

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RUTH ST. DENİS BAĞLAMINDA DOĞU KÜLTÜR
VE GÖSTERİ SANATLARININ MODERN DANSIN
ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNE KATKISI**

Nurhan NEBİOĞLU

**SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zerrin İREN BOYNUDELİK, (YTÜ)

İSTANBUL, 2007

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİM LİSTESİ.....	iii
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
1. GİRİŞ	1
2. UZAK DOĞU KÜLTÜRÜ VE GÖSTERİ SANATLARINA GENEL BAKIŞ	3
2.1 Uzak Doğu Kültüründe Gösteri Sanatları	3
2.2 Uzak Doğu Kültür ve Gösteri Sanatlarına Batı Dünyasının Bakışı.. ..	14
3. MODERN DANSI DOĞURAN ETMENLER VE UZAK DOĞU KÜLTÜRÜ.....	18
3.1 Tarihsel Arka Plan: Sömürgecilik ve Oryantalizm.....	18
3.2 Sanat ve Oryantalizm	23
3.3 Modern Dansın Ortaya Çıkış Süreci ve Oryantalizm	31
4. RUTH ST DENİS'İN UZAK DOĞU BAĞLAMINDA MODERN DANSIN TARİHSEL GELİŞİMİNE KATKISI.....	43
4.1 Ruth St. Denis	43
4.2 Ruth St. Denis Koreografilerinde Uzak Doğu İmgesi	50
SONUÇ	65
KAYNAKLAR	70
EKLER.....	73
ÖZGEÇMİŞ.....	104

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1	Mohenjodaro, Bronz dansçı figürü.....	73
Resim 2.2	Hint Tanrıları Brahma, Şiva ve Vişnu.....	73
Resim 2.3	Shiva Natarajah	74
Resim 2.4	<i>Bharathanatyam</i> duruşu, Rukmini Devi	74
Resim 2.5	Hint <i>Kathakali</i> oyuncusu.....	75
Resim 2.6	Pekin Operasından bir sahne.....	75
Resim 2.7	<i>Pantalone, Commedia Dell'Arte</i> oyuncusu	76
Resim 3.1	<i>Avrupa'yı Destekleyen Afrika ve Amerika</i> , Willame Blake	76
Resim 3.2	<i>Türk Giysileri İçinde Bir Kadın</i> , Jean-Etienne Liotard.....	77
Resim 3.3	<i>Köle Pazarı</i> , Jean-Léon Gerome	78
Resim 3.4	<i>İki Müzisyen Kız</i> , Osman Hamdi Bey.....	79
Resim 3.5	<i>Chinoiserie</i> Konulu Resim, François Boucher.....	80
Resim 3.6	<i>Cezayir</i> , Eugene Delacroix.....	81
Resim 3.7	<i>Türk Hamamı</i> , Jean-Auguste-Dominique Ingres	81
Resim 3.8	Mary Wigman	82
Resim 3.9	<i>Yeşil Masa</i> , Kurt Jooss	83
Resim 3.10	Parthenon Tiyatrosu, Isadora Duncan	83
Resim 3.11	<i>Salome</i> , Maud Allen.....	84
Resim 3.12	Şikago Dünya Fuarı, Mısır dansı.....	84
Resim 3.13	<i>Yılan Dansı (Serpentine Dance)</i> , Loie Fuller	85
Resim 3.14	<i>The Cobras</i> , Ruth St. Denis.....	85
Resim 3.15	<i>Letter to the World</i> , Martha Graham.....	86
Resim 3.16	<i>Errand into the Maze</i> , Martha Graham	86
Resim 4.1	<i>Yunan dansı</i> , Ruth St. Denis	87
Resim 4.2	<i>Intolerance</i> - Babil sahnesi.....	87
Resim 4.3	<i>Egyptian Deities</i> posterı	88
Resim 4.4	Tanrıça İsis görünümünde, Ruth St. Denis	88
Resim 4.5	<i>Cosmic Dance of Shiva</i> , Ted Shavn	89
Resim 4.6	<i>Radha</i> - açılış bölümü, Ruth St. Denis.....	90
Resim 4.7	<i>Radha</i> , Ruth St. Denis.....	90
Resim 4.8	<i>Radha</i> - “Görme duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis.....	91
Resim 4.9	<i>Radha</i> - “Koklama duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis	91
Resim 4.10	<i>Radha</i> - “Tat alma duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis.....	92
Resim 4.11	<i>Radha</i> - “Tat alma duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis.....	92
Resim 4.12	<i>Radha</i> , eserin ilk gösterimindeki takılar	93
Resim 4.13	<i>Radha</i> , Ruth St. Denis.....	93
Resim 4.14	<i>Incense</i> , Ruth St. Denis	94
Resim 4.15	<i>Incence</i> , Ruth St. Denis.....	95
Resim 4.16	<i>Incence</i> , Ruth St. Denis.....	95
Resim 4.17	<i>Incence</i> , Ruth St. Denis.....	96
Resim 4.18	<i>Incence</i> , Ruth St. Denis.....	96
Resim 4.19	<i>Incence</i> , Ruth St. Denis.....	97
Resim 4.20	<i>Incence</i> , Ruth St. Denis.....	98
Resim 4.21	<i>The Nautch</i> , Ruth St. Denis.....	99
Resim 4.22	<i>Bakawali Nautch</i> , Ruth St. Denis.....	99
Resim 4.23	<i>Bakawali Nautch</i> , Ruth St. Denis.....	100
Resim 4.24	<i>Bharathanatyam</i> dansı, Rukmini Devi.....	100
Resim 4.25	Ruth St. Denis ve Ted Shavn Taç Mahal’de.....	101

Resim 4.26	Çin Merhamet Tanrıçası Kuan Yin	102
Resim 4.27	<i>White Jade</i> , St. Denis.....	103
Resim 4.28	<i>White Jade</i> , St. Denis.....	103

ÖNSÖZ

20. yüzyılın özgün bir ürünü olan modern dans, temel olarak ABD ve Almanya’da gelişmesine rağmen, ortaya çıkış aşamasında birçok farklı etmen ve yapıdan beslenmiştir. Klasik bale formuna tepki olarak doğan bu dans formunun önemli bir kaynağını Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatları oluşturmuştur.

Erken dönem modern dansın öncülerinden olan Ruth St. Denis’in Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatları bağlamında ortaya koyduğu yaratımlar, modern dansın ortaya çıkış sürecine önemli bir katkı sağlamıştır.

Bu tez çalışmasında değerli bilgilerini benimle paylaşan başta Sayın Geyvan McMillen’e, danışmanım Yrd. Doç. Dr. Zerrin İren Boynudelik’e ve Öğr. Gör. Zeynep Günsür’e teşekkür ederim.

Ocak 2007

Nurhan NEBİOĞLU

ÖZET

RUTH ST. DENİS BAĞLAMINDA DOĞU KÜLTÜR VE GÖSTERİ SANATLARININ MODERN DANSIN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNE KATKISI

Nurhan NEBİOĞLU

Bu tez çalışmasında Ruth St. Denis'in sanatsal pratiğinde, 20. yüzyılın başında ortaya çıkan özgün bir form olan modern dansın doğuşunda Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatlarının katkısı sorgulanmıştır.

Bu amaçla Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatları, içinde doğup geliştikleri toplumların yapısı ve özellikleri de göz önüne alınarak incelenmiştir. Süreç içinde Batı dünyasının Uzak Doğu kültür ve gösteri sanatlarına bakışı da aktarılmıştır.

Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatlarının, Ruth St. Denis'in sanatsal üretimindeki etkisini ortaya koymak, modern dansın içinde geliştiği yapıyı da incelemeyi gerekli kılmıştır. 20. yüzyılın başında Batı toplumunda modernizm etkisiyle gelişen tarihsel avangart akımların bir parçası olan modern dans, onu doğuran etmenler ve tarihsel arka planı oluşturan Oryantalizm ve Sömürgecilik pratikleri de ortaya konularak incelenmiştir.

20. yüzyılın başında Batı'da en üst seviyeye ulaşan Oryantalist tutku Ruth St. Denis'in sanat pratiği ve ruhani kişiliğinin gelişmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Bununla bağlantılı olarak gelişen yeni bir hareket formunun öncüsü olan St. Denis'in Uzak Doğu'nun etkileri vurgulanmıştır.

Sonuç olarak modern dansın tarihsel öncülerinden Ruth St. Denis'in koreografi çalışmalarının incelenmesiyle Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatlarının, hareket, form ve imge kullanımı göz önünde tutularak modern dansın ortaya çıkış sürecine katkı sağladığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Ruth St. Denis, modern dans, Uzak Doğu, Doğu-Batı, Oryantalizm, Sömürgecilik, modernizm

ABSTRACT

THE CONTRIBUTION OF THE EASTERN CULTURE AND VISUAL ARTS ON THE EMERGENCE OF THE MODERN DANCE WITHIN THE CONTEXT OF RUTH ST. DENIS

Nurhan NEBİOĞLU

In this thesis, the contribution of the Far-Eastern culture and visual arts to the birth of the modern dance which is an authentic form emerging at the beginning of the 20th century is questioned within the artistic practice of Ruth St. Denis.

With this purpose, Far-Eastern culture and visual arts have been examined taking into consideration the structure and characteristics of the societies which they were born in and flourished. Within the process, it has also been conveyed how the Western World viewed the Far-Eastern culture and visual arts.

Demonstrating the influences of the Far-Eastern culture and visual arts on the artistic production of Ruth St. Denis required the structure in which the modern dance developed to be examined as well. As a part of the historical avant-garde movement arising under the influence of the modernism within the Western society at the beginning of the 20th century, modern dance has been studied by demonstrating the Orientalism and Colonialism practices which constitute the factors causing its emergence and historical background.

The Orientalist passion which reached its peak in the West at the beginning of the 20th century plays an important role in the development of the artistic practice and spiritual personality of Ruth St. Denis. The influences of the Far-East on St. Denis who is the forerunner of a new movement form developed in relation with the aforementioned is emphasized.

As a result, studying the choreographic works of Ruth St. Denis who is one of the historical forerunners of the modern dance, it has been seen that Far-Eastern culture and visual arts have contributed to the emergence of the modern dance when the usage of movement, form and image is taken into consideration.

Key Words: Ruth St. Denis, modern dance, Far-East, East-West, Orientalism, Colonialism, modernism

1. GİRİŞ

Modern dans 20. yüzyılın başında klasik balenin tam olarak kök salmadığı ABD ve Almanya’da ortaya çıkmış ve geliştirilmiş bir formdur. Ruth St. Denis ile birlikte Isadora Duncan, Loie Fuller, Rudolf von Laban ve Mary Wigman modern dansın sanat formu olarak kabul görmesi ve geliştirilmesinde öncü konumda olan koreograf ve dansçılardır.

Modern dans 20. yüzyıl modernist pratiği içinde aynı zamanda, tarihsel avangart olarak nitelenen akımların da bir parçasıdır. Almanya ve Birleşik Devletlerdeki modern dansın tarihsel öncülerinin bu dönemde hareket üzerine yoğunlaşan çalışmaları, salt biçimsel değil toplumsal değerleri de göz önüne alarak ortak bir dil geliştirmeye yönelik olmuştur. Modern dans klasik balenin hareket değerleri ve yapısına karşı çıkarken, kendi bedensel hareket ve anlatımını oluşturmada tamamen yeni bir dile ihtiyaç duymuştur. Bu anlamda, modern dans biçimsel dilini oluşturan kaynaklarının bir kısmını Antik Yunan’dan esinle yeniden yapılandırılan hareket formlarından alırken, diğer taraftan Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatlarından geniş bir şekilde yararlanmıştır.

Yeni bir hareket ve düşünüş biçimi öneren modern dans, büyük oranda kadın sanatçıların öncülük ettiği bir harekettir. Böylece dansa o ana kadar hakim olan erkeğin koreografinin adım ve biçimini şekillendirdiği ve kadının edilgen olduğu yapı da kırılmıştır. Modern dans kadına dansa erkekten bağımsız olarak duygularını ifade etme olanağı sağlamıştır.

Bu tezin yöntemi gereği öncelikli olarak Uzak Doğu kültürü ve sahne sanatları incelenmiştir. Uzak Doğu kültürünün önemli bir parçasını teşkil eden gösteri sanatları, yoğun semgesel anlatım, ayrıntılı beden, oyunculuk ve sahne teknikleri kullanımını barındırmaktadır. Bunun yanında bu toplumların tinsellikle olan bağlarını yitirmemesi sahne sanatlarını da büyük oranda etkilemiştir. Uzak Doğulu dansçıların çıplak ayakla ve dizleri bükük olarak gerçekleştirdikleri danslar, modern dansın bedensel anlatımında yerçekimiyle kurduğu ilişki, düşme-kalkma, ayağın ve kalçanın kullanımı gibi ifadelerine esin kaynağı oluşturmuştur. Bu anlamda Barba’nın da temel olarak ifade ettiği gibi Doğu ve Batı kültürleri arasında “baştan çıkarma, taklit ve alışveriş karşılıklı olagelmıştır” (Barba, 1994, s.75).

Batı toplumunda Doğu olarak nitelendirilen alan, genel olarak kendi maddi ve kültürel uygarlığının doğrudan uzantısı saymadığı ve kendi dışındaki geniş bir bölgeyi kapsamaktadır. Doğu bu anlamıyla Batı'nın "dışsallığını" ifade etmektedir. Bunun yanında Doğu aynı zamanda Said'in de ifade ettiği gibi "Avrupa'nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünleyici bir parçasıdır" (Said, 2004, s.11). Bu çalışmada alanı daraltmak adına Doğu olarak nitelenen ve incelenen bölge Uzak Doğu ile sınırlı tutulmuştur. Bu bölge aynı zamanda Batı kaynaklı Sömürgeleşmenin de yoğun bir etkisi altında kalmıştır. Bu yönüyle Uzak Doğu'nun birçok pratiği Batı uygarlığının eklentisi konumuna gelmiştir.

Modern dansın öncülerinden biri olan Ruth St. Denis'in sanatsal üretimi 20. yüzyılda Batı toplumunda ve özel olarak ABD'de gelişen Oryantalizm de göz önüne alınarak incelenmiştir. St. Denis'in Doğu ile ilk ilişkisi Mısır kültürü ile olmuş; daha sonraki araştırmaları ise onu Uzak Doğu kültürlerine yöneltmiştir. Böylece St. Denis'in kendi dans pratiği ve ruhsal yapısını biçimlendirmede Uzak Doğu kültürü ve sahne sanatları belirleyici bir konuma sahip olmuştur.

Bu bağlamda tezin amacı Ruth St. Denis'in sanatsal pratiğindeki Uzak Doğu sahne gösterimi ve kültürünün modern dansın ortaya çıkışındaki katkısını incelemektir. Modern dansın ifade biçimi büyük oranda kişisellikten kaynaklanmaktadır. Batı toplumunda yaşanan hızlı endüstrileşmeyle birlikte artan tüketim ve art arda yaşanan toplumsal yıkımlar, Ruth St. Denis gibi sanatçıları kendilerini ifade edecekleri farklı alanlar aramaya itmiştir. Bu anlamda Ruth St. Denis kendi sanat pratiğini büyük oranda Uzak Doğu gösterimi üzerine temellendirmiştir. Konuyu tanımlamak adına St. Denis'in koreografik üretimindeki Uzak Doğu imgesini incelemek gerekmektedir.

St. Denis'in özellikle birinci dönem koreografi çalışmaları yoğun olarak Uzak Doğu etkisini barındırmaktadır. *Radha*, *Incense* ve *White Jade* gibi koreografilerini, dönemin kültürel ve politik ortamı da göz önüne alınarak incelemek, St. Denis'in yaratımlarındaki Uzak Doğu etkisini modern dansın ortaya çıkışı ve tarihsel gelişimine olan katkısını ortaya koymak adına uygun görülmüştür.

2. UZAK DOĞU KÜLTÜRÜ VE GÖSTERİ SANATLARINA GENEL BAKIŞ

Uzak Doğu ve genel olarak Asya tiyatrosu, yoğun olarak dansı barındıran, simgesel anlatımlı, gelişmiş ve karmaşık bir dil ortaya koymuştur. Bunun yanında Batı sahne gösteriminde yaşanan dinsel olanla bağların ayrışması durumu, Uzak Doğu’da tam olarak gerçekleşmemiştir. Bütün Uzak Doğu dramları tinsellikle olan bağlarını koruyarak günümüze kadar gelmişlerdir.

Uzak Doğu dram ve danslarının birçok ortak öge mevcuttur. Gösterimlerin çoğunda hareket, müzik ve şarkı beraberliği gözlenmektedir. Bunun yanında dekor, aksesuar, makyaj, kostüm ve sahne uygulamaları alanında da birçok ortak nokta mevcuttur. Yine oyunculuk tekniği açısından da bir birliktelik olduğu söylenebilir. Uzak Doğu’nun bütün büyük dramları genel olarak stilize bir oyunculuk, günlük davranışların sahnede farklı tekniklerle dönüştürülmesi ve rolle özdeşlik kurmak yerine mesafe koymaya dayanmaktadır. Bunun yanında bütün Uzak Doğu dram ve dansları uzun yıllar süren zorlu bir eğitim süreci gerektirmektedir.

Uzak Doğulu dansçılar genellikle çıplak ayakla ve dizleri bükük bir şekilde dans ederler. Bu durum modern dans ile benzerlik taşıyan en önemli özelliklerden biridir. Klasik bale tekniğine tepki olarak dizlerin yaygın olarak bükük kullanımı ve çıplak ayakla dans, modern dansın ortaya çıkışında ayırt edici bir nokta teşkil etmiştir. Bunun yanında bir diğer ortaklık ise bedeninin yerle olan ilişkisi ve düşme-kalkma biçimlerinde de gözlenmektedir. Modern Dansta yüz kullanımı genelde nötrken iken ağırlıklı olarak bedene vurgu yapılmaktadır. Uzak Doğu danslarının birçoğunda ise yüz hareketlerine özel önem verilmekte ve yine birçok dramatik türde maske kullanımı gözlenmektedir.

2.1 Uzak Doğu Kültüründe Gösteri Sanatları

Uzak Doğu’da gösteri sanatları genel olarak toplumun yaşayış, din ve kültürel öğelerinden ayrı düşünülemez. Gösterimin kutsalla ve tinselle olan bağlantısını günümüzde dahi yoğun olarak devam ettiren Doğu gösteriminin, genel olarak Batı’daki örneklerine göre çok daha erken tarihlerde geliştiği söylenebilir.

Uzak Doğu’da Hint kültürü birçok dinin, felsefi yapının ve topluluğun iç içe geçtiği ve birbirinden etkilenecek geliştiği bir yapı oluşturmuştur. Hindistan’da MÖ iki binli yıllardan başlayarak kast sistemine dayalı toplumsal düzenin temelleri atılmıştır. Hindistan’da zaman içinde Brahmanizm, Hinduizm, Budizm, Sih Dini, Jainizm ve yoga ile meditasyon gibi dinsel inanç ve uygulamaları hayat bulmuştur. Hint kültürü ve dramatik sanatı bütün bunlardan beslenerek ve sürekli dönüşerek gelişmiştir.

