan çizgilerden, şekillerden ve pozisyonlardan kaçınma eylemi bu egzersizde hareket halindeyken kendi hareketlerinden kaçınmaya dönüşür. Bu noktada kaçınma aksiyonu yapılan hareketin tersi yönelmelerle sağlanır.

Yeniden Organize Etme

Uzamsal Yeniden Uyumlanma: Oda Egzersizleri

1) Birinci egzersizde içinde bulunulan uzam, zemin de dahil olmak üzere hayali olarak farklı odalar olarak bölümlenir. Odaların yönlerine göre beden kısımları da bölümlenir. Örneğin üst gövde yere paralel bir şekilde eğilmiş durmaktadır. Kolların biri yerdeki odayı gösterirken diğeri sağdaki odayı çizgisel bir şekilde işaret etmektedir. Beden arkadaki odaya doğru konumunu değiştirirken kolların da birbirleriyle yeniden uyumu, oryantasyonu sağlanmaya çalışılır.

2) Oda yönlerine doğru hareket edecek beden farklı kısımları üzerinde bu oryantasyonu sağlamak mümkündür. Örneğin gövde öndeki odaya bakarken kafa soldaki odaya çevrilir. Gövde kafayla yeniden uyumlanacak şekilde sola döner.

3) Bu egzersizde geometrik şekiller üzerinden yeniden oryantasyon düşünülür. Dizin biri yerde kollar ona paralel olarak birbirini gösteren şekilde gövdenin önündedir. Zemini bir kare olarak hayal edersek ve karenin yerden kalkıp karşımıza geçtiğini düşünürsek, bir önceki pozisyonumuzu nasıl yaratıp yeni koşula uyumlarız? Forsythe yerden kalkar, yere dokunan dizini karşıdaki hayali kareye değecek şekilde kaldırır ve kollarını yine dize paralel oluşturacak biçimde kafanın üstünde konumlandırır.

İzometri Egzersizleri

İzometrilere beden farklı kısımları arasındaki ölçülü ilişkilerdir. Örneğin kolların belde aynı şekilde durması ya da bir kolun aynı açıları ve ölçüleri taşıyan bir şekilde havaya kaldırmasıyla oluşan ilişkide açığa çıkarlar. İzometrik bir şekilde devam eden bir harekette bu ilişkiye dair hissin devam ettirilmesi önem arz eder.

1) Farklı Ölçekler

Forsythe'nin bu egzersizi Laban'ın kinesferini temel alan bir küp ilüstrasyonu içerisinde gerçekleşir. Önce merkezinde bütün bedenin olduğu 27 noktalık bir küp hayal edilip onun içinde noktalarla temas edilerek ve oryantasyona dayanan bir şekilde hareket edilir. Sonra aynı küp yapısı bedenin herhangi bir bölümünün merkez oluşturacağı şekilde küçültülür. Sonra bu yeni ölçeğe uyumlanacak şekilde hareket edilir.

2) Hareket İzometrileri

Forsythe bu başlığı bir egzersizden çok bir açıklamaya ayırır. İzometri aynı zamanda hareketi oluşturacak gücü aktarır ya da bir hareketi oluşturan dürtü niteliği taşır. Bu bağlamda izometrik hareket her zaman simetrik bir şekilde yansıtılmak zorunda olmasa da hareket içindeki enerji akışını korumak zorundadır.

Sonuç

Ülkemizde, kimi zaman tiyatro ve oyunculuk eğitimine yabancı üniversite yönetimlerinin zorlaması kimi zaman da öğretim elemanlarının aşırı özgüveni ve heveskâr yaklaşımlarıyla beraber birbiri ardına, çok sayıda açılan oyunculuk bölümlerinin karşılaştığı en büyük zorluklardan birisi "Hareket ve Beden" derslerinin nasıl verileceği üzerinedir. Genel olarak bu alanda yetişmiş öğretim elemanı sayısının yetersizliği bir yana, tıpkı oyunculuk hocaları gibi, varolanların da büyük şehirler dışında yaşamayı tercih etmemesi, özellikle Doğu ve Güneydoğu gibi bölgelerde açılmak zorunda kalan bu bölümleri büyük bir çaresizliğe itmektedir. Bu doğrultuda, kendi akademik uzmanlıkları dışında neredeyse tiyatronun her alanında derse girip, o alanda olabildiği kadar yetkinleşmeye çalışan bir avuç akademisyen için alternatif eğitim yolları düşünmek hayati bir anlam taşımaktadır. Benzer bir durum, Halk Oyunları Bölümleri için de geçerlidir. Her ne kadar mezunları, ülkedeki dans çalışmaları ve eğitimin merkezinde dursa da bu bölümlerin kendi sınırlarının dışına çıkabilecek, öğrencilerinin yaratıcılıklarını farklı kuramsal ve pratik alanlardan beslenerek açığa çıkaracak ders içeriklerinin yetersizliği ortadadır. Bu bakımdan her iki alan için de kafa açıcı kaynaklar oluşturmak, özellikle böylesi problemleri yoğunlukla yaşayan bölgelerde bölümler, öğretim elemanları ve öğrenciler arasında işbirliği ve deneyim alış verişi oluşturmak önem arz etmektedir. Bu çalışma böylesi bir yolda atılmak istenen küçük bir adım olarak görülebilir.