Çin’de ise MÖ 3. yüzyılda birliğin sağlanmasıyla beraber, gösteri sanatlarında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Ana gövdesini Han milliyetinin oluşturduğu bu çok kültürlü feodal devlet, varlığını 20. yüzyılın başına dek sürdürmüştür. Bu dönemde Han sülalesi Çin sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. MÖ 104 gibi erken bir tarihte “müzik ile dansı geliştirmek üzere İmparatorluk Müzik Dairesi” kurulmuştur (Brockett, 2000, s.95). Çin’de de diğer Uzak Doğu dramatik gösterimlerinde olduğu gibi kutsalla olan bağlar korunmuştur. Budizm ve Konfüçyüsçülük gibi inançlar ise Çin dramını önemli ölçüde etkilemişlerdir. Çin dramı kökenlerini esas olarak danstan, Şaman ve rahiplerin dinsel uygulamalarından almıştır.

Japonya’da Asya anakarasından ayrı olmasında dolayı dramatik gösterimin gelişimi daha geç olmuştur. MS 6. yüzyılda Budizm’in Japonya’ya gelişi toplumsal düzlemde de büyük dönüşüme sebep olmuş ve anakaradan gelen her türlü kaynağı özümseyen Japon kültürü kısa sürede kendi dramatik formlarını ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Kore, Çin ve Hint etkisiyle Japonya’da dramatik gösterim dinsel kökenle olan bağını devam ettirmiştir. Bunlardan erken döneme ait bir dans türü olan *Kagura*’da olduğu gibi, Şaman inancı ve Şintoizm ile bağlantılı birçok öge mevcuttur. 14. yüzyılda ise Japonya dışarıdan aldığı tüm değerleri dönüştürerek yeniden kendi özüne dönmüş ve bu durum ilk büyük teatral form olan *Noh*’un ortaya çıkışıyla sonuçlanmıştır. İki büyük Japon oyuncunun yaratımı olan *Noh* gösterimi Zen Budizm’den derin izler taşımaktadır. Budizm’in Japonya’daki yorumu olan Zen Budizm, *Noh* oyuncularınca da genel kabul görmüştür.

Japon feodal sisteminde imparator 12. yüzyıldan itibaren görevini Şogun denen askeri yöneticilerle paylaşmıştır. Feodal sistemin 19. yüzyılda çöküşüne kadar Japon oyuncular hızla örgütlenmiş ve haklarını lonca sistemiyle korumuşlardır. Şogun ile birlikte en üstte yer alan Samuraylar ise aynı zamanda tiyatronun gelişiminde, korunması ve desteklenmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Uzak Doğu’da sahne sanatlarının gelişimi kültürel dönüşümlerle ve toplumun dinsel inanışıyla paralel olarak gelişim göstermiştir. Hint kültüründe tiyatro ve dans binlerce yıldan beri önemli bir kültürel olgu olarak kabul görmüştür. MÖ üç bin yıllarında İndüs uygarlığının önemli kentlerinden biri olan Mohenjodaro’da ortaya çıkarılan dans eden genç kız heykeli (Resim 2.1), Hindistan’da dansın çok eski tarihlerden itibaren yaygınlık kazandığını ve kültürün önemli bir parçası olduğunu kanıtlamaktadır. Brockett’e göre Hint dramı ve dansı üzerinde en büyük etkiyi Hinduizm, kast sistemi ve Sanskrit edebiyatı yapmıştır (Brockett, 2000, s.89).

Kast sistemine ait ilk izler İndüs uygarlığı ve Rig-Vedalar’da görülmesine rağmen, sistem bugünkü halini ancak MÖ 500’lü yıllarda almaya başlamıştır. Belirginleşen kast sistemiyle birlikte Hint toplumu günümüzde de halen etkileri devam eden kesin sınırlarla sınıfsal temelde bölünmüştür. Yapının en üstünde Brahmanlar (rahipler) en altta ise işçi ve zanaatkar grubu olarak adlandırılan *sudralar* bulunmaktadır. Kast sistemi ülkeye her yeni gelen grubun kendi gelenek, göreneklerini terk etmeden toplumsal düzene entegre olmasını sağlayarak Hint kültürüne sonsuz sayıda renk ve biçim katmıştır. Bu anlamda Hint dramı ve dansı kaynağını önemli ölçüde toplumun dinsel dürtülerinden almıştır. Dans aynı zamanda şiir, heykel, mimari, müzik ve tiyatro gibi birçok alanla da birlikteliğini sürdürmüştür.

MÖ 2000’li yıllarda ilk Hint draması Rig-Veda’lar aracılığıyla oluşmuştur. Veda öğretisi dört bölümden oluşmaktadır. İnanişe göre Hindu dinindeki üçlü tanrı sistemindeki yaratıcı tanrı Brahma varolan Vedalara beşincisini ekler. Bu aynı zamanda Hint Tiyatrosunu da betimleyen Natya-Veda’dır. Brockett’e göre böylece Hinduizm tiyatroya kutsallık yükleyerek ruhun görünümleri olan canlı varlıkların sanat yoluyla tasvirini özendirmiştir (Brockett, 2000, s.89).

Hindu tanrı panteonu, Tanrı Brahma’nın yüzlerce küçük tanrıdan oluşan girift görünümündeki yapıdan oluşmuştur. Brahma’nın üç ana görüntüsünü ise yaratıcı tanrı Brahma, yıkıcı tanrı Şiva ve koruyucu tanrı Vişnu oluşturmaktadır (Resim 2.2). Dans eden Şiva heykeli ise, Hindistan’ın en eski sembollerinden birisidir. Hint inancında önemli bir yere sahip Şiva’nın gerçekleştirdiği kozmik dans (Shiva Natarajah), yaratılış ve yok edişi betimlemektedir (Resim 2.3). Şiva’nın kollarının dengesi hayatın da ritmini simgelemektedir. Üzerine bastığı yaratık ise, insanlığın özgürlük yolunda aşması gereken zorlukları temsil etmektedir. Hindu dini

ruhun nihai amacının Brahma ile bütünleşmek olduğu bir öğreti önermektedir. Bu anlamda Hinduizm ruhun yetkinliğe ve özgürlüğe ulaşmasında tekrar dünyaya gelmenin (reenkarnasyon) gereğine inanmıştır.

Hindistan'da bilinen ilk bilimsel drama çalışması MÖ 200'lü yıllarda Bharata tarafından yazılan *Natyasastra*'dır. Hint dramının Klasik dönemi temsil eden Sanskrit dramının önemli bir yapıtı olan *Natyasastra* oyuncular için (*nata*'lar) ayrıntılı olarak dans, oyunculuk, sahneleme, kostüm, müzik ve maske kullanımı hakkında bilgi vermektedir. *Natyasastra* Aristoteles'in dramatik oyunculuk ilkelerinden çok, doğuya özgü göstermeci öğeler barındırmakta ve anlatıma daha fazla önem vermektedir (Nutku, 1995, s. 41). Bunda Hint gösteriminin tinsel olanla ilişkisinin önemli bir payı vardır. Aynı şekilde Hint halk tiyatrosunun bir parçası olan Hint dramatik dansları da kaynağını toplumun dinsel dürtülerinden almıştır. Bunun yanında Hindistan'da dünyevi ve güncel olayları betimleyen sözsüz oyun türü de gelişmiştir.

Çin tiyatrosundaki oyunculuk teknikleri de, Hint dramatik gösterimiyle benzerlik göstermektedir. Çinli oyuncular tiyatronun amacının doğayı taklit etmek değil, kutsal olanın bize yansıtılması olduğuna inanmakta ve böylece rol sahnede gündelik dışı hareketler eşliğinde canlandırılmaktadır. 17. yüzyılda Mançuryalıların Çin'i istilasıyla birlikte kurulan Mançu Hanedanı döneminde sahnelerde kadın rolleri erkekler tarafından oynanmaya başlamıştır. Bu durum ancak 20. yüzyılda kadın topluluklarının tekrar sahneye çıkmaya başlamasıyla değişmiştir.

Diğer dramatik gösterimlerle birlikte 19. yüzyıldan itibaren Çin tiyatrosunun en popüler türü olan Pekin Operası gelişmiştir. Pekin Operası, birbirinden farklı birçok bölge geleneğinin drama, müzik, dans ve dövüş sanatlarını da içeren birlikteliğinden doğmuştur. Anlatım itibariyle opera olarak anılmasının sebebi diyalogların ağırlıklı olarak şarkı formunda icra edilmesidir. Pekin Operası'nda akrobasiye özel önem verilmektedir. Bunun yanında esas olarak tüm hareketler dans ile bağlantılıdır ve bunlar her kelimeye, anlamını açıklayacak bir hareket yüklenecek bir biçimde oluşturulmuştur.

Destanlar Hint kültürü ve genelde Asya gösteriminde önemli bir yer işgal ederler. Toplumsal belleğin nesilden nesile aktarılmasını sağlayan destanlar Doğu gösteriminin gelişiminde etkili bir rol oynamışlardır. Sanskrit edebiyatın Epik Dönemi'nin (MÖ 500- MS 320) ve dünya edebiyatının da önemli iki ürünü ise *Mahabharata* ve *Ramayana* destanlarıdır. Dünya edebiyatının en önemli yazınlarından biri olan *Mahabharata* destanı yüz binden fazla dize barındırmakta ve iki büyük ailenin savaşını dramatik bir biçimde anlatmaktadır. *Ramayana* ise Prens Rama'nın etrafında gelişen trajik olayları betimlemektedir. Esas olarak bu iki destan yaratıcı kaynağını Hint dinsel düşüncesinden almaktadır. Bu iki destan Hint toplumunda derin izler bırakmasının yanında, Hint tiyatro ve dramatik dansı için günümüzde de ilham veren sonsuz kaynak sağlamıştır.

Bunun yanında *Mahabharata* ve *Ramayana* toplumsal düzlemde aynı zamanda kast sisteminin ve Hinduizmin olumlaması görevini de üstlenmişlerdir. Destanları sözlü olarak aktaran kişiler sayesinde Hint tiyatrosunda önemli görev üstlenen öykü anlatıcıları doğmuştur. Bu sayede bu destanlar günümüze de ulaşabilmiştir. Hint dramında gündelik hayatta kullanılan hareketler *lokadharmi* sözcüğü ile açıklanır. Bunun yanında oyuncunun sahnedeki hareketi için ise *natyadharmi* sözcüğü ile karşılanmaktadır. Günlük tekniklerin (*lokadharmi*) amacı iletişimken, kullanılan gündelik dışı tekniklerin (*natyadharmi*'nin) amacı ise oyuncunun sahnedeki bedenini biçimlendirmek ve dönüştürmektir. Batı'daki oyuncu için çok fazla belirgin olmayan bu ayrım, sahnede her şeyin en ince ayrıntısına kadar planlandığı ve kutsalla olan bağıını sürdüren Hint dramı için belirleyici bir olgudur. Aynı tavrın bütün Uzak Doğu gösterimi için geçerli olduğu söylenebilir.

* * *

Hindistan geneline yayılan birçok dans türü gelişmiştir. Bu danslar bölgeye ve kültüre göre değişime uğrayabilmekte ve büyük çeşitlilik göstermektedir. Zaman içinde *Bharathanatyam*, *Kathakali*, *Kathak* ve *Manipuri* gibi dört tane dans klasikleşerek yaygınlık kazanmıştır. Dans ve şarkının birleşimi olan ve günümüze kadar gelen Güney Hindistan kökenli bir dans olan *Bharathanatyam*, tapınak dansçıları Devadasiler tarafından icra edilen, tapınmanın da bir biçimini temsil eden bir dans türüdür. Küçük yaşta eğitilmek üzere tapınaklara verilen kızlar burada tanrılara hizmet için uzun ve zahmetli bir dans eğitimi almışlardır. Bugün dahi Hindistan'ın bazı eyaletlerinde bu uygulama devam etmektedir. *Bharathanatyam*; beden, kol ve bacakların uyumlu hareketlerine dayanan *nritta*, vücut duruşu ve el hareketlerinin yüz

anlatımıyla birlikte kullanıldığı *nritya* ve sözel kullanım gibi dramatik öğeler barındıran *natya* olmak üzere üç ayrı dans türü barındırır. *Bharathanatyam*'da dizlerin yana açılmasıyla yapılan hareket ise bedenin mekan içinde kapladığı yeri büyüterek gerilimi arttırmakta ve dansçının duruşunu kararlı bir hale sokmaktadır (Resim 2.4). Bu temel olarak dünyadaki bütün dans formlarında görülen, kararlılığı ifade eden bir duruştur.

Kathakali yine Güney Hindistan kaynaklı bir formdur ve erkek dansçıların eğlence amacıyla yaptıkları, Hint epiklerinden bölümler sergiledikleri bir dans türüdür. *Kathakali*'de anlatıcının her sözüne bir hareket eşlik etmektedir, böylece seyirci anlatılan konuyu bilmekte ve dans aracılığıyla dramatik öğe güçlendirilmektedir. Dansçılar sahneye gerilen ve fon görevi de gören bir perdenin arkasında hazırlık yapmaktadırlar. *Kathakali*'de kadın dansçılar kullanılmazken, bunun yerine kadın rolleri erkekler tarafından oynanmaktadır. Kadın rollerini erkeklerin üstlenmesi Çin ve klasik Japon tiyatrosunda da geçerlidir. Kuzey Hindistan'da gelişen *Manipuri* ise, saray çevrelerinde eğlence amaçlı, saraylı kadınların, tanrı Krişna'nın erotik maceralarının betimlendiği bir dans formudur.

Japon *Noh* gösteriminde ise esas olan bir olayın ya da deneyimin özüne varmaktır. *Noh* hikaye anlatımından çok, bazı geçmiş olayları hatırlamaya yönelik duygusal bir durum, bir ruh hali yaratmaya çalışmaktadır (Brockett, 2000, s.264). *Noh* oyuncularının tümü erkeklerden oluşmaktadır. Tüm *Noh* gösterimlerinde dans asal öğedir.

Japonya'ya ait bir diğer önemli tarz ise *Kabuki*'dir. *Kabuki* dans ve konuşma üzerine kurulu bir gösteri biçimidir. 17. yüzyılda kadınlar tarafından oynanmaya başlanan *Kabuki*, fazla erotik bulunarak yasaklanmıştır. Daha sonra erkekler tarafından yeniden canlandırılan *Kabuki* doğaçlama yönünden sıyrılarak, kesin kurallarını belirlemiştir. Zaman içinde *Kabuki* içindeki dans giderek karmaşıklaşmıştır. *Kabuki* görsel üslup bakımından, *Noh* ile Batı tiyatrosu arasında bir yerde durmaktadır.

* * *

Asya dramının dünyeviden çok tinselle olan ilişkisinden dolayı tiyatro sahnelerinin mimarisi de buna göre düzenlenmiştir. Hint tiyatro yapısının içindeki dört sütun farklı yönleri simgelemesinin yanında kastların da oturacakları yerleri kesin olarak belirtmiştir. Dekorun olmadığı Hint dramında sahneler arasındaki mekan değişimi de kolaylıkla

gerçekleşebilmektedir. Temel olarak Hint tiyatro sahnesi simgesel olarak tüm evreni betimlemektedir. Geleneksel Çin tiyatrosu ise etrafı çitlerle çevrili yapıda, seyircinin genelde ayakta durduğu bir alandan oluşmuştur. Sahne ise üzeri kapalı bir platformdan ibarettir. Bu yapılar büyük oranda tapınak formlarından etkilenmişlerdir. Bu olgu Batı'daki uygulamalara göre göze çarpan farklılıktır. Doğu gösterimi kutsal ile olan bağına sahne formunun seçiminde de devam ettirmiştir. Sahne kullanımına dair ise son derece katı kurallar geliştirilmiştir. Aynı durum Japonya için de geçerlidir. Japon sahnesi önemli oranda Şinto tapınak formundan etkilenmiştir. Hatta ortaçağ Avrupa'sında olduğu gibi toplumu eğitici ve bilgilendirici oyunla Japonya'da Budist rahipler tarafından oynanmıştır. Japonya'da önemli bir popülerliği olan *Noh* oyunlarının kesin sahne biçimi henüz 17. yüzyılda gelişmiştir. Sahne yine Hint tiyatrosunda olduğu gibi dört sütunla desteklenmiştir ve bunların her birinin özel önemi ve görevi mevcuttur. Sahnenin bölümleri, giriş yerleri, müzisyenlerin durduğu yerler son derece katı bir şekilde belirlenmiştir. Japonya'da kukla gösterileri ve *Bugaku* gibi danslar için de kesin olarak belirlenmemiş sahne uygulamaları gelişmiştir. Batı tarzı sahneye en yakın uygulama ise Japon *Kabuki* oyunlarında mevcuttur. Bu oyunlarda seyirciler yerde localarda oturuyorlar ve sahne döner platform da dahil birçok farklı bileşenden oluşmuştur.

* * *

Hint Sanskrit dramı Batı'ya özgü tanımlamalarla tragedya, komedya veya melodram olarak keskin sınırlarla sınıflandırılmaz. *Natyasastra*'da oyunların tümü mutlu sonla bitmektedir. Aynı durum Çin Pekin operası oyunları için de geçerlidir. Harekete büyük önem veren Hint dramında beden kullanımı dair bir dizi kural ve teknik geliştirilmiştir. Sadece ellerin hareketlerini ifade eden karmaşık ifade biçimini belirten *mudra* ile ilgili binlerce kullanım mevcuttur. Aynı şekilde Çin tiyatrosunda ellerin kullanımı için katı bir şekilde tanımlanmış el, kol, bacak ve elbise kolları hareketleri bulunmaktadır. Tuna'ya göre Hint *mudralar* daha sonra Budizm ve Tantrizm içinde de kendilerine ifade bulurlar (Tuna, 2000, s.146). Bu anlamda Budizm Hindîçin'i, Çin ve Japonya'da yayılırken bu etkileri de beraberinde götürmüştür.

Uzak Doğu gösteriminde sahne dekoru, makyaj ve kostüm gibi bileşenlere özel önem verilmektedir. Hint dramında makyaj birçok gösterim açısından belirleyici bir öğedir. *Kathakali* gibi danslarda makyaj çalışması oyundan saatler önce başlamaktadır. Oyuncu tüm kişisel özelliklerinden arınana kadar değişik renk ve şekillerle yüzüne makyaj uygulamakta,

yüzünü adeta bir maske ile kaplamaktadır (Resim 2.5). Brockett makyajın her karakterin sınıfını, toplumsal durumu ve tarihsel dönemini belirlediğini söylemektedir. Yine renk kullanımı simgesel anlamdadır; güneş ve tanrı Brahma altın, yüksek sınıftan bir karakter ise kırmızı renk ile betimlenir. Küpe, bilezik kemer gibi süsler de aynı şekilde farklı karakterler arasındaki ayrımı betimlemektedir. Hint dramında aksesuar kullanımı ise oldukça sınırlıdır. Sahnede at bir gem ile, araba ise bir kırbaç ile betimlenebilmektedir (Brockett, 2000, s.94). Yine *Kathakali*'de bir iskemle tırmanılacak bir dağı betimleyebilir (Barba,1994, s.2). Hint dramındaki kostümler oldukça ayrıntılı bir şekilde tasarlanmıştır ve dekorun bir parçası görevi görmektedirler. Müzik ise Hint dramının ayrılmaz bir parçasıdır ve dinsel coşkuyu arttırmak için kullanılan bir unsurdur.

Yine Çin dramatik gösteriminde gerçekçi bir dekor kullanımı gelişmemiştir. Arka fonda perde kullanıldığı durumlarda oyuncular bunu oyuna hazırlanmak için kullanmışlardır. Örneğin masa ve sandalye gibi dekor parçaları sembolik olarak bir mahkemeyi betimleyebilir; bunların kombinasyonu da masanın üstündeki tütsü sarayı, arka arkaya duran iki sandalye ise duvarı simgeleyebilir. Aynı durum aksesuar kullanımı için de geçerlidir. Kamçı, ata binen oyuncuyu, sahnede bir uçtan bir uca koşan kişinin elindeki kumaşlar ise rüzgarı temsil edebilmektedir (Brockett, 2000, s.255).

Bir Japon *Noh* gösteriminde ise maske kullanımının yanında oldukça ayrıntılı kostüm tasarımları da mevcuttur. Kullanılan aksesuarlar ise gerçek anlamlarının yanında simgesel göndermeler de taşımaktadırlar. Bir yelpaze hançer, tepsi veya rüzgarı betimleyebilmektedir. Bir diğer önemli aksesuar ise aynadır. Diğer Uzak Doğu dramlarında olduğu gibi dekor kullanımına rastlanmaz. 19. yüzyıl sonunda Şogunluk sisteminin yıkılmasıyla *Noh* gösterimi zor bir dönem geçirmiştir. Günümüzde ise halk arasında yeniden destek kazanmıştır. Kabuki gösteriminde ise *Noh*'un aksine dekor kullanır, ancak bunlar da genelde süs görevi görmektedir. Brockett'e göre bütün geleneksel Doğu gösterimi içinde Batılılar açısından en anlaşılabilir olanı *Kabuki*'dir (Brockett, 2000, s.272-273).

Çin tiyatrosu yüzyıllar içinde kuzeyli ve güneyli tarzlar olmak üzere iki biçimde gelişim göstermiştir. 19. yüzyıl ortalarında ise bütün bu gelenek ve tarzlar Pekin Operası'nın doğuşuna neden olur. Zaman içinde Çin tiyatrosunun en önemli ve hakim unsurlarından biri haline gelen Pekin Operası'nda da aynen Hint tiyatrosunda olduğu gibi dekor ve aksesuara fazla yer verilmemiştir ve esas odak noktası aktördür. Karakterlerin her birinin ise kendine

has ayrıntılı ve değişmeyen stilize müzik, söz, hareket, kostüm ve ifade kalıpları mevcuttur (Resim 2.6). Çin tiyatrosunda sahne üzerinde oyuncuya yardımcı olan bir karakter mevcuttur. Bu karakterin oyuna doğrudan katkısı olmaz; görevi oyuncunun sahne üzerindeki varlığına yardım etmektir. Bunun yanında yoğun bir makyaj ve gösterişli kostüm kullanımı gelişmiştir. Her hareketin katı bir şekilde kodlandığı Çin tiyatrosu gösteriminde, oyuncular uzun yıllar süren katı bir eğitim sürecinden geçmektedir.

* * *

Bütün Asya gösteriminde oyuncu-dansçının karmaşık ve uzun zaman dilimine yayılan çalışmalar sonucunda uzmanlaşması gerektirmiştir. Hint gösteriminde en önemli değer oyuncular uzun zamana yayılan çalışmalardan geçerler. Brockett, oyuncunun dört temel kaynağını şöyle sıralamaktadır: “Hareket ve tavır; konuşma ve şarkı; kostüm ve makyaj ve psikolojik içebakış” (Brockett, 2000, s.94). Bu anlamda Japon oyuncular da uzun yıllara yayılan meşakkatli eğitim görmektedirler. Örneğin *Noh* eğitimi yedi yaşında başlamakta ve oyuncu 35 yaşına kadar eğitimine devam etmektedir. Ünlü Japon tiyatrosu kuramcısı ve yazarı Zeami *Noh*’yu şu şekilde betimlemektedir: “No’yu unut, oyuncuya bak. Oyuncuyu unut, düşünceye bak. Düşünceyi unut, No’yu anla” (E. Fenollose ve Ezra Pound, Aktaran Nutku, 1995, s.52)!

* * *

Hindistan’da Sanskrit dramında varolan zengin dramatik çeşitlilik, M.S yedinci yüzyıldan itibaren başlayan Müslüman akınlarıyla birlikte zamanla etkisini yitirmeye başlamış ve bu gelenek belirli tapınak ve halk dramında sürdürülebilmektedir. Aynı dönemde Avrupa tiyatrosunun görece sessizliği ve kilise baskısıyla geri kalmışlığına karşın, Asya tiyatrosunun bir parçası olan Hintli oyuncular geliştirdikleri oyunculuk teknikleri ile toplum içinde saygın bir yer edinmiştir. Hint kültürünün Güneydoğu Asya’ya genişlemesi ise, Tayland, Kamboçya, Laos, Burma, Siyam, Bali ve Java’da da Hint dramatik sanatının etkili olmasını sağlamıştır. İngilizlerin Hindistan’ı istilasıyla birlikte geleneksel Hint tiyatrosu Batı tiyatrosu ile ilişkiye geçmiştir. Hindistan’ın 1947’de bağımsızlığını kazanması ve ulusalcılığın da etkisiyle gerek Sanskrit, gerek geleneksel tiyatrosu formları yeniden incelenmeye ve geliştirilmeye başlanmıştır.

Çin’de ise Batı tarzı tiyatro 1912 yılında 2000 yıllık imparatorluğun yıkılıp, cumhuriyetin kurulmasıyla yaygınlaşmaya başlamıştır. Geleneksel tiyatrodan ayırmak için batı tarzı tiyatro “konuşmalı tiyatro” olarak adlandırılmıştır (Brockett, 2000, s.257-259). Bu dönemde önemli Batı klasikleri seyirciye sunulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Çin Komünist Partisi’nin iç savaşta galip gelmesi sonucu 1949’da Çin Halk Cumhuriyeti kurulmuştur. Bu dönemde yapılan bazı dönüşümlere rağmen geleneksel tür tiyatro varlığını sürdürmüştür. Günümüzde Batı tarzı tiyatronun yanında, Pekin Operası ve diğer geleneksel formlar Çin anakarasında ve Tayvan’da halen etkisini devam ettirmektedir.

Japonya’da 1868’de Şogunluk sisteminin yıkılmasıyla birlikte iktidar yeniden imparatora geçmiştir. Bu aynı zamanda feodal sistemin de sonunu getirmiş ve kapılar yabancılara ardına kadar açılarak Japonya hızla Batılılaşmaya başlamıştır. Bu dönemle birlikte kadınlar yeniden sahneye döner ve Japon seyircisi Batı tarzı tiyatro ile tanışır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Japonya’da *Butoh* dansı ortaya çıkar. *Butoh* savaş sonrası acı ve şiddete tepki olarak, tüketim toplumunu hedef alan bir anlayış geliştirmiş ve kaynağını geleneksel Japon tiyatrosundan almıştır.

Uzak Doğu’da Yoga ve Meditasyon Uygulamaları

Uzak Doğu felsefesinde, Batı’daki gibi din ve felsefe arasında bir ayrım yapılmamıştır. Birçok mistik ve felsefi düşüncenin bileşiminden oluşan bu yapı yoga ve meditasyon uygulamalarını da barındırmaktadır. Yoga ve meditasyon uygulamaları Uzak Doğu’da oldukça yaygın olarak benimsenmiştir ve kültürler arasındaki uygulamada farklılık gözlense de belirli birçok öge ortaktır ve bunlar bu kültürün oluşmasında belirleyici rollerden birisin oynamıştır.

Yoga, Hint felsefi sistemlerinden biri olan *sankhya* ile yakından bağlantılıdır. Yoganın kelime anlamı “bütünde birleşme” olarak açıklanabilir ve amaç insanın bireysel ruhu (*atman*) ve Brahman’ın manevi birliğini sağlamaktır. Yoga düşüncesi günümüzde temel olarak solunum (*pranayama*), beden kontrolü (*asana*) ve meditasyon üzerine kurulmuştur. Eliade’ye göre gerçek yoga tekniği *asana* uygulamasıyla başlamaktadır. Bu uygulama Hint çileciğinde ayırt edici bir niteliktir ve amacı bedenin “çaba harcamadan” aynı konumda beklemesidir (Eliade, 2003, s.73).

Yogaya ait ilk bulgular İndüs vadisinde gelişen Harappa ve Mohenjodaro'da bazı arkeolojik buluntularda ortaya çıkarılmıştır. İlk yazılı belgeler ise MÖ üç bin yıllarında yine İndüs Uygarlığı dönemine ait Rig-Vedalar'da yer almıştır. Temelde bu yoga metinleri günümüzde kullanılmayan Sanskrit dilinde yazılmıştır. Yoga ilkelerinin ayrıntılı ilk tarifi MÖ 800-400 yılları arasında yazılan Upanişadlar'da görülmüştür. Bir hint rahibi olan Patanjali ise yaklaşık olarak MÖ 300'lerde yogayı *Yoga Sutra*'da sistemleştirmiştir. Bu eserde yoga, Aştanga yoga (Raja yoga olarak da bilinir) olarak isimlendirilmiş ve sekiz basamaklı yol olarak tarif edilmiştir. Birey meditasyonun zirvesine yoganın son aşaması olan *samadhi* ile ulaşmaktadır.

Zaman içinde farklı isimlerle değişik yoga türleri (Pranayama, Hatha yoga gibi) ortaya çıktıysa da, bunların tümü Aştanga yoganın sekiz basamağından gelişmiştir. Bu öğretilerin tümü Patanjali tarafından keşfedilmemişse de, onun tarafından derlenmiş ve sistemleştirmiştir. Yogada, evrendeki bütün yaşam enerjisi ve oluş *prana*'da cisimleşmiştir. Böylece Pranayama da nefes alış verişle hayat enerjisini kontrol etmek ile ilgilidir. Yoganın amacı aynı zamanda içinde yaşadığımız hayalden ibaret dünyanın (*maya*) ötesinde varolan hakikate ulaşmaya çalışmaktır. Bir diğer önemli bir kavram ise “hareket” anlamına gelen ve varoluşun kaynağını betimleyen *karma* düşüncesidir. *Karma* her hareketin bir sebep ve sonucu olduğunu ve bunların birbirine bağlı olduğunu savunmaktadır.

Meditasyon uygulaması ise yoganın temel yapılarından biridir ve kişinin iç huzura ve öz varlığına erişmek için, zihnini denetleme tekniği ve deneyimidir. Meditasyon teknikleri ait oldukları kültürlere ve inanç sistemlerine göre farklılıklar göstermiştir. Bunlardan Taoist meditasyon yönteminde nefes kontrolü önem taşımaktadır. Budist meditasyon arınma, konsantrasyon ve idrak etme olmak üzere üç aşamayı içermekte ve dış uyaranlara tepki vermeyerek olgunluğa erişmeyi amaçlar. Zazen adı verilen Zen meditasyonunda ise kişi kendi öz varlığına belirli ruhsal deneyimlerle ulaşmaya çalışmaktadır. Bütün Budist okullar içinde uyanıp aydınlanmaya erişmek anlamına gelen *satori*'ye en çok önem veren, “bütün ağırlığını bu konuya koyan” okul ise Zen'dir (Güngören, 2003, s.198). *Satori*, Budizm'de acının, nefretin sönmesi ve zamanın son bulduğu nokta olarak tanımlanan *nirvana* kavramı ile de yakından alakalıdır. Meditasyon düşüncesi belirli oranda Sufilik gibi inanışlarda da etkisini göstermiştir.

Batı toplumu yoga ve meditasyon uygulamalarını belirgin bir ilgiyle izlemiş ve bunlar 20. yüzyılda birçok dernek ve kişisel çabalarla tanıtılmıştır. Bu uygulamalar Doğudakinden belirgin bazı farklılıklar taşımaktadır. Örneğin meditasyon Uzak Doğu’da inzivaya çekilerek uygulanmaktayken, Batı’da gelişen biçimiyle gündelik yaşamın bir parçası olarak ve belirli sürelerle yapılmaktadır.

2.2 Uzak Doğu Kültür ve Gösteri Sanatlarına Batı Dünyasının Bakışı

20. yüzyılın başında Batı’da toplumsal hayattaki gelişmeler derin krize sebep olmuş ve kültürde, yaşayış ve inançlarda köklü değişiklikler yaşanmıştır. Batı uygarlığı bu krizi kültürel anlamda 19. yüzyıl sömürgeci mantığını sürdürerek ve diğer kültürlerle beslenerek aşılabileceğini tasavvur etmiştir. Yine aynı dönemde Batı’da Rönesans’la birlikte sahne sanatlarına hakim olan gerçekçilik 20. yüzyılda sorgulanmaya başlamıştır. Bu dönemde gösteri sanatlarının Antik Yunan felsefe ve kültüründen etkilenmesiyle birlikte ilk kaynaklara dönüş çalışmaları yapılmıştır. Bunun yanında Uzak Doğu gösteri sanatları “el değmemişlikleri” itibarı ile geniş bir inceleme alanı oluşturmuştur. Uzak Doğu tiyatrosunda oyuncu rolüyle özdeşlik ve duygu ortaklığı kurmak yerine, onunla arasında mesafe koymuştur. Böylece seyircinin sahnedeki olaylara tarafsız bir şekilde bakması sağlanmıştır.

20. yüzyılın başında Batı, Doğu tiyatrosuna özel bir ilgi göstermeye başlamıştır. Doğu tiyatro topluluklarının bazıları Batı’da sahneye çıkma olanağı bulmuştur. Bu anlamda Dünya fuarları özel bir öneme sahiptir. Bu dönemde Brecht, Meyerhold ve Artaud gibi Batılı tiyatro adamları kuram ve sahnelemede Doğu tiyatrosunun konvansiyonlarından yararlanmışlardır.

Tarihsel avangart öncülerin çalışmaları, daha sonraları postmodernizm sürecine de önemli bir açılım getirmiştir. Artaud’nun çalışmaları Peter Brook, Grotovski ve Barba’nın çalışmalarında yankı bulur. Brook Hint sahne gösteriminden, Grotovski Hint *Kathakali* ve Japon teknikleri yanı sıra Hatha ve Kundalini yoganın temel prensiplerinden yararlanır. Fransa’da ise Ariane Mnouchkine 1964 yılında *Théâtre du Soleil*’i kurar ve topluluğun çalışmalarında commedia dell’arte çalışmalarının yanısıra Japon *Kabuki* ve Hint *Kathakali*’den de yararlanır. Yönetmen Robert Wilson ise Japon gösteriminden etkilenmiştir. Bunun yanında Japon Tadashi Suzuki ise yerel tekniklerle birlikte Batılı sahneleme biçimine yönelir.

20. yüzyılın ikinci yarısında kültürlerarası çalışmalar yürüten Peter Brook, *Mahabharata* gibi büyük çaplı bir destanı çok kültürlü, farklı eğilim ve geleneklerden gelen oyuncularla sahneye koymuştur. Oyuncular birçok çalışmanın yanında Hint *Kathakali* eğitimi de almak zorunda kalmışlardır. Brook *Mahabharata* ile ciddi anlamda eleştiriler de almıştır. Örneğin Hintli tiyatro adamı Rostom Bharucha, Brook'u "kültür korsanlığı" yapmakla suçlamıştır (Candan, 2003, s.179). Bu durum ise Oryantalizmin etkilerinin sürdüğünü ve tartışılmaya devam edildiğini göstermektedir. Günümüzde Peter Brook, Robert Wilson ve daha çok kuramsal ve yazınsal anlamda ürün veren Richard Schechner gibi sanatçılar kültürlerarası çalışmalar üretmeye devam etmektedirler.

Temelde Batı kültüründe dans ile tiyatro arasında var olan ayrım, aktörü giderek bedeni yok saymaya, dansçıyı ise virtüöziteye itme riski taşımıştır. Doğulu bir oyuncu için anlamsız gelen bu ayrım, 16. yüzyıl Avrupa soytarısı için de anlamsızdır (Barba ve Savarese, 2002, s.19). Bunun sebebi Doğu'dakinin aksine Batı'daki oyuncunun uzmanlaşmış olmasıdır. Doğu'da var olan oyuncu-şarkıcı-dansçı birlikteliği Batı'da öykü anlatma ustaları ve Dario Fo gibi istisnalar dışında nadir olarak görülmektedir (Barba, 1994, s.74).

Yapılan çalışmalar sonucunda Batı'daki dansçı ile aktör arasındaki kesin ayrışmanın 18. yüzyılda ortaya çıktığı kabul edilir. Bu ayrım aynı zamanda toplumsal düzlemde bilim, ahlak ve sanatın birbirinden ayrışması ve modernite projesinin oluşmasıyla yakından ilgilidir. 16. yüzyılda bütün Avrupa'da yaygınlaşan İtalyan kökenli *Commedia dell'Arte* büyük oranda aktörün dansına dayanmakta ve aktörler *Kabuki* oyuncular ve Pekin Operasında olduğu gibi oyuncu-şarkıcı-dansçı niteliklerini korumaktadırlar (Resim 2.7). Örneğin *Commedia dell'Arte* 18. yüzyılda kesintiye uğramasına rağmen, Doğulu oyuncular eski gelenekle olan bağlantılarını korumaya devam etmişlerdir (Savarese, 2002, s.301-303) .

Eğer başlangıçta Doğu'da aktör ile dansçı arasında bir ayrım bulunmadığı doğruysa, o zaman kültürler arasındaki farkı önemsemeyerek Doğulu ve Batılı aktör ve dansçının yöntemleri arasında bir benzeşme olduğu söylenebilir (Savarese, 2002, s.305). Bunun yanında Uzak Doğu tiyatrosu ve dans dramları Batı'dakinin aksine kutsallıkla olan ilişkilerini de muhafaza etmişlerdir.