İrdelenmeye çalışıldığı üzere, batıdaki modern dans çalışmaları ve somatik araştırmalar içinde gelişen doğaçlama teknikleri böylesi problemlere dönük alternatif yollar arayışında faydalanılabilecek zengin bir tarih ve birikim ortaya koymaktadır. Yirminci yüzyılın başından itibaren klasik dans ve hareket eğitiminin karşısında yeni bir pedagojik çerçeve oluşturan koreografların, kuramcılarının ve performansçıların deneyleri günümüzde kolaylıkla kavramıp uygulanabilecek- ya da uyarlanabilecek yöntemler ve yaklaşımlar içermektedir. William Forsythe'in "Doğaçlama Teknolojileri" bu doğrultuda iyi bir başlangıç noktası oluşturabilir. Görüldüğü üzere, Forsythe sanatsal yaklaşımının yanında hareket eğitiminde geliştirdiği Doğaçlama Teknolojileri ile dansla ya da sahneye yönelik hareket eğitimiyle hiç karşılaşmamışların bile içerisinde hızlıca gelişim gösterebileceği, beden/uzam algısını, imgelemine ve koordinasyon duygusunu geliştirebileceği teknikler ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Anna, M. (1993). Jooss the Teacher: His Pedagogical Aim and The Development of the Choreographic Principles of Harmony, *The Dance Theatre of Kurt Joos*, Choreography and Dance. 3 (2): 45-53.

- Andrea, B. (2006). *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*. North Atlantic Books.
- Batson, G. (2013). Exercise-Induced Central Fatigue: A Review of the Literature with Implications for Dance Science Research. *Journal of Dance Medicine & Science*. 17 (2): 53-62.
- Baudoin, P. & Gilpin, H. (1989). Proliferation and perfect disorder: William Forsythe and the architecture of disappearance. In M. Guatterini (Ed.), *The design that does not make the portrait: dance, architecture, notations*. Programme for William Forsythe, (Theater Programme: Reggio Emilia Festival Danza), Book 2, pp. 73-79.
- Blaser P, Hockelmann A. Mental reproduction of a dance choreography and its effects on physiological fatigue in dancers. *Journal of Human Sport and Exercise*. 2009, 4(2):129-141.
- Bradley, K. K. (2009). *Rudolf Laban - Routledge Performance Practitioners*, Routledge.
- Carter, C. L. (2000). Improvisation in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, (2): 181-190, Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/432097>
- H'Doubler, M. (1940) *Dance: A Creative Art Experience*, University of Wisconsin Press.
- Driver, S. (2011) Nijinsky's heir: a classical company leads modern dance, *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*. Routledge.
- Franko, M. (2011). Archaeological Choreographic Practices: Foucault and Forsythe, *History of the Human Sciences*. 24(4): 97-112.
- Goldman, D. (2010). *I Want To Be Ready: Improvised Dance as a Practise of Freedom*. The University of Michigan Press, Michigan.
- Hanna, T. (1988). *Somatics: Reaweking The Mind's Control of Movement, Flexibility and Health*. De Capo Press.
- Kaiser P. (1999) *Dance Geometry*, *Performance Research*, 4(2):64-71.
- Kocabıyık, Y., Erdenk, S. (2022) Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi Programlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. *Turkish Studies*. 17 (2): 201-223.
- Newhall, M. A. S. (2009). *Mary Wigman*. Routledge.
- Partsch-Bergsohn, I. (1994). *Modern Dance in Germany and The United States: Crosscurrents and Influences*. Routledge.
- Scholl, T. (1994). *From Petipato Balanchine Classical Revival and The Modernisation of Ballet*. Routledge.
- Sommer, S. R. (1975). Loie Fuller. *The Drama Review (Post-Modern Dance Issue)*. 19 (1): 53-67. <https://www.jstor.org/stable/1144969>
- Spier, S. (2011). Introduction, *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*. Routledge.
- Wait, N. (2023). *Improvised Dance: (in Corporeal Knowledges)*. Routledge.
- Wigman, M. (1973). *The Mary Wigman Book: Her Writings*. (ed. W. Sorell). Middletown, Conn: Wesleyan University Press.