Uzak Doğu toplumlarını durağan ve değişmez yapıda görmek Batı’da gelişen Oryantalist ve Sömürgeci söylem ile örtüşmektedir. Örneğin tiyatro tarihçisi Brockett şunu ileri sürmektedir: ”Doğu bakış açısı, içinde bütün ödevlerin, rollerin ve olanakların sabitlemiş olduğu bir dünya düzeni kavramını barındırır. Doğu, gerçekliği batının gördüğü gibi, sürekli değişen ilişkiler dizisi gibi görmez. Tersine varoluşun sabit bir durumu gibi algılar” (Brockett, 2000, s. 21). Bununla Brockett Doğu toplumlarının bir şekilde durağanlaştığını ve toplumsal düzlemde ilerleme ve gelişme dürtülerini kaybettiklerini ima eder. Barba’nın Doğu’ya tiyatro üzerinden bakış açısına göre ise, Doğu tiyatrosunun “arkaik” ritüellerle karıştırılarak, mükemmel ama durağan bir biçim olarak görülmesi, onun çağımızın en karmaşık zaman ve mekan kavramlarına en yakın yapıda olmasından kaynaklanmaktadır. Barba’ya göre Doğu tiyatrosu Newton’un evren modelinden ziyade, Niels Bohr’un atomaltı dünyası ile kıyaslanabilir (Barba, 1994, s.77). Bu ise Batı’da esas olarak modernden çok postmodern gösterim için kullanılabilecek bir kıyastır.

20. yüzyılın başında Uzak Doğu kültürünün dans alanına etkisi sömürgecilik ve Oryantalizm alanıyla ilgiliyken, politik düzlemde İkinci Dünya Savaşı sonrasında sömürgeciliğe karşı birçok ülkede gelişen bağımsızlık hareketi, Kore, Hindin’in savaşı ve yükselen toplumsal muhalefet gibi olgular dansa varolan Doğu-Batı ilişkisine sanatsal pratik anlamında yeni ifade arayışları ve yönelimleri zorunlu kılmıştır. Ancak bu dönem bir yönüyle soğuk savaşın etkisiyle kültürel anlamda tutuculuğun yaşandığı yıllar olarak, modern dans alanında da durağanlığın hakim olmasına sebep olmuştur. 1950’lerden itibaren başlayan, M. Cunningham ve J. Cage birlikteliğinin koreografilerinde Zen Budizm’den esinle şans prosedürüne ve soyut imgelere yer vermesi modern dansın tüm yerleşik kalıplarını sorgulamıştır. Bunlardan esinle, 1960 sonrası dansı da Judson Dans Tiyatrosu sanatçılarındaki olduğu gibi modern dansın dışavurumculuğuna ve teknik virtüözüte tepki olarak gelişmiştir. Bu dönem, sahnenin merkezi olarak kullanımının terk edildiği, sahne dışı, çatı ve boş hangarlar gibi alternatif mekanların kullanıldığı ve her dansçının/performansçının sahnenin odağı olabildiği gibi kullanımlarla ayırt edilmektedir.

Oyuncular genel olarak bütün geleneklerde bulunan tarihsel, biyografik kimliğini oluşturmak için, teknik denen birtakım tavır ve davranış kalıplarından yararlanmaktadırlar. Doğu ve Batı gibi kültürel ayrımın ve klasik bale, modern dans ve opera gibi türlerin ötesinde oyuncunun izleyici karşısında nasıl etkin olacağı noktasına varılır. “Antropologlar, herhangi bir verili kültürün gündelik yaşamının edilgin duyumsal-motor özümleme sürecini *kültür oluşturma*

(*inculturation*) diye tanımlarlar” (Barba ve Savarese, 2002, s.47). Bunun yanında modern ve klasik bale dansçıları, mim sanatçıları ve geleneksel Doğu tiyatrosu oyuncular, gündelik yaşamda kullanılandan farklı beden teknikleri kullanmaktadırlar. *Kültürden soyutlanma tekniğini* kullanan bu oyuncular, davranışlarını yapaylaştırarak, farklı duruş, beden kullanımı ve yürüyüş biçimleri geliştirmişlerdir (Barba ve Savarese, 2002, s.48).

Gündelik dışı diye adlandırılan tekniklerin amacı- iletişim amaçlı gündelik beden tekniklerinden farklı olarak- bilgi vermek ve bedeni bu bilgiye yönelik biçimlendirmektir. Batı’da belirsiz olan bu ayrım sözgelimi Hintli sanatçı için kesin kurallarla tanımlanmıştır. Gündelik teknikler en düşük enerjiyle en yüksek verimi almaya yöneliktir. Oysa sahneye çıkan oyuncu farklı düzeyde enerji kullanmaktadır. Enerji kullanımı açısından Doğu ve Batı kültüründe farklılıklar vardır. Batılı oyuncular için enerji, genel olarak uzam içinde hızlı olarak hareket etme ve efor sarf etmeyle eşdeğerdir. Doğulu oyuncu için ise uzam içinde hareketsiz kalmak da bir enerji kullanımını gerektirir. Başka bir düzeyde olsa da hareketsiz kalmak da oyuncuyu yorabilir (Barba, 2002, s.13-22).

Bir kültür veya kişi içine kapanmaktan çok, alışveriş yoluyla organik olarak kendini geliştirebilir. Ancak bu karşılıklı olmak durumundadır. Kişi kendi “öteki”yle, farklı olanla karşılaştığı zaman kendi düşüncesini dayatmak yerine, nüfuz etmeye çalıştığı bölgeyi keşfetmeyi düşünmelidir. İster Doğu, ister Batı’da olsun farklı gelenek ve oyuncular arasında var olan muazzam ifade farklılığına rağmen, icracıların enerjilerini gündelik-dışı teknik kullanımı itibariyle herkes için ilkeler aynıdır. “Bunlar analog (benzer) ilkelerdir çünkü farklı bağlamlarda ortak fiziksel koşullardan doğmuşlardır. Ama, homolog (eş) değildirler, zira ortak bir tarihi paylaşmazlar” (Barba, 1995).

3. MODERN DANSI DOĞURAN ETMENLER VE UZAK DOĞU KÜLTÜRÜ

3.1 Tarihsel Arka Plan: Sömürgecilik ve Oryantalizm

Çalışmanın temelini oluşturan Ruth St. Denis'in dans üretimindeki Uzak Doğu izlerini, dönemin belirleyici özelliğini teşkil eden sömürgecilik ve Oryantalizm meselelerinden ayırmak olanaksızdır. 20. yüzyılın başında Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen yeni dans formunun önemli bir parçası olan Ruth St. Denis, aynı zamanda Uzak Doğu'ya ait imge kullanımı bakımından örnek teşkil etmiştir.

Çalışmada coğrafi anlamda Doğu olarak nitelenen ve incelenen bölge, Uzak Doğu ile sınırlı tutulmuştur. Romalılar için Doğu bugünkü Ortadoğu'yu kapsamaktadır. Bilinen dünyanın genişlemesiyle Uzak Doğu da bu kapsama alınmıştır. Yine günümüzde coğrafi olarak Hindistan ve Çin, ABD'nin batısında yer almakta, ancak bugünkü tanımlamalara göre bu ülkeler Doğu'nun bir parçası olarak konumlanmışlardır. Thierry Hentch'e göre Doğu'nun sınırları belirsizdir ve Batı'nın kendi uzantısı dışındaki her yeri betimlemektedir. Hentch, Asya'nın geniş bir alan sunmasını birçok Doğu'nun varlığıyla açıklamakta ve bunların her birinin Avrupa için taşıdığı önemi vurgulamaktadır. (Hentch, 1996, s. 7-16). Said'e göre ise "Şark terimi, salt bir bütün olarak Asyalı Doğu'nun eşanlamlısı olmadığında ya da genelde ırak ile egzotiğin ifadesi olarak alınmadığında, İslam Şark'ı belirten pek haşin bir anlam taşır" (Said, 2004, s.84).

Bütün bu tanımlamaların da gösterdiği gibi Doğu diye nitelenen bölge Batı maddi uygarlığı ile sıkı ilişkiyi ifade etmektedir. Bu çalışmada dikkate alınarak kavramlaştırılan ve tartışılan Doğu kavramı coğrafi olarak Uzak Doğu olarak nitelenen Hindistan, Hindicini, Endonezya, Çin ve Japonya'yı içine alan bölgeyi kapsamaktadır. Oryantalizm ve sömürgecilik bağlamındaki tartışmaların da bu anlamda okunması gerekmektedir.

19. yüzyılın başında dilbilimciler Antik Yunan ve modern Avrupa dillerinin aynı Aryen dil grubuna ait olduğunu ispat çalışmalarıyla birlikte Batı uygarlığı kendi ırksal kökenini kıta Avrupa'sında aramıştır. Bu inancın ideolojik inşası açısından iki karşıt kutup olarak konumlanan Doğu-Batı paradigması, Batı'nın Doğu'yla arasında bir sınır koymak işlevini yerine getirmiştir. Esas olarak tüm Ortaçağ boyunca belirgin olan bu çatışma, gücünü Batı'nın

Doğu'ya üstünlüğü varsayımına dayandırmaktadır. Bu çatışma Avrupa'nın keşifçi ve daha sonra sömürgeci bir güç olarak, modern çağın doğuşu açısından belirleyici bir öge olmuştur (Kontny, 2002, s.121- 136).

Coğrafi keşiflerle başlayan süreçte 20. yüzyıla gelindiğinde yerkürenin neredeyse tamamı sömürge konumuna gelmiştir. Dünyada çok az bölge Batı Avrupa kökenli modern sömürgeciliğin etkisinden uzak kalabilmiştir. Ortaçağ'dan Rönesans'a, oradan 19. yüzyıl başı burjuva demokratik devrimlerine uzanan zaman diliminde, ortaçağ feodal aristokrasisi tamamen ya da sembolik duruma getirilerek tasfiye edilmiş, üstünlük ve iktidar burjuvazinin eline geçmiştir. 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Avrupa'nın kendine yeni ticaret yolları ve pazarlar araması sonucu coğrafi keşiflerle başlayan süreç, deniz aşırı toprakların fethiyle sonuçlanmıştır. Yeni keşfedilen topraklardan mal, hizmet ve “bilgi” akışının hızlanmasıyla, Batı'da ciddi boyutlarda birikim yaratılmıştır. Bu süreç kapitalizmin gelişimini hızlandırmış, sanayileşmeyle birlikte gelişen maddi koşullar Avrupa'nın emperyalist kimliğe bürünmesine sebep olmuştur. Bunun sonucunda “egemen özne” olarak Batı, Doğu ile girdiği iletişimde onu “öteki”leştirerek kültürel ve ideolojik olarak boyunduruğu altına almıştır (Resim 3.1).

Oxford English Dictionary sömürgeciliği şöyle tarif eder: “Yeni ülkedeki bir yerleşke... Yeni yöreye yerleşen, anayurtlarına tabi halde ya da onunla bağlantısını koruyarak bir topluluk oluşturan bir grup insan; yerleşimi ilk olarak gerçekleştirenlerin soyu ve ardılları tarafından bu şekilde oluşturulan topluluk anayurtla bağlantıyı koruduğu sürece bu yerleşime “colonia” denir” (Loomba, 2000, s.18-19). Bu tanımda sömürgeleştirme öncesi orada zaten yaşamakta olan halktan bahsedilmemektedir. Bunun yanında “yeni bölgenin”, o kadar da “yeni” olmayabileceği konusunda da bir ima yoktur. Loomba'ya göre sömürgecilik nüfuz ettiği bölgelerde yeni gelenlerle, o bölgenin asıl sahipleri arasında karmaşık ve travmatik ilişkiler doğurmuştur (Loomba, 2000, s.19).

Sömürgecilik Avrupalı ve Avrupalı olmayanlar arasındaki bağlantıyı hiç olmadığı kadar genişleterek daha önce görülmemiş boyutta imge ve bilgi birikimi yaratmıştı. Doğal olarak sömürgecilik, Batı'da var olan mevcut bilgi birikimini yeniden şekillendirmiş ve sömürgeci tecrübenin sızmadığı ve bulaşmadığı hiçbir alan bırakmamıştır (Loomba, 2000,s.78-79).

Modernleşme süreci Batı’da anlaşıldığı biçimiyle dünyanın her yerinde eşit hızda gelişme kaydetmemiştir. Batı kendini şekillendirme sürecinde kendi dışındaki toplumlarla genel ve öncelikli olarak bir egemenlik ilişkisine girmiştir. Bunu yaparken kullandığı söylem tarzı ve yöntemlerden birisi ise Oryantalizm olmuştur. Yeğenoğlu’nun deyişiyle, “Özgün bir teslimiyet biçimi olarak Oryantalizm, Doğu’da yaşayan halkları ve kültürleri yorumlamaya yarayan bir strateji veya bilgi kümesi sunar“ (Yeğenoğlu, 2003, s.22). Bu strateji ve bilgi kümesi sayesinde Batı kendi egemenliğini Doğu’ya yayma sürecinde büyük oranda Oryantalizme yaslanmıştır. Oryantalizm bu anlamda sömürge doktrini olarak da işlev görmüştür.

Oryantalizmin temeli “biz-onlar” düalizmine dayanmaktadır. Bunun kökeninde ise Batı’nın ancak Doğu’nun karşıtı olarak gelişebileceği önermesi yatmaktadır. Batı, sömürgeci söylem sayesinde Doğu’yu kültürel, düşünsel ve politik olarak şekillendirmiş ve nüfuz ettiği bölgelerde iktidarını sağlamlaştırmıştır. Bunun yanında Ania Loomba, Said’e dayanarak Avrupa kökenli edebi metin ve seyahatnamelerinin Avrupa ile onun “ötekileri” arasında ikilik yarattığını ve bizzat bu ikiliğin Avrupa kültürünün yaratılmasında merkezi bir yer tuttuğunu belirtir. Loomba, Frantz Fanon’dan sömürgeciliğe dönük suçlama olarak Avrupa “harfiyen Üçüncü Dünya’nın yaratımıdır” ifadesini alıntılar (Loomba, 2000, s.65-67). Klasik sömürgeci mantığın ve Aydınlanma projesinin üzerinde temellendiği rasyonalite ilkesinin, modernist söylem ile bağlantısı ise son yıllarda değişik açılardan eleştiri nesnesi haline gelmektedir (Yeğenoğlu, 2003, s.126-127).

Said, *Oryantalizm* eserinde Şark meselesinin kültürel güçten kaynaklandığını ve bizzat bu gücün Şark’ı ve Şarklının dünyasını yarattığını açıklamaktadır (Said, 2004, s.50). Said’e göre: “... Şarkiyatçılık son kertede gerçekliğin siyasal bir tasavvuruydu; bu tasavvurun yapısı, tanıdık (Avrupa, Batı, “biz”) ile yabancı (Şark, Doğu, “onlar”) arasındaki farklılığı keskinleştiriyordu. Bu tasavvur bir bakıma, böyle görülen bu iki dünyayı yarattı, ardından da bunlara hizmet etti” (Said, 2004, s.53). Said böylece Oryantalizmin ortaya çıkışını sömürgeciliğin doruk noktasında olduğu döneme yerleştirmekte ve Michel Foucault’nun iktidar ve bilgi arasında kurduğu ilişkiyi, Doğu’nun teslimiyeti sorunsalına taşımaktadır.

Oryantalizm Batı ile Doğu arasında ontolojik ve epistemolojik ayrım ortaya koyan bir söylemdir (Said, 2003, s.15). Bu ayrım, Doğu'yu Batı'da zaten doğal olarak olduğu varsayılan sivil toplum ve bireysellik gibi sosyolojik özelliklerden yoksun bırakmakta ve zaman içinde Batılı olmayan toplumlar, “ilkel” veya “geri” olarak kurulmaktadır (Yeğenoğlu, 2003, s.15).

Batılı emperyalist öznenin kuruluşu büyük oranda Oryantalizm meselesine gizlenerek oluşturulmuştur. Batılı özne kendini, kendine yeterli olarak kurmasında Doğulu öteki'ne önemli oranda yaslanmıştır. Mutman'a göre bu söylem içinde Doğu, tarihsel ve kültürel olarak hem bilgi nesnesi (bilimsel, sanatsal), hem de müdahale nesnesi (siyasal, toplumsal) olarak işlev görmüştür (Mutman, 1996, s.32-33). Böylece Batı bu gücü dilin içine yerleştirerek evrensel bir norm olarak üretilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Doğu, Oryantalizm yüzünden hiçbir zaman bağımsız bir düşünce ya da eylem nesnesi olamamıştır. Avrupa Doğu'yu kendi maddi uygarlığı ve kültürünün tamamlayıcı bir ögesi olarak görmektedir. Oryantalizm ise bu ögenin kültürel ve ideolojik düzlemde bir söylem biçimi olarak araştırmalarla, imge dağarcığıyla ve sömürge biçimleriyle temsil edilmesidir. Said, Aydınlanma sonrası Avrupa kültürünün Doğu'yu siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve imgesel olarak incelemediği sürece Oryantalizm meselesini de bir söylem olarak anlamasının ve yeniden üretmesinin olanaksız olacağını vurgulamaktadır (Said, 2004, s.11-13). Bu bağlamda Doğu üzerine yapılan incelemeler Doğu'yu yeniden inşa etmenin bir parçası olmaktadır. Bunun yanında Doğu ile Batı arasındaki ilişki aynı zamanda bir iktidar ve egemenlik ilişkisidir. Dolayısıyla Doğu'nun “Doğululaştırılması” Doğu'nun bu verili kimliğe boyun eğmesi, eğdirilmesi yoluyla oluşmuştur (Said, 2004, s.15). “İnsanı “Doğulu” yapan bu tabiyetin açıklanması, söylemin ve bilginin ortasına gücün veya iktidarın yerleştirilmesini gerektirir” (Mutman, 1996, s.39).

Batı'da yaratılan ve desteklenen Doğu'nun barbar kimliği ve geri kalmışlığı mitosu, bu kültürlere müdahaleyi de haklı gösteren bir durum yaratarak, Doğu'yu ıslah edilmesi gereken yoz, despot ve barbar olarak kurmuştur. Başlangıçta iktisadi anlamda başlayan Doğu'nun tahakküm altına alınış süreci, sosyal ve kültürel olgularla da desteklenmiş ve tamamlanmıştır.

İnsanın toplumsallaşma sürecini araştıran bir disiplin olan antropoloji, sömürgecilik ile birlikte gelişmiş bir disiplindir. Sömürgeci söylem, antropolojinin verileri ile Batı toplumunda olup da Doğu’da olmayan özelliklerle ilgilenir veya bunları “yaratır”. “Ötekini Batı’nın epistemolojik seyrine sunma işlevini ifa eden disiplinlerden biri olarak antropoloji, Batı ve öteki arasındaki ilişkiyi düzçizgisel bir fark olarak kurmaya yardımcı olmuştur.” (Yeğenoğlu, 2003, s.128-129) Antropoloji disiplini büyük oranda Batı’nın Doğu’yu bilme ve tanıma arzusunun bir sonucudur. Bu yolla Doğu’nun tahakküm altına alınması meşrulaştırılmış olmaktadır. Said ise bu konuda şöyle demektedir: “Bu ikisi nasıl ve ne zaman birbirinden ayrı olmuşlardır ki?” (Said, Aktaran Yeğenoğlu, 2003, s.129).

Batı’nın Doğu’ya bu denli müdahalede bulunmasının bir sebebi de bu toplumların antropolojinin verilerine dayanarak durağan ve değişmez yapıda görülmesidir. Batı toplumunda antropolojik bakış açısıyla yazılan metinler, özellikle kadın meselesi üzerine olanlar Doğu’nun geri kalmışlığı mitosunu üzerinde temellendirilmiştir. Yeğenoğlu’nun da belirttiği gibi Batı’da kadın ve Doğu arasında kurulan ilişki, “geleneğin ve Doğu’nun özünün temsilcisi olarak düşünülür” (Yeğenoğlu, 2003, s.132). Bunun yanında Batı’da sömürgecilikle bağlantılı olarak, kadın bedeni ve fethedilen ülke arasında da daima bir birliktelik kurulmuştur.

Batı uygarlığı, dönemin sömürgeci “eril” yapısıyla, Doğu’yu daima “dişi” olarak tasvir etmiş ve ulaşılması, sahip olunması ve elde edilmesi gereken bir mekan olarak algılamıştır. Bu anlamda bu çalışmanın da konusunu teşkil eden Ruth St. Denis gibi 20. yüzyıl modern dans öncülerinin büyük oranda kadınlardan oluşması kayda değer bir durumdur. St. Denis, Maud Allen ve Loie Fuller gibi erken dönem dansçı ve koreograflar, Batı kamuoyunda Sömürgecilik ve Oryantalizm ile birlikte gelişen Doğu’ya olan ilgiyi iyi yorumlayarak bu alanda bir ilki başarmışlardır. Batı’da sahne sanatları ve güncel danslarında en azından 18. yüzyılda itibaren çeşitli kültürlerin ve dolayısıyla Uzak Doğu’nun etkileri görülmüştür. Ruyter’a göre Batı yarıküresinde sömürgeleşmenin ilk günlerinden itibaren “kültürlerarası ayrım, paylaşım ve/veya aldatma vardır” (Ruyter, 2000, s.170). Bu durum ilişki içine giren kültürler arasında var olan güç dengesizliğinden dolayı eşitsizliğe sebep olmaktadır.

Batı’da yaşanan tıkanıklığı aşmak ve yeni alternatifler yaratmak için girişilen çalışmalar, Sömürgeciliğin ve Oryantalizmin itici gücüyle arayışı Uzak Doğu’ya yönelmiştir. Ancak Gorshenina ve Rabin’in de belirttiği gibi “Yunanlıların Asya’ya yayılışı karşısında büyülenen

Batılılar, 19. yüzyılda onlara özenerek uygarlık taşıyıcısı (Kulturtragen) rolüne soyundular. Ama, bir tiyatro oyunundaymış gibi, ters yönde kültürlenmeyi oynamaktan kendilerini alamadılar” (Gorshenina ve Rapin, 2006, s.25). Barba’nın deyişiyle ise Doğu’yla Batı’nın buluşmasında baştan çıkarma, taklit ve alışveriş karşılıklı olagelmıştır (Barba, 1994, s.75).

3.2 Sanat ve Oryantalizm

Haçlı Seferleri, İstanbul’un Osmanlılar tarafından fethi ve Arapların İspanya’dan çıkarılması gibi tarihsel olaylar Avrupa toplumsal belleğinde Doğu hakkında derin izler bırakmıştır. Napolyon’un 1798 Mısır seferi ise, Oryantalizmin doğuşu açısından belirleyici bir konuma sahiptir. Napolyon’un beraberinde getirdiği bilim adamları ve sanatçıların Mısır tarihi üzerinde yaptığı araştırmalar Batı’da bu kültürün daha fazla tanınmasına yardımcı olmuştur. Said, Napolyon’un Mısır seferi sayesinde güçlü bir kültürün, diğerini bilimsel yolla kendine mal ettiğini belirtmekte ve bu durumun bugünkü kültürel ve siyasal bakışımızı belirlediğini vurgulamaktadır (Said, 1995, s.52).

Giderek artan Doğu araştırmaları nedeniyle Batı’da birçok ülkede Oryantalist enstitü, dernek, üniversite kürsüleri ve yayınlar çoğalmıştır. Fransa, Doğu araştırmalarına ilk ilgi gösteren ülkelerden birisidir. 1798’de Napolyon tarafından Kahire’de kurulan *Mısır Enstitüsü (Institut d’Egyptes)* bu alanda ilklerden biri olmuştur. Bunu 1823’te İngiliz *Royal Asiatic Society* ve 1842’de kurulan *American Oriental Society* gibi kuruluşlar izlemiştir.

Bütün bu çalışmalar sonucunda Oryantalizm çalışmaları Batı’da giderek kurumsallaşmış ve akademik çalışma alanına dönüşmüştür. Avrupa’nın Rönesans’tan beri Yunan ve Roma’ya olan ilgi ve hayranlığı bu dönemde belirgin bir biçimde Doğu’ya kaymıştır (Germaner ve İnankur, 1989, s.19). Batı’nın Doğu’ya olan bu ilgisi, kurulan toplulukların zaman içinde Doğu’da bizzat şubeler açarak, araştırmaları birinci elden yürütmesine de neden olmuştur. İngiliz *Royal Asiatic Society’nin*, Hindistan (Bombay, Bangalore), Sri Lanka, Hong Kong, Japonya ve Kore gibi birçok Uzakdoğu ülkesinde şube açması buna iyi bir örnektir.

Almanya ise Doğu’da bir sömürgeye sahip olmamasına ve Oryantalizm alanına çok daha geç girmesine rağmen, Doğu araştırmalarına özel önem vermiştir. Bu Almanya’nın sıcak denizlere ve pazarlara olan ilgisinin de bir sonucudur. Ancak 19. yüzyıl sonunda birliğini sağlayan Almanya hızla sanayileşerek bilimde, kültür ve sanatta önemli aşamalar kaydeder.

Almanya ilk Oryantalist konferansını 1849 yılı gibi erken bir tarihte Dresden’de düzenler. Bu ülkenin Oryantalizme olan ilgisi, daima Orta Doğu’ya olan ilgisiyle paralel olarak gelişmeye devam etmiştir.

Dünyadaki ilk uluslararası Oryantalist kongre ise 1873 yılında Paris’te düzenlenmiştir. Bu kongrelerde İslam sanatları da önemli yer edinmiştir. 1893’te Paris’te İslam sanatına ayrılmış büyük bir sergi açılır. 1889’da Stokholm’de yapılan Oryantalist kongreye ise Osmanlı Devleti’ni temsilen Ahmed Mithat Efendi katılmıştır. Batı’nın o dönemki ilgi alanını oluşturan Doğu’nun Ortadoğu ile ilintili olması itibariyle bölgenin hakimi Osmanlı Devleti bu ilgiden nasibini fazlasıyla almıştır.

Gerçekte Batı toplumunun Doğu’ya açılan kapısı olan Osmanlı İmparatorluğu’na karşı tarih boyunca özel bir ilgisi olmuştur. 18. yüzyıl ile birlikte, gelişen diplomatik ilişkilerin de etkisiyle Avrupa’nın Osmanlıya olan ilgisi önemli ölçüde artmıştır. Bunda 1721 yılında Osmanlı elçisi olarak Paris’e giden Yirmi sekiz Mehmet Çelebi’nin Batılıların gözünde uyandırdığı ilginin de önemli bir payı vardır. Elçi Paris’te büyük ilgiyle karşılanır ve birçok sanatçı tablosunu çizer. Esas olarak ise daha 15. yüzyıldan beri Bellini gibi ressamın sultanın resmini çizmiş; Rembrandt gibi sanatçılar Doğu imgelerine yer vermiş ve Türk motifleri her alanda büyük ilgi görmüştür. Bu durum Batı’da *Turquerie* modasının doğmasına yol açmıştır. *Turquerie*; resim ve gravürde, giyimde, seyahatnamelerde, müzikte, tiyatro ve dansda kendini gösterir. Türk giysi ve saç modelleri, karnavallarda ve geçitlerde kendine yer bulur.

Birçok Batılı ressam bu dönemde bizzat Türkiye’ye gelerek eser üretmiştir. Bunlar arasında Jean-Baptiste Van Mour, François Dubois, Jean-Etienne Liotard (Resim 3.2), Amadeo Preziosi, Leonardo de Mango, Jean Leon Gerome (Resim 3.3), John Frederick Lewis, Fabius Brest, Felix Ziem ve Fausto Zonaro sayılabilir. Lale Devri’yle birlikte ise Osmanlı Sarayı birçok Batılı sanat tarzını benimser ve desteklemeye başlar. Bu anlamda 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali’sinin kurulması Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma çabalarında önemli bir adım oluşturur. Bu okul aynı zamanda askeri okullar dışında ilk resim eğitiminin verildiği yerdir. Kurucusu; ressam, arkeolog ve müzeci olan Osman Hamdi Bey’dir. Osman Hamdi Bey aynı zamanda bir Doğulu gözüyle Oryantalist resimler yapan ilk sanatçılarımızdan biri olmuştur (Resim 3.4). İstanbul Arkeoloji Müzesi de onun tarafından kurulmuştur.

* * *

Doğu ve Batı arasında gelişen ilişki, Batı’da gezi fikrinin de ortaya çıkmasını sağlar ve böylece bugünkü turizmin de temelleri atılmış olur. Daha 17. yüzyıl sonunda Avrupa aristokrasisi ve burjuvazisi *Grand Tour* adıyla bilinen gezilere katılmaya başlamışlardır. *Grand Tour*, Manş denizinden başlayan ve İtalya’da sona eren aylar süren bir gezidir. Bu geziye katılanlar Avrupa uygarlığının kökleri hakkında inceleme fırsatı bulmuşlardır. 1883 yılında Paris-İstanbul arasında hizmete açılan Şark Ekspresi (Orient-Express) ise, Doğu ve Batı arasında önemli bir köprü görevi görmüştür. Oryantalizm başlığı altında incelenebilecek bütün bu gelişmeler Batı kaynaklı sömürgeciliğin bir uzantısı konumundadır. Sömürgelerde el konulan kültürel mirasının zaman içinde Batı müzelerine taşınmasıyla da, Doğu’nun bilgisi Avrupa kültürünün bir eklentisi haline dönüştürülmüştür.

Avrupa’da 16. yüzyıl öncesi dini amaçlarla yazılan seyahatnamelerle, sonraki yüzyıllardaki seyahatnameler, önemli farklar taşımakta ve Batı’da gelişen ve dönüşen toplumsal ve kültürel yaşamın bir yansımasının izlerini de taşımaktadırlar. Bunda Doğu-Batı arasındaki ticaretin ve kitle iletişim araçlarının gelişmesinin yanında seyahat/gezi fikrinin doğmasının da payı büyüktür. Bu seyahatnameler aracılığıyla Avrupa “öteki”leştirdiği Doğu’yu tanıma fırsatı yakalayarak, onunla yüzleşme olanağı bulmuştur.

* * *

19. yüzyılın sonunda Batı’da ortaya çıkan dünya fuarları Batılıların gözünde Doğu ile ilişki bağlamında önemli değişiklikler sağlamıştır. Dünya fuarları endüstrileşen Batı’nın yeni icat ve mallarını ortaya koymanın yanında, asıl önemli işlevi Doğu’nun tüm görkemini Batı’ya sunması olmuştur. Çalışmanın *Bölüm 3.3 Modern Dansın Ortaya Çıkış Süreci ve Oryantalizm* bölümünde dünya fuarları daha ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Dünya fuarları Avrupa’nın yanı sıra Amerikan halkına da Doğu’ya ait imgelerle ilk elden karşılaşma olanağı sunmuştur. Amerika Birleşik Devletleri kendisi sömürge konumunda iken ancak 18. yüzyılın sonunda bağımsızlığını kazanabilmiştir. Ülke, içteki bölünme, siyasal kargaşa ve iç savaş yüzünden birliğini ancak 19. yüzyıl sonunda sağlamıştır. Bu tarihten başlayarak Birleşik Devletler hızla sanayileşerek, dünya sahnesinde önemli bir konuma gelmiştir. Artan iş gücü sebebiyle ülke dışarıdan büyük oranda göç almaya başlamıştır.

Özellikle sömürgelerden gelen göçmenler, beraberinde kendi kültürlerini ve yaşam biçimlerini de getirmişlerdir. Bu durum Amerika'da çeşitli kültür ve toplulukların iç içe geçmesine sebep olmuştur. Ancak göçmen işgücünün ucuz olması sebebiyle, Amerikan toplumunda ırkçılık da baş göstermiştir. Böylece göçmenler kenar mahallelerde kendilerine ayrı bir dünya kurmuşlardır.

Çok kültürlü bir toplum olarak Birleşik Devletler her şeye rağmen farklı kültürlerin bir arada yaşamasına önemli bir fırsat sağlamıştır. Dünya fuarları ise tüm dünyada olduğu gibi Amerikan halkına da Doğu ile karşılaşması açısından önemli bir olanak sunmuştur. Amerikan toplumu Doğu'nun günlük yaşam pratiklerini bu sayede deneyimleme fırsatına sahip olmuştur. Bu anlamda 1893 Şikago Fuarı önemli bir yere sahiptir.

Doğu'nun bütün görkemi, Hint, Çin, Japon sanatının süslemeleri, dekoratif eşyaları ve resimleri Amerikan toplumunu büyülemiştir. Yine aynı fuar çerçevesinde yapılan *Birinci Dünya Dinler Kongresi*'yle birlikte ise Amerikalılar birinci elden Doğu felsefi düşüncesiyle tanışmışlardır. Bu dönemde Doğu edebiyatına artan ilgiyle birlikte, *Sacred Boks of the East*, *Bhagavad- Gita*¹, *Kur'an* ve *Hindu Philosophy in a Nutshell* gibi eserlerin tercümeleri yapılmıştır (Shelton, 1990, s. 55). Yine Zerdüştlüğün kutsal metinleri tercüme edilmiştir.

Evlerde ise Çin porselen vazoları, süslemeleri, halı ve kimonoları kullanmak son derece popüler olmuştur. 18. yüzyıl Batı sanatında *Chinoiserie* adıyla yaygınlaşan anlayış, sanatçıların egzotik Uzak Doğu sanatına ilgi duyması sonucu gelişmiş bir tarzdır ve giyimde, bahçe ve ev dekorasyonu ile bezemelerde yaygınlaşmıştır (Resim 3.5). Batı'da Çin ürünlerine olan talebin giderek artması ise, sanatçıları Uzak Doğu sanat ürünlerini “kopya etmeye” itmiştir (Germaner, 1996, s.58). Uzak Doğu'ya ait bu ilgi tiyatrolarda dekor, kostüm kullanımında da kendini göstermiştir. Yine sanatta Japon etkileri Batı'da *Japonaiserie* akımına yol açmıştır. Dünya Fuarları Doğu'ya ait kültürel öğelerin, nesnelerin ve yaşam tarzının yaygınlaşmasına sebep olmuştur.

* * *

¹ Mahabharata destanının bir bölümünü oluşturan kutsal metin.

Doğu ve Batı arasında yaşanan etkileşme sanatsal üretim alanında da ifade şeklini bulmuştur. Esas olarak Ortaçağ'dan beri Doğu'ya ait imgeler Batı sanatında kullanılmıştır. 19. yüzyılda Oryantalist düşüncenin kurumsallaşmasıyla birlikte ise Doğu'ya duyulan egzotik merak Batı toplumunda giderek daha fazla talep görmüştür. Loomba, her kültürün oluşumundaki önemli etkenlerden birisinin, kendi sınırları dışındaki unsurlarla karşılaşma olduğunu belirtmektedir (Loomba, 2000, s. 93). Bu anlamda Doğu ile karşılaşma Avrupa kültürünü biçimlendiren ve toplumsal belleğini oluşturan unsurlardan biri haline gelmiştir.

Avrupa'da Romantizm akımının da etkisiyle Doğu konulu manzaralar sıkça resmedilmeye başlanmıştır. Doğu; Batılı ressama sanayileşmeden kaçış için sığınak ve sonsuz imge sunmuştur. Resimlerde hamam, harem, çöl manzarası, köle pazarı, av ve savaş sahneleri gibi konular işlenmiş, sanatçılar görmedikleri, bilmedikleri ve gitmedikleri yerleri tuvale aktarmışlardır. Batı'da büyük ilgi gören harem resimleri, ressamı asla girmedikleri bu mekanlar hakkında erotik, şehvet dolu tablolar çizmeye yöneltmiştir. Bu tablolarda kadın genelde cinsel arzu nesnesi olarak betimlenirken; Doğu, despotizm, hükümlanlık, vahşet, dizginlenemeyen cinsellik ve şehvet düşkünlüğünün mekanı olarak tasvir edilmiştir.

Resim alanında belirgin bir Oryantalist okul oluşmamıştır ve bu alanda ki eserler genel olarak Romantik resmin bir dalı olarak nitelendirilebilir. Oryantalist resimler üsluptan çok, konu anlamında birliktelik gösterirler. Bunun yanında Ingres ve Delacroix gibi ressamı ise farklı resim tarzlarına sahip oldukları gibi, farklı konularda da resim yapmışlardır (Resim 3.6, 3.7). 19. yüzyılın sonu itibarıyla ise sanatçılar daha önce hayali olarak çizdikleri mekanlar ve konular hakkında daha ayrıntılı bilgi edinmek için Doğu'ya gitmişler ve böylece daha gerçekçi resimler çizmişlerdir (İnankur, 1997, s.48-49). Bunun yanında örneğin Fransız ressam Eugene Delacroix, Cezayir'e giderek oradaki kültürü daha yakından betimlemek istemiş, ancak manzarayı beğenmeyerek Paris'e geri dönmüştür (Keyman, Mutman, Yeğenoğlu, 1996, s.9). Hızla endüstrileşen Batı'da sanatçının gözünde Doğu bir tür kaçış, kurtuluş, saflık ve ütöpik bir yaşamı çağrıştırmıştır. Bu anlamda Doğu'nun "saf ve bozulmamış" haliyle kalması sanatçıların hayal gücünü daima kışkırtmıştır. Batı'da fotoğraf sanatının gelişmesiyle birlikte ise oryantalist resme olan ilgi azalmaya başlamıştır. Zaman içinde Doğu'nun Batılı ögelere yönelmesi de bu ilginin azalmasında önemli bir yere sahiptir. Bu noktada Batılı sanatçı için Doğu, otantikliğini kaybetmeye başlamıştır.

Yazın alanında *Bin Bir Gece Masalları*'nın Antoine Galland tarafından Fransızca'ya, oradan da diğer Batı dillerine çevrilmesi, bunun yanında *Royal Asiatic Society* üyesi de olan Sir Richard Burton'ın *Kama Sutra*'yı Batı yazınına kazandırması, Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam'ın *Rubailer*'ini çevirmesi, egzotik Doğu'ya olan ilgiyi arttırmıştır. Hugo, Byron, Lamartine, Dumas, Pierre Loti ve Chateaubriand gibi birçok romantik yazar ilham kaynaklarını Doğu'nun gizemi ve çekiciliğinden almıştır. Yazında sömürgeci söyleme Shakespeare'in *Fırtına* ve *Othello*, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*, Jonathan Swift'in *Güliver'in Gezileri* ve Gustave Flaubert'in *Salambo* eserlerinde olduğu gibi sıkça rastlanabilmektedir. Loomba'nın da belirttiği gibi, edebi metinler kolonyal söylemin oluşumunda hayati bir rol oynar (Loomba, 2000, s.97).

Batı yazınında Doğu'nun “doğululaştırılması” süreci aynı zamanda kadınsılaştırılmasıyla da iç içe geçmiştir. Oryantalist söylemde Doğu duygusallığın vücut bulduğu yer olarak her zaman ırksallaştırma ve kadınsılaştırma süreçleriyle ilişkili olmuştur. Batı yazınsal metinlerinde, “Doğulu yaşamın değişik yönleri kadınsılığa ilişkin metaforlar aracılığıyla anlaşılır kılınmıştır” (Yeğenoğlu, 2003, s.99). Diğer taraftan Loomba kadın bedeninin, aynı zamanda sömürgelerin vaat ettiği zenginliği de ifade ettiğini belirtmekte ve buradan kadın/ülke benzetmesine varmaktadır (Loomba, 2000, s.95). Benzer olarak Batı resmindeki kadın imgesi de Batılı erkek öznenin hayal gücünü kışkırtan, şehvet ve arzusuna hitap eden bir konumdur. Batılı burjuva erkeğin Doğu'ya bakış açısı da Oryantalizm ile ataerkillik arasında bir bağ kurmaktadır.

Klasik Batı müziğinde W. A. Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* (1782) ve *Sihirli Flüt* (1791) gibi operaları ile *Türk Marşı* olarak bilinen K.V. 331 La major piyano sonatının *Alla Turca* başlıklı son rondo bölümü ve Handel'in *Solomon* (1748) oratoryosu gibi eserler Oryantalist öğeler içeren eserlerin bir kısmıdır. 19. yüzyılda ilgi odağı haline gelen dünya fuarlarında sergilenen Doğu'ya ait imgeler aracılığıyla da Oryantalizm geniş halk kitleleri arasında popüler olmuştur. Avrupa sanatındaki bu egzotik, Oryantalist imgelere Matisse ve Gauguin'in eserlerinde olduğu gibi 20. yüzyılda da rastlanabilmektedir.

Esas olarak romantiklerden başlayarak Batı tiyatrosunda yaşanan klasik gelenekten kopuşla beraber, tiyatro esin kaynaklarını “barbar” Elizabeth çağı tiyatrocuları, Commedia dell'Arte, ‘ilkel’ ritüeller, Ortaçağ *mister* oyunlarının yanısıra Doğu tiyatrosunda aramıştır. Barba'ya göre bütün bu öğeler 20. yüzyıl tiyatrosunu oluşturan gelenek karşıtı kaynaklardan sadece bir

bölümüdür (Barba, 1994, s.74). Yeniden vücut bulan ve düzenlenen *Commedia dell'Arte*, Antik Yunan Tiyatrosu ve Uzak Doğu tiyatrosunun yanında sirk, kabare, müzikal ve vodvil gibi daha popüler biçimler de gelişme kaydetmiştir. Savarese bu konuda şu saptamada bulunur: “Aktörler ile yönetmenler, dansçılar ve gösterimle ilgili herkes kendilerini, içinden belli bir özgürlük çekip çıkarabilecekleri tiyatro iletişiminin yeni örnekleriyle karşı karşıya buldular. Bunlar kültürel bakımdan saygın örneklerdi, teknik bakımdan mükemmeldiler ve yine de öylesine yeterince yabancıydılar ki, çok daha tanıdık modellerin neden olduğu kaygılar olmadan ele alınıp tersyüz edilebilir, hatta *türetilirlerdi*” (Savarese, 2002, s.301).

Doğu gösterim sanatları ile etkileşim, 20. yüzyılda sahne sanatçılarının kendini sorgulama, dönüştürme ve yeniden köklerine dönme sürecine sokmuştur. Bu süreç günümüzde süregelen kültürlerarası çalışmalarda kendini göstermektedir. Bu konu *Bölüm 2.2 Uzak Doğu Kültür ve Gösteri Sanatlarına Batı Dünyasının Bakışı* 'nda daha ayrıntılı incelenmiştir.

Dans alanında ise Ruth St. Denis gibi kadın dansçılar Amerika'da kadın bedeninin özgürleşmesinde bir araç olarak Doğu unsurlarını kullanmışlardır. Bunlardan *Salome* teması 19. yüzyılda Batı'da burjuvazinin yükselişiyle birlikte ahlak anlayışındaki değişikliklere paralel olarak yeniden ve daha güçlü bir şekilde ortaya çıkan *femme fatale* tiplemesinin en popüler olanıdır. Ruth St. Denis'in dans hayatı boyunca canlandırdığı *Radha*'da olduğu gibi Doğu kaynaklı birçok karakter *femme fatale* örneğine uymaktadır. *Salome* karakteri ise aynı zamanda ortaya çıkmaya başlayan yeni kadını da temsil etmektedir. Burada sözkonusu olan korselerle sıkı sıkıya bağlanmış ve ev içine hapsedilmiş Viktorya dönemi kadınının, kendi bedeninin keşfetmesi ve özgürleştirmesidir.

Maud Allen ve Loie Fuller gibi öncü dansçıların bu rolü dans yoluyla aktarımlarının yanında, Oscar Wilde gibi dönemin ayrıksı yazarları da konuya ilgi göstermiştir. Yine Art Nouveau temsilcisi Gustav Klimt de *Salome*'yi resmetmiştir. Ancak St. Denis konusunu Yeni Ahit gibi Yakın Doğu temasından alan *Salome* gibi karakterlerin yorumunu kendi tarzı için uygun görmemiştir.

1900 Paris Fuarı döneminde Avrupa'da turnede olan Ruth St. Denis, fuara hakim olan Art Nouveau stilinden, Loie Fuller'ın dansından ve Japon oyuncu Sado Yacco'dan oldukça etkilenmiştir. Fuller ışık oyunları ile desteklediği ve büyük ilgi gören egzotik temalı *Yılan Dansı*'yla Avrupa'da ilgi çeker. Esas olan olgu ise bu dönemde Atlantik'in her iki yakasında

da Oryantalizme olan ilginin her zamankinden fazla ilgi çekmesidir. Susan Shelton, Fuller ile çalışan Yacco'nun Budizm etkili dansının duruş serilerinin Japon yelpazeleri ve vazolardan aldığını belirtmiştir (Shelton, 1990, s. 42-43). Böylece St. Denis'in hayal gücüne *Japonaiserie* de eklenmiş olmaktadır. Bu dönemde St. Denis'in eğitimini aldığı Delsarte sistemi de Amerikan toplumunda oldukça popüler olmuştur. Amerikan Delsarte hareketi özellikle kadınlar ve üst gelir grubu arasında bedensel hareket, jimnastik ve heykel duruşu ile büyük ilgi görmüştür. Bu ilgi dünya fuarları ve göçlerin de etkisiyle egzotik Doğu'ya ait eğilimle birleşmiştir. Desmond'un deyişiyle "Delsartizm ve Oryantalizm'in öz suyu böylece iç içe karışmış oldu" (Desmond, 2001, s. 260).

St. Denis'in bir sigara paketinden etkilenecek yöneldiği Mısır egzotizmi onun için tatmin edici olmamıştır. Bu dönemde vodvil evlerinde ve müzikallerinde elde fazla bilgi olmamasından dolayı otantik sunumu yapılamayan Mısır dansı yorumları son derece ilgi görmüştür. St. Denis kendi dansındaki ifade biçimini Uzak Doğu temalarından seçmekle Amerikan kamusal alanında Oryantalizmin de etkisiyle büyük ilgi uyandırmıştır. St. Denis 20. yüzyılın ilk bölümünde gerçekleştirdiği Uzak Doğu turneleriyle de aynı zamanda bu alanda bir ilk olmuştur. O güne kadar hiçbir Batılı topluluk Doğu'da bu denli uzun süre kalmamış ve bu denli fazla gösteri yapmamıştır. Bu dönem St. Denis ve Ted Shawn için oldukça üretici bir dönemdir. İkisi birçok koreografisini bizzat Uzak Doğu'da hazırlamışlardır. Bunun yanında St. Denis Çin ve Hindistan'da aldığı eğitimle kendi ruhani yönünü geliştirme fırsatı da edinmiştir. İkisinin kurduğu Denishawn topluluğu dansçıları da burada dans ve tiyatro eğitimleri almışlardır ve bu durum onların ileriki sanatsal üretimlerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Almanya'da modern dansın kaynaklarından birisi ise yine Oryantalizm ile bağlantılı olarak Doğu kültürü ve gösterimi etkili olmuştur. Bu anlamda modern dansın Almanya'daki önemli temsilcisi Laban'ın gençlik yıllarında Saray Bosna'da seyrettiği dervişler kendi dans anlayışının oluşmasında önemli bir etki bırakmıştır. Yine Mary Wigman'ın koreografik üretiminde, sahne kullanımı ve dans biçiminde Doğu gösteriminden yararlanmışır.

Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatları İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen postmodern dansda da kendine önemli bir yer edinmiştir. 1950'lerde White Mountaine College'de John Cage ve Merce Cunningham'ın Zen Budizm etkisiyle yaptıkları çalışmalar günümüze gelen süreçte belirleyici konuma sahip olmuştur. Yine 1960'larda Judson Dans Tiyatrosu çevresinde

New York'ta bir araya gelen Lucinda Childs, Yvonne Raine, Simone Forti ve Steve Paxton gibi sanatçılar modern dansın modernizmle olan bağına sorgulamışlardır. Modern dansın 20. yüzyılda başlayan tarihsel serüveni, nesiller arasında süren kesintisiz gelişim sürecinde dönüşüme uğrasa da, esas olan olgu Doğu gösteriminin daima önemli ve belirleyici bir konumda kalmış olmasıdır.

Batı'da sosyoloji, arkeoloji, etnografi, estetik, hukuk, filoloji ve antropoloji ile desteklenen Oryantalizm, sanatsal pratik anlamında da önemli izler bırakmıştır. Sonuç olarak, Oryantalizm günümüzde bütün bu yönleriyle kültürlerarası okumalar açısından da önemli veriler sunmaktadır.

3.3 Modern Dansın Ortaya Çıkış Süreci ve Oryantalizm

Modernleşme kavramı toplumsal düzlemde var olan kurum, fikir ve örgütlenmelerin sorgulanmasıyla ilişkilendirilmiştir. Sanatta modernizm ise 20.yüzyılda tarihsel avangart olarak tanımlanan akımların ortaya çıkışıyla tanımlanmıştır. Rönesans'la birlikte başlayan iktisadi ve teknolojik gelişme Avrupa'da toplumsal (Fransız İhtilali, sanayileşmenin hızlanması gibi etmenler) ve kültürel (din, bilim ve sanatın birbirinden ayrılması) hayatta köklü dönüşümlere sebep olmuştur. Bütün bunlar modernite projesinin oluşmasıyla sonuçlanmıştır. Bunun yanında Batı uygarlığının sömürgeci bir güç olarak ortaya çıkması toplumsal ve kültürel pratikte önemli etkilere sebep olmuştur.

Modernizmle birlikte oluşan yaşam tarzı, Batı'yı daha önce hiç olmadığı kadar geleneksel toplum düzenlerinin tümünden koparmıştır (Gidens, 1998, s.14). Bu anlamıyla Batı düşüncesi moderniteyi bir "devrim" olarak algılamıştır. Böylece bilimselliğe dayanmayan tüm inanç, toplumsal ve siyasal örgütlenmeler "sil baştan (Tabula Rasa)" yapılmıştır (Touraine, 2004, s.25). Bir aydınlanma projesi olarak modernizm doğrusal bir ilerleme anlayışı üzerine temellenmiştir. Başlıca unsurları ise ulus-devlet, kapitalizm, teknoloji, ussallık ve bilimsel bilgi olarak sıralanabilir. Batı'nın maddi uygarlığının oluşumunda ise sömürgeci faaliyet dolayısıyla Doğu toplumlarından buraya akan hammadde ve kültürel bileşenlerin büyük etkisi olmuştur.

Modernizmin temel unsurlarının Doğu toplumlarına uygulanmaya çalışılması, orada yüzyıllardır yaşamakta ve geliştirmekte olan kültürlerin geri ve eksik olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Batı uygarlığı modernizmi evrensel bir norm olarak kabul ederek, sömürgecilik yoluyla bunu kendi dışındaki toplumlara dayatma yoluna gitmiştir. Kendinde olup da, kendi dışındakilerde olmadığı varsayılan özellikleri sömürgeci söylem ile dayatan Batı, ters orantılı olarak bu toplumların kültür ve geleneğinden sonuna kadar yararlanmıştır. Bu anlamda Oryantalizm de antropolojinin yardımıyla öncü kuvvetlerden biri konumuna gelmiştir.

Bütüncül bir proje olarak modernizmin sanattaki yansıması ise 20. yüzyılın başında Avrupa’da ardı ardına ortaya çıkan akımlar oluşturmuştur. Tarihsel avangart olarak nitelenen Dışavurumculuk, Dada, Gerçeküstücülük ve Bauhaus gibi akımlar “modernizmin doruk aşamasını” teşkil etmektedirler (Candan, 2003, s.61). Sanattaki bu modernist devrim, “ilkel” gerçeklere dönüş olarak değil, ancak “biçim, konu, pratik bakımından kendi kendisini keşfi” olarak açıklanabilir (Greenberg, Aktaran Connor, 2001, s.124-125). Connor modern dansın modernizm ile olan bağlantısını ise şöyle açıklamaktadır: “Dansta modernizm-Isadora Duncan, Loie Fuller ve Martha Graham’ın çalışmalarında- akademik biçimciliğin reddi ve bireysel ifade değerlerinin benimsenmesiyle başladı” (Connor, 2001, s.209). 20. yüzyılın başında ABD ve Almanya’da ortaya çıkan ve gelişen bir dans formu olarak modern dans döneminin bütün değer yargılarını sorgulamıştır. Batı’nın girdiği derin bunalımın sonucunda kendini yeniden tanımlama sürecindeki arayışı -ABD ve Almanya bağlamında- dans alanında yeni bir anlatım formunun, modern dansın doğuşuyla sonuçlanmıştır.

Klasik bale özellikle Fransa, İngiltere ve Çarlık Rusyası’nda gösterdiği gelişmeye rağmen Almanya’da fazla yaygınlaşmamıştır. Amerikan toplumu ise sanatsal bir form olarak klasik bale ile ciddi anlamda ancak 20. yüzyılın başında Avrupalı klasik bale grupların turneleriyle tanışmıştır. Amerikan balesinin standartları ancak Rus klasik bale dansçısı Anna Pavlova’nın bu ülkeye gelmesiyle yükselebilmiştir. Dolayısıyla ABD ve Almanya’da yeni ve akademik olmayan bir dans formunun kabul görmesi diğer Avrupa ülkelerine göre çok daha kolay olmuştur; bu toplumlar modern dansı belirgin bir ilgiyle karşılamışlardır. Modern dans öncüleri bu dansın bağımsız bir dans formu olarak var olabilmesi için çalışmalar yürütürken, aynı zamanda özellikle Birleşik Devletler’de, toplumu dans türleri hakkında eğitme görevini de üstlenmişlerdir.

Sally Banes, modern dansın tutkusunun ilkel (primitivist) ve modernist olduğunu belirterek, şöyle devam etmektedir: “Yerçekimi, uyumsuzluk ve vücudun güçlü yataylığı, koreografların bir gözlerini gelecekte tutarken diğerleriyle batıya özgü olmayan kültürlerin ritüel danslarından seçmeler yaptıkları gibi, modern yaşamın keskinliklerini tanımlamak anlamına gelirdi” (Banes, 1987, s.xiii). Modern dans, büzülme ve serbest bırakma gibi vücudun karşıt güçlerinin birlikteliğinden ibarettir ve bedenin yerçekimiyle dinamik ilişkisine vurgu yapmaktadır. Bu anlamda örneğin Doris Humphrey için beden yerçekimiyle ilişkisinin kaybettiği anlarda en ilginç haldedir (Dempster, 2004, s.224).

Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Alman ve Amerikalı dansçıların birbirinden bağımsız olarak geliştirdikleri, balenin anlatısal öğelerini reddeden yeni dans formu, aynı zamanda dans sahnelerinin yeni sosyolojisini de barındırmaktadır (Manning ve Benson, 2002, s.161-163). Bu iki dans geleneği aynı zamanda karşılıklı ilişkiye de geçmişlerdir. 1900’lerin başında Isadora Duncan ve Ruth St. Denis’in Almanya’da sahneye çıkmaları, bu ülkede büyük etki yaratmıştır. İki geleneğin kesişmesi sonucunda Almanya’da modern dansın yorumu olan dışavurumcu dans hareketi (German Dance veya Ausdruckstanz-Anlatım Dansı olarak da adlandırılır) yaygınlık kazanmıştır.

Aynı dönemde Alman Dansçı Mary Wigman Amerika’da sahneye çıkmış ve New York’ta bir okul açarak modern dansın Amerika’daki gelişimine katkıda bulunmuştur. Manning, Alman ve Amerikan kökenli modern dans gelenekleri hakkında şu yorumu yapmaktadır: “Isadora Duncan, Mary Wigman, Kurt Jooss ve Martha Graham gibi koreograflar farklı bir tarz geliştirmelerine rağmen hareketin biçimsel değerlerini, toplumsal bağlamından ayırmayı reddetme konusunda birleşiyorlardı. Aslında modern dans, Almanya ve Amerika’da yalnızca kendine-yeterli bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda egemen toplumsal değerleri yıkmak ve belki de dönüştürmek amacıyla doğdu. İlk başta modern dansçılar toplumsal ve biçimsel itkileri ütöpik bir biçimde birleştirdiler. Dansın, bireyin ve toplumun içindeki bireysel ve toplumsal yenilenmelere yol açacak enerjiyi ortaya çıkarabileceğine inandılar. Dansın seyirciyi günlük hayatın değişmesi gereken yanlarıyla yüzleştirmesi gerektiğine inanıyorlardı. Ama ister ütöpik ister yüzleştirici olsun modern dans, Amerika ve Almanya’da toplumsal misyonunu biçimsel misyonu kadar önemsemi” (Manning, 2002, s.194). Modern dansın iki kıta arasındaki belirgin yakınlaşmasında Isadora Duncan, Loie Fuller ve Ruth St. Denis gibi Amerikalı ve Mary Wigman, Rudolf von Laban ve Kurt Jooss gibi öncüler köprü görevi görmüşlerdir.

20. yüzyılın başında Alman dışavurumcu hareketinin toplumsal düzlemde özellikle sanat alanında büyük etkisi olmuştur. Alman dışavurumcu dansı biçimlendiren kişilerin başında ise Rudolf von Laban gelmektedir. Laban'ın gençlik yıllarında Bosna Hersek'te izlediği derviş ritüeli onun belleğinde “silinmez bir etki” bırakmıştır. (Reynolds ve McCormick, 2003, s.78). Ona göre dans toplumsal misyonunun bilincinde olmalı ve toplumu yönlendirerek ileriye taşınmalıdır.

Dalcroze ile de çalışan Laban araştırmalarında insan bedeninin temel hareket yasaları üzerine yoğunlaşmıştır. Laban'ın geliştirdiği dans yazım tekniği (Laban Notasyonu), dansın yanında tiyatro ve spor gibi birçok alanda halen kullanılmaktadır. Laban *choreutics* ve *eukinetiks* hareket teorileri üzerine gerçekleştirdiği çalışmaların yanı sıra, bedensel hareketi mekan, zaman ve enerji kategorilerine ayırarak dansa kuramsal alanda önemli katkı sağlamıştır. Alman dansının diğer önemli iki ismi Mary Wigman ve Kurt Jooss da onun öğrencisi olmuştur.

Alman dışavurumcu dansının 20. yüzyıldaki bir diğer önemli temsilcisi ise Mary Wigman'dır (Resim 3.8). Onun modern dansın sahneleme biçimine önemli katkıları olmuştur. Wigman eserlerinde Uzak Doğu gösteriminde sıkça görüldüğü gibi eserlerinde yoğun makyaj kullanmıştır. Ayağın ve kalçanın dışa dönük (*turn out*) kullanımı da Uzak Doğu dans formları ile benzerlik taşımaktadır. Eserlerinin çoğunda müzik kullanmayan Wigman; yine Uzak Doğu ile benzerlik anlamında dekor yerine sadece arka fon perdesi tercih etmiştir. Wigman koreografilerinde balenin uçucu hareketlerine karşı, çıplak ayakla hareket ederek, “dansçının ayağının toprağa değmesi, ayağın toprağı sevmesi” gerektiğini belirtmiştir (Barın, 1999, s.162). Wigman kariyerinin bir bölümünü ABD'de devam etmiştir. Böylece Amerikan seyircisine kendi dans anlayışını sunma fırsatı bulmuştur. Bunun yanında Wigman'ın dans anlayışı Laban'ın eşitlikçi dansına göre daima daha seçkin olmuştur. Onun solo dansları feminen olmaktan çok, “geleneksel erkeklik ve kadınlık ayrımlarından kaçan ve bunları bulanıklaştıran bir toplumsal cinsiyet imgesi yansıtıyordu” (Barın, 1999, s. 168).

Kurt Jooss'un 1927 yılında Essen'deki Folkwang Yüksek Okulunu kurması Alman dansında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu okul günümüz Alman dans tiyatrosunun önemli kişiliklerini yetiştirmiştir. Jooss'un koreografi anlayışı yoğun olarak pandomim unsurlarını da içermiştir (Resim 3.9). Koreografilerinde Laban'ın hareket analizinden yararlanan Jooss, teknik olarak klasik bale ve modern dans arasında belirli bir birliktelik sağlamaya çalışmıştır.

Naziler 1932 yılında Almanya’da iktidara geldiğinde bütün modernist sanat formları üzerine baskı uygulanmaya başlar. Bu dönemde birçok değerli bilim insanı ve sanatçı Almanya’yı terk etmiştir. Ausdrucks Tanz (Alman Dansı) ise ironik bir biçimde Naziler tarafından propaganda aracı olarak kullanılmak üzere benimsenmiştir.

Laban, Nazilerin gövde gösterisine dönüşen 1936 Berlin Olimpiyatları’nın açılış koreografisini gerçekleştirmiş ve Wigman da bu hareketlerin uygulayıcıları arasında yer almıştır. Nazilerin yenilgisiyle sonuçlanan 2. Dünya Savaşı sonrasında ise Alman modern dansı faşizme verdiği destekten dolayı eski itibarını kaybetmiştir. Bu dönemde Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılan Almanya’da klasik bale yeniden popüler olmuştur. Aynı yıllarda Jooss Almanya’ya geri dönerek yeniden Folkwang Yüksek Okulu’nun başına geçer.

Modern dansın, “makinelerin korkunçluğundan büyülenmiş bir çağın” (Banes, 1987, s.4) öncüleri, kendilerini yeniden tanımlamada ifade aracı olarak dansı kullanırken yararlandıkları kaynak kendi bedenlerinin yanında öncelikli olarak içinde yer aldıkları toplum olmuştur. Tarihsel olarak bütün maddi ve kültürel üretimlerde olduğu gibi bütün dans kategorileri de kendi kültürel temellerinden koparılamaz. Bu konuda Mary Wigman şunu söylemektedir: “...Modern dansa karşımıza çıkan biçim, herhangi bir insanın herhangi bir amaç için bulduğu biçim değildir. İçinde yaşadığımız toplum ve çağın ürünüdür...” (Wigman, Aktaran Barın, 1999, s.163). Bu anlamıyla modern dans da yeni bir form olarak, etrafında gelişen politik ve kültürel olgulara kayıtsız kalamamıştır.

Batı uygarlığının yeniden şekillenme sürecinde kendi köklerini Antik Yunan’da araması, Isadora Duncan gibi modern dans öncüleri için ilham kaynağı olmuştur (Resim 3.10). Duncan, “British Museum’da Antik Yunan sanatı konusundaki araştırmaları sonucunda o güne değin sırf içgüdüleriyle bulup kullandığı ritimlere ve figürlere Antik Çağ dansında da yer verildiğini gördü; kendi dans tekniğini de büyük ölçüde bunların yeniden canlandırılması üzerine kurdu” (Barın, 1999, s.148). Bunun yanında modern dansçılar klasik bale sahnelerine egemen olan Viktorya tarzı - utangaç ve bakire- kadın imgesine de başkaldırırlar. Başlangıçta vücutlarını korseyle örten ve temsiller veren bu dansçılar zamanla, korseden sıyrılarak vücutlarını özgür bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Modern dansın Amerika’daki tarihi aynı zamanda kadının toplumsal düzlemde kendini var etme tarihiyle de bu anlamda örtüşmektedir.

Modern dans aynı zamanda erkeğin dans koreografisini gerçekleştirdiği, kadının ise verili adımları uygulayan kişi ötesine gidemediği yapıyı da kırmıştır. Yeni dans hem erkeğe, hem de kadına geniş hareket alanı ve özgürlük sağlamıştır. Böylece Isadora Duncan gibi solo dansçılar, “erkek partnerden bağımsız, kendi kimliğini özgürce oluşturabilen, yeni bir kadın imgesiyle ortaya çıktılar” (Manning ve Benson, 2002, s.163-164). Dempster’a göre: “Modern vücut ve onu şekillendiren dans; sosyal ve psikolojik, uzaysal ve ritmik zıtlıkların oynandığı ve bazen uzlaştırıldığı mücadele yeridir. Bu vücut -ve bu özellikle bir kadın vücududur- pasif değil dinamiktir...” (Dempster, 2004, s.224).

Modern dans ortaya çıkışı itibariyle esas olarak kadın sanatçıların öncülük ettiği bir harekettir. Isadora Duncan, Maud Allen ve Loie Fuller ile birlikte Ruth St. Denis erken dönem modern dansın öncülerindendir. Duncan ve Allen danslarında Antik Yunan formları üzerine araştırma yapmışlardır. Onlar üzerlerinde basit bir tunik ve Antik Yunan vazo, fresk ve rölyeflerinden esinlendikleri hareket biçimleriyle sahnede yalın ayak dans ederek seyirciyi o ana dek hiç alışık olmadıkları bir dans biçimiyle tanıştırmışlardır. Antik Yunan’a duydukları ilginin yanında Allen ve Fuller *Salome* gibi Doğu’ya ait egzotik konuları da işlemişlerdir (Resim 3.11). *Salome* teması, özgür ve isteklerini açıkça söyleyen kadın imgesinde, 20. yüzyıl başında kabuğunu kıran kadın hareketi için de bir sembol olmuştur.

Barın, Duncan için şu yorumu yapmaktadır: “Herhangi bir dans tekniğine bağlı kalmaksızın, bireyin özgürce duygularını gövdesiyle anlatması, daha doğrusu kişinin kendini dans ile gerçekleştirmesi ideal bir dansçı olduğu savını ortaya atarken, bir anlamda dansı da demokratikleştiriyordu” (Barın, 1999, s.150). Alman yazar ve şairi Hugo von Hofmansthal’ın Duncan hakkındaki yorumu ise şöyledir: “... Duncan sanki bir arkeoloji profesörü...” (Hofmansthal, Aktaran Barın, 1999, s.149).

St. Denis’in duygularını esas olarak Uzak Doğu dramaları ile nesnelleştirme yolunu seçmesinin yanında, Duncan eserlerinde bu konuda dolambaçsız yollara başvurmuştur. St. Denis ve Duncan’ın her ikisi de kendi kulvarlarında Amerikan toplumunda gelişmeye başlayan kadın hareketine katkıda bulunmuşlardır. Geleneksel sahne uygulamalarına karşı bu öncüler, Delsarte tekniğini de kapsayan hareketlerin de yardımıyla vücudunun özgürleşmesi yönünde önemli adımlar atmışlardır. Duncan, sahnede tek başına, dekorsuz ve sahne arkasında salt mavi bir perdeyle dans ederken, St. Denis ve topluluğu abartılı kostüm, dekor ve ışıklandırmadan yararlanmıştı. Bunun yanında St. Denis solo danslarında Duncan’ın

benimsediği yalınlığı da kullanmıştır. St. Denis için seyirciyi bu şekilde etkilemek, manevi vizyonunun somutlaştırılması anlamına gelmektedir. “O, bu görselliğe minimal olan hareketlerinden daha çok güvenmişti: yürüyüşü andıran hareketler, başın güç algılanan dönüşü, kolların muhteşem dalgalanmaları” (Cohen, 1992, s.119).

St. Denis’i eyleme geçiren şey, Isadora’nın paganizm dürtüsünün aksine, dinsel mistisizmin dünyevi zevklerden mahrum bırakma hissidir (Martin, 1970, s.140). Duncan Amerikan orta sınıfının ahlak değerleriyle hesaplaşmasına rağmen, St. Denis ve eşi Shawn bunlara büyük oranda bağlı kalmışlardır. Bu yönüyle St. Denis, o dönemde toplumda saygın bir yer edinmeyen dansa spirütel fikirlerinin de etkisiyle belirli bir konum ve itibar edinmiştir.

Dans kariyerine vodvillerle başlayan St. Denis’in aksine Duncan asla vodvil evlerinde çıkmamıştır. St. Denis ise kendi sanatını oluşturmak yolunda popüler olanla sanatsal ifade arasında belirli bir birliktelik kurmaya çalışmıştır. Her iki sanatçı da solo kariyerleri boyunca kendi misyonları doğrultusunda ürünler vererek, belirli bir dans tekniği yaratamamalarına rağmen, dansın Amerika’da saygın bir konum edinerek kültürel hayatın bir parçası olarak yerleşmesinde büyük pay sahibi olmuşlardır.

* * *

İlki 1851 yılında Londra’da organize edilmeye başlanan dünya fuarları, 20. yüzyılın başında önemli bir sosyal olgu halini almıştır. Dönemin önemli bilimsel gelişmeleri ve olayları bu fuarlarda sergilenmiştir. Yapıldığı ülkeye ve şehre prestij kazandıran dünya fuarları (Eyfel Kulesi 1889 Paris sergisi için özel olarak inşa edilmiştir. Döneminde büyük tartışma yaratan kule daha sonra Paris’in simgelerinden biri haline gelmiştir), bunun yanında büyük oranda eğlendirme amacı da taşımış ve bu sayede “eğlence endüstrisi”nin temelleri de atılmıştır. Hızla endüstrileşen dünyanın her yerinden ve her çeşit mal bu fuarlarda izleyicilere sunulmuştur. Benjamin, dünya fuarları için, “adına mal denen fetişin hac yerleridir” tabirini kullanmaktadır (Benjamin, 2002, s.94). Benjamin’e göre: “Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlencece endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır” (Benjamin, 2002, s.94).

Dünya Fuarlarında Doğu'ya ait imgeler birçok ülke pavyonunda tüm görkemiyle baş göstermiştir (Resim 3.12). İzleyiciler, egzotik Ortadoğu ve Uzak Doğu'ya ait görünümeler sunan bu yapıtlardan oldukça etkilenmişlerdir. St. Denis'in izlediği ve etkilendiği isimlerden biri olan Loie Fuller, 1900 yılında Paris Dünya Fuarında "Dance of Seven Veils" adlı koreografisiyle büyük ilgi toplamıştır. Cohen, bu fuarda kayda değer başarı yakalayan Fuller hakkında şunu söylemektedir: "...o, ışık ve renklerin şaşırtıcı şekillerini yaratmak için tül gibi kumaşları ustalıklı kullandığı solo numaralar planlamaya başladı" (Cohen, 1992, s.118). O dönemde elektriğin keşfi ve yaygınlaşmasıyla birlikte, sahnede illüzyon yaratmaya yönelik önemli bir sıçrama olmuştur. Bu anlamda Fuller ışığın sahnelemedeki önemini ilk kavrayan sanatçılardan biri olmuştur.

Gerçekleştirdiği dans ile dönemin birçok Art Nouveau sanatçısına ilham veren Fuller aynı zamanda sahne ışığı, renk ve kostüm tasarımı açısından da modern dansın öncü isimlerindendir. Barın Fuller için şöyle demektedir: "Toulouse-Lautrec resmini yaparken, Rodin de heykelini yaptı. Debussy onun için besteler yaptı" (Barın, 1999, s.153). Fuller Doğu esintili *Yılan Dansı* (*Serpentine Dance*) adını verdiği buluşuyla büyük başarı kazanmıştır (Resim 3.13). Buna paralel olarak St. Denis ise geliştirdiği "Kobra Dansı" ile Amerika'da başarı yakalar (Resim 3.14). O; Fuller'ın uzun eteklerle gerçekleştirdiği danslarından da etkilenerek kendi dansına uyarlamıştır. Fuller ile çalışan Japon aktris Sada Yocco'yu 1900 Paris Fuarında izleyen St. Denis, büyük ölçüde onun performansı ve tiyatro topluluğundan da etkilenmiştir.

Modern dans öncüleri, kendi özgün dans formlarını oluştururken geniş yelpazeden yararlanmışlardır. Klasik balenin katı kurallılığına tepki olarak doğan bu yeni dans biçemi kaynaklarını Batı kültürünün tüm öğelerinin yanı sıra Afrika, Afro-Amerikan geleneği, Kızılderili Dansları, Japon sanatı, Pasifik yerli halklarının dansları ve Hint tapınak dansları gibi çok çeşitli alanlardan almıştır. Leatterman'a göre Martha Graham'ın hayal gücünü besleyen şeylerden bazıları Zen Budizmi, Hint Felsefesi, Carl Jung'un analitik psikolojisi, Antik Yunan, Japon ve Ortadoğu sanatı, efsaneler, mistik varlıklar ile Sappho ve Haiku'dan Eliot'a uzanan şiir sanatı olmuştur (Leatterman, 1962, s.38).

Başlangıçta Denishawn topluluğunun dansçılarından biri olan ve daha sonra kendi topluluğunu kuran Martha Graham, geliştirdiği kasılma (*contraction*) ve gevşeme (*release*) tekniğinin yanı sıra hareket üretiminde Doğu dansı ve kültüründen de yararlanmıştır. Susan

Au'ya göre kasılma (*contraction*) hareketi “dansçıyı kendi merkezine odaklar ve bu korkunun, üzüntünün, geri çekilmenin veya içe dönmenin iması olarak kullanılır” (Au, 1988, s.120). Bunun yanında Graham doğadan esinle, tekniğinde spiral gibi hareketlerin yanında, Delsarte prensiplerinden de yararlanarak gerilim (*tension*) ve rahatlama (*relaxation*) gibi ifadeleri kendi hareket tarzına uyarlamıştır (Resim 3.15).

Fenmen, Graham'ın dansında Doğu etkilerini şöyle açıklamaktadır: ”Yerin kullanışı, diz çökme, çömelmiş ve yükselme-alçalma gibi bu dansların tipik hareketlerini kendi stiline aldı. Ayrıca ayağın doğu danslarında kullanılışı, sürtülmesi ve yer değiştirmesi, başparmağın toprak üzerinde kıvrılarak menteşe görevi yapması gibi hareketlerden de faydalandı” (Fenmen, 1986, s.51). Graham'ın dans tarzının ilk evreleri açıkça St. Denis'in Oryantalist öğeler barındıran çalışmalarından etkilenmiştir. Graham ışık tasarımı, sahne, kostüm ve dekor kullanımında St. Denis'ten çok şey öğrenmiştir.

Doğu danslarının yerle olan ilişkisini kendi adıyla anılan dışavurumcu ve öykücü anlatım tekniğine yerleştiren Graham, aynı zamanda beyaz olmayan dansçılarla çalışan ilk koreograflardan biridir. Graham'ın hareketlerinde: “hayvanın uyanıklığı gibi olan gerilim her zaman mevcuttu-dansçı her zaman tehlikenin ve keşfin sınırında kalırdı” (Cohen, 1992, s. 121). Graham aynı zamanda sahne tasarımında yalın ve simgesel dekorlar kullanmıştır. O, Amerikalı-Japon sahne tasarımcısı Isamu Noguchi ile uzun yıllar çalışma fırsatı bulmuş ve Noguchi'nin onun için gerçekleştirdiği dekorlar anlatımı güçlendirerek koreografiye asal unsur olarak katılmıştır (Resim 3.16).

Cohen'e göre modern dansın öncüleri, ”...baştan başa Batı dünyasında teatral dansın doğasını değiştirmeye çalıştılar” (Cohen, 1992, s.118). “Modern dansçı, akademik geleneklerin yığınsal (kümülatif) kaynaklarını kullanmak yerine, bütün dansların kaynaklarından direkt olarak kesitler alır” (Martin, 1970, s.138). Bu yolla modern dansın öncüleri, Avrupa'da Rönesans'tan beri gelişen klasik akademik dansa başkaldırarak, 20. yüzyıl Avrupa'sında kendilerine saygın bir yer edinmişlerdir.

Balenin tersine modern dans bedeninin yerle olan güçlü ilişkisini yeniden düzenleyerek “yerçekimini sömürmüştür” (Banes, 1987, s.4). Bunun yanında modern dansın büyük oranda kişisellik üzerine kurgulandığını belirten Sally Banes, koreografinin fizikselliğinin yanı sıra kişisel ve öznel eğilim ve hareket biçimlerini de yansıttığını belirtmektedir. Modern dansa

koreografin öneminin ön plana çıkmasıyla, teknik ve teoride meydana gelen her değişimin nesiller arasında tasfiyeye kadar gidilmesini ve sürekli olarak yeniden üretilen bir yapı oluşmasına sebep olmaktadır (Banes, 1987, s.5).

Amerikan modern dansının bir diğer önemli figürü olan La Meri² ise kariyerini farklı kültürlerin dans pratikleri üzerine kurmuştur. La Meri dans repertuarını Kuzey ve Latin Amerika, Avrupa ve Asya’da sahneleme olanağı bulmuştur. Ruyter’a göre onun dans anlayışı Batı dansının kültürlerarası yapısını göz önüne sermektedir (Ruyter, 2000, s.170).

“Allan, Fuller ve St. Denis, hayatlarına ve kariyerlerine La Meri’den daha erken bir şekilde 20-30 yaşları arasında başlamışlar ve 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başlarında Atlantik’in iki tarafında köpüren Oryantalist tutku sırasında profesyonel olarak çalışmalarını kurmaya başlamışlardır“ (Ruyter, 2000, s.173). 1940 yılında ise St. Denis ve La Meri doğu dansları eğitimi vermek üzere *School of Natya*’yı kurarlar. Doğu’ya olan bu ilgi sonucunda Batı’da modern dansın doğuşuna tanıklık eden ve bu dansın asal öğelerine Batılı olmayan, farklı kültürlerin mayasını aşıl原因an öncüleri dansın doğasını baştan aşağıya değiştirmişlerdir.

Dans Tarihi Yazımı

Bedensel bir devinim ve dışavurum olarak dans sanatını sadece performans ve koreografik yönleriyle değil, görme eylemine yaklaşım biçimiyle de incelemek gerekmektedir. Bu noktada görme eyleminin değişik kültürlerdeki kullanımı önem arz etmektedir. Dils ve Albright’ın ifade ettiği gibi ”...dans, kültürel temsilin bir biçimidir” (Dils ve Albright, 2001, s.xviii). Cynthia J. Novack “Bedensel Devinim Kültürüdür” makalesinde aynı bağlamda bedensel devinimin bu yönüne dikkat çekmektedir. Novack çalışmasında bedensel devinimin insani olaylardaki rolü ve anlamının önemsenmediğini vurgulamakta ve kültürel tarih ve antropolojik çalışmalardaki bu unutkanlığın sıkça görüldüğünü belirtmektedir (Novack, 1990, s.94).

Bir katmanlar bütünü olan tarih disiplini içinde dans sanatı genellikle bu katmanlar arasında, diğer disiplinlerin kıyısında ve ayrıksı bir konumda yer almıştır. Oysa dansın bedene hareketsel anlamda ve diğer tüm öğeleriyle yaklaşmasından dolayı bir kültürü tanımlama ve yorumlamada önemli bir etmendir. Bütün bunların yanında dans Dils ve Albright’ın da belirttiği gibi bedenin dünyadaki duruşu ile ilgili olduğu kadar, bedenin dünyaya nasıl tepki

² La Meri’nin gerçek adı Russel Meriweather Hughes’tır.

oluşturduğuna dair de bir ifade biçimidir (Dils ve Albright, 2001, s.371). “Dans tarihi, kültürel ürünler (dans yazımı) ile uygulamanın (harekete yönelik) bütünü tanımlayan melez (hibrit) bir yapıdır ve etnografi, antropoloji ve sanat eleştirisi gibi geniş çalışma alanlarını da içermektedir” (Dils ve Albright, 2001, s.3). Dans tarihi geçmişe yönelik olarak beden, hareket, kültürel inançlar ve epistemolojik sistemlerden kaynaklanan bağlantıları da inceleyen bir alandır. “Ayrıca, dans tarihini çalışmak pek çok kültürdeki kimlik, bir topluluk oluşturma, estetik güzellik, bedenlerin fiziksel eğitimi, ekonomik üretkenlik ve sosyal gruplar arasındaki güç dağılımı konularına dair önemli soruları hareketin nasıl yansıttığı ve şekillendirdiğini görmemize de yardımcı olur” (Dils ve Albright, 2001, s.xiv) Dans tarihine disiplinlerarası yaklaşmak farklı kültürdeki dans uygulamalarını yorumlamamız ve anlamamız için yol göstermektedir.

“1980’lerde dans tarihçileri, tıpkı diğer sosyal bilimlerde çalışan meslektaşları gibi, etnik veya halk danslarını tarih değil de antropoloji başlığının altına almak suretiyle dans tarihini Batı’daki teatral dans araştırmalarıyla sınırlandırdıklarını fark etmeye başladılar” (Dils ve Albright, 2001, s.xv-xvi). Diğer taraftan dans tarihçileri kadın dansçıların tarihteki konumlarını, dans etmek ile ırk veya sınıfın temsili arasındaki ilişkiyi ve Batı epistemolojisinin “öteki” bağlamında sömürgeci kaynaklarını da eleştirel olarak irdeleme eğilimine girmişlerdir (Dils ve Albright, 2001, s.3). Batılı sömürgeci “özne”nin Doğu ile kurduğu ilişki son tahlilde “öteki”nin “ilkel”, “antropolojik” veya “geleneksel” gibi terimlerle sınıflandırılmasıyla sonuçlandığından dolayı bu durum bir yönüyle dans tarihinin tek taraflı ve eksik okumasına neden olmuştur.

Yakın bir zamana kadar modern dans tarihi yazımı baleyi reddetmenin yanında Asya, Afrika ve Ortadoğu dans formlarıyla bağları üzerine yeterince ilgi göstermemiştir. Bu durum dansların bazılarının tarih, bazılarının antropolojik dans olarak farklı gruplarda kümelenerek, birincilerin daha sanatsal ve daha karmaşık oldukları, diğerlerinin ise sadece sosyal davranış veya dini inanışların basit dışavurumu oldukları değerlendirmesine yol açmıştır.

Yine modern dans tarihinde hepsi beyaz olan Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Wiedman ve Hanya Holm gibi öncüler hakkında çok fazla bilgi ön plana çıkarılırken, farklı ırklara mensup Hemsley Winfield, Pearl Primus, Katherine Dunham ve Michio Ito’dan çok az bahsedilmektedir. Söz konusu edilen ilk olanların önemsiz olması değil, diğerlerine önem

vermemenin dans tarihi yazımında yarattığı eksikliktir. Günümüzde halen Dans Tarihi Öğretmenleri Tartışma Grubu üyeleri (Members of the Dance History Teachers Discussion Group) Dans Araştırmaları Kongresi'nde (1999) Afrika kıtası danslarının dans tarihi derslerinde okutulması için stratejileri tartışmaktadır (Dils ve Albright, 2001, s.xvi).

Kealiinohomoku'ya göre Batılı dans akademisyenleri kendilerini ilkel dans konusunda otorite ilan etmektedir. O "etnik" olarak sınıflandırılan halkların dansları için şunu ifade etmektedir: "Beyaz adamın ilkel özelliklerini reddetmekle, bu özellikleri Afrika kabileleri, Güney ve Kuzey Amerika Kızılderilileri ve Pasifik halklarında bulunan gruplara atfetmek sık sık görülen bir şeydir" (Kealiinohomoku, 2006, s.161). Kealiinohomoku'ya göre: "Dünya dansları hakkında olduğunu iddia eden kitap ve makaleler bile dörtte üçlük bölümlerini Batı danslarına ayırmaktadır" (Kealiinohomoku, 2006, s.162).

Kealiinohomoku bu düşüncesini dans fotoğraflarıyla da desteklemektedir. Yazar birçok dans çalışmasında yer alan fotoğraflarda yerel dansçıların isimlerinin belirtilmemiş olduğunu vurgulamaktadır, bunun yanında söz konusu Martha Graham'ın olması durumunda ise bu ihmalkarlığın yaşanmayacağını ifade etmektedir (Kealiinohomoku, 2006, s.162). Örneğin Ruth St. Denis'i "Radha" adlı eserini sahnelerken gösteren fotoğrafların hiç birinde etrafında oturan Hintlilerin ismi belirtilmemiştir. Bu durumun ortaya çıkışında süreç içinde dünya uygarlık merkezinin 15. yüzyıldan itibaren Atlantik'e kaymasıyla birlikte, Batı düşüncesinin başat konuma gelmesinin payı büyüktür. Bu anlamda Batı'ya ait olmayan görüntü, tarz ve betimlemeler kolayca göz ardı edilebilmektedir.

Kealiinohomoku'nun baleyi etnik bir dans formu olarak ele alan incelemesi, bu dansı Hint-Avrupa dilleri konuşan ve ortak bir geleneği paylaşan Batı dünyasının bir ürünü olarak görmektedir. Yazara göre klasik bale, Japonya veya Kore'de uygulanırsa "ödünç alınmış ve yabancı bir form halini almaktadır" (Kealiinohomoku, 2006, s.168). Aynı düşünceden hareketle bu tanımlamanın, Doğu'ya ait gösterim öğelerinin Batı gösteri sanatları içinde yer alması açısından de geçerli olduğu varsayılabilir. Çalışmanın alanı itibariyle Ruth St. Denis'in kişiliği ve yaratımlarında incelenen bu "ödünç alınmış ve yabancı" formlar, belirli oranda Avrupa-merkezli Oryantalist ve Sömürgeci düşünceyle meşruiyet kazanmıştır.

4. RUTH ST. DENIS'İN UZAK DOĞU BAĞLAMINDA MODERN DANSIN TARİHSEL GELİŞİMİNE KATKISI

4.1 Ruth St. Denis

Modern dans ortaya çıkışından itibaren Uzak Doğu kültürü ve teatral hareket tekniğinden etkilenmiş ve beslenmiştir. Bu anlamda Ruth St. Denis'i incelemek dönemin özelliklerini kavramak ve modern dansın kökenindeki Uzak Doğu izlerini ortaya koymak ve vurgulamak adına önemli veriler sunmaktadır. Barın'a göre, ressam ve müzisyenler için İtalya'dan esinlenmek ne denli önemliyse, yirminci yüzyıl dans dünyası için Doğu'dan esinlenmek de bir o kadar önemlidir. Barın; Doğu'ya duyulan bu ilginin sebebinin gündelik hayatın tekdüzeliğinden “masalımsı” olana kaçış olarak açıklamaktadır (Barın, 1999, s.151).

20. yüzyılın başında Amerikan toplumundaki kadınlar, toplumsal rollerini sorgulayarak yeni sosyal roller ve davranışlar aramışlardır. Modern dans pratiğinin Viktorya dönemi toplumunun kadın üzerinde kurduğu baskıyı yıkan ve beden hareketini özgürleştiren yapısı bu arayışa önemli bir katkı sağlamıştır. Bunun yanında modern dans Doğu'nun tinselliğini dansa sokarak kadın bedeninin sahnede dans yolu ile betimlenmesini saygın bir yere oturtmuştur.

Ruth St. Denis'in Uzak Doğu'ya öykünen çalışmaları, günümüzde artarak gelişen ve derinleşen toplumsal cinsiyet ve kadın bedeninin temsil biçimi araştırmaları açısından önemli veriler sunmaktadır. Ruth St. Denis, 20. yüzyılın başlarında ABD'de yaşanan değişimin önemli bir parçasıdır.

Bu dönemde doğaüstünün popülerliği Doğu'ya olan ilginin giderek artmasına sebep olmuştur. Özellikle ABD'de egzotik olana ilgiyle beraber, Hinduizm, Budizm, Vedantik inançlar ve Sufizm gibi Doğu dinsel düşünceleri ile farklı Hristiyan yorumlarının harmanlanması sonucunda, Teosofi dernekleri, Transandantalizm, Christian Science gibi ezoterik topluluk ve düşünceler büyük taraftar kitlesi edinmişlerdir. Bu ortamda St. Denis annesinin de yönlendirmesiyle, kaynağını Hint mistisizminden alan Teosofi felsefi sistemi ve Christian Science gibi Amerikan öğretileriyle yetişmiştir.

Bunun yanında St. Denis'in Uzak Doğu'yla tanışması onun ahlaki yapısını şekillendiren etmenlerden biri olmuştur. Fernau Hall, St. Denis hakkındaki şu saptamayı yapar: "Hiç kimse onun gibi et ve ruhu, seks ve devrimi, sanat ile kitsch'i, çağdaş gövde duygusuyla arkaik mistiği birleştirmeyi başaramadı. Kendini yeni bir dinin rahibesi gibi hissediyor" (Hall, Aktaran Barın, 1999, s.152).

Ruth St. Denis'in eğitimi, küçük yaşta almaya başladığı klasik bale, Delsarte eğitimi ve salon danslarını kapsamaktadır. St. Denis New Jersey Somerville'da Maud Devenport'un okulunda sosyal dans eğitimi almıştır. Yine aynı yıllarda New York'ta Marie Bonfanti'den klasik bale derslerine başlamıştır. Okuduğu kitaplar- özellikle Immanuel Kant'ın *Critique of Pure Reason* ve Alexander Dumas'nın *Camile* eserleri - metafiziğe ve romantizme ilgi duymasını sağlamıştır (Anderson, 1974, s.92). St. Denis Fransız aktris Sarah Bernhard'ın melodramatik oyunculuğundan da derinden etkilenmiştir.

St. Denis profesyonel dans hayatına 1883'te vodvillerde solo dansçı olarak sahneye çıkarak başlamıştır (Resim 4.1). Vodvil evlerinde gösterisini günde birçok kez yenilemek durumunda kalmıştır. Orta sınıf bir ailenin kızı olarak St. Denis bu gösterilere biraz da zoraki olarak, ailesinin geçimine yardımcı olmak için devam etmiştir.

* * *

Vodvil

Komedinin bir alt türü olan vodviller, Afrika ve Avrupa kaynaklı Amerikan popüler dansının genelde güldürü unsuru ağır basan türüdür ve 20. yüzyılın başında Amerika'da altın dönemlerini yaşamışlardır. Amerikan vodvillerinin kaynağı genel olarak zenci dansından türemiştir. Zenci köleler kendi aralarında gerçekleştirdikleri ve ödül olarak kek verilen eğlencelerinden türeyen *cakewalk* dansı vodvile kaynaklık etmiştir. Bunun yanında zaman içinde Amerika'ya gelen Avrupalı göçmenler ve siyahların ilişkisinden de yeni dans formları türemiştir. Avrupalı göçmenler ve zenci dansçılar 19. yüzyılda *minstrel* denilen dans ağırlıklı oyunlardan oluşan turlar düzenlemişlerdir. Daha sonra bu oyunlar tap dans gibi daha popüler dans formlarına dönüşerek, zaman içinde vodvillere ve müzikal şovlara dahil olmuştur.

Vodviller döneme ait popüler olan her şeyi belirli bir bütünlük ve biçimsel kaygı taşımadan sahneye taşırlar. Sihirbazlık ve değişik varyete numaraları, skeçler, modern dans çalışmaları, bale ve opera gösterileri gibi birbirinden bağımsız birçok tür hiçbir ayırım gözetmeden aynı gösteri içinde art arda seyirciye sunulmuştur. Vodviller ağır çalışma temposu ve düşük ücret sunmalarına rağmen, kadınlara çalışma ve bağımsız kariyer yapma olanağı da sunmuştur. Daha sonra birçok vodvil oyuncusu sinemaya ve büyük müzikallere geçiş yapmıştır.

Film endüstrisinin giderek gelişimiyle birlikte, özellikle sessiz sinema döneminde dans ve sinema arasında önemli bir iletişim oluşmuştur. Bu dönemde Buster Keaton ve Marx Kardeşler gibi tanınmış birçok vodvil oyuncusu sinema filmlerinde rol almıştır. Esas olarak eğlendirmeyi amaçlayan vodvillerde toplumsal eleştiri ögesi ise Charlie Chaplin sineması ile birlikte gelişmiştir.

* * *

Temel olarak 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başında gelişen iki form olan sinema ve modern dansın arasında da önemli bir bağ olduğu söylenebilir. John J. Cook sinema ve modern dans arasındaki ilişki hakkında şunu ifade etmektedir: “Her iki form da izleyicileri yeni bir performatif potansiyel, yeni bir fiziksel ifade gücü ile tanıştırdı. Her ikisi de yeni bir topluma ulaşmada yeni ifade dağarcıkları oluşturdular... Modern dansın ilk örneklerinde, dansa dönüşen hareket kinetik yoluyla sözün ve mim dilinin yerini alır. Sessiz sinemada da aktarılan içerik ile oyuncuların kinestetik performansları arasında bire bir ilişki olduğunu görebiliriz” (Cook, 2000).

Ancak sonuç olarak Cook sinemanın danstan çok öncü tiyatro ile ortak bir dil paylaştığını ifade etmektedir. Yine de Loie Fuller, Ruth St. Denis ve Ted Shawn gibi modern dansın birçok öncü ismi sinema için koreografiler gerçekleştirmiş ve filmlerde rol almıştır. Denishawn topluluğu dansçılarının D. W. Griffith’in 1916 yapımı *Intolerance* adlı filminde yer almaları da buna örnek olarak verilebilir (Resim 4.2).

Kendi dansını geliştirmek için vodvil dansçısı kimliğinden uzaklaşmak isteyen St. Denis şansını Broadway müzikallerinde dener. 1898’de tanıştığı Broadway yapımcısı David Belasco, Ruth Denis olan adını Ruth St. Denis olarak değiştirerek onu “azizleştirmiştir” (Anderson, 1974, s.92). Ruth’un annesi ve Belasco, onun ismini St. Denis’e dönüştürmenin

sahne varoluşu ve yeteneği için daha uygun olacağını düşünmüşlerdir (Jonas, 1992, s.199). Belasco'nun kumpanyasında baş dansçı olarak çalışmaya başlayan St. Denis Amerika ve Avrupa'yı kapsayan turnelere çıkar. St. Denis gelecekteki kariyerini şekillendirecek en önemli deneyimlerini Belasco'nun topluluğu ile yaşamıştır.

1904 yılında Belasco ile Amerika'da gerçekleştirilen turne sırasında gördüğü *Egyptian Deities* sigarası posterindeki Mısır tanrıçası İsis'in tasvirinden derinden etkilenen St. Denis, Mısır hakkında araştırmaya girişir ve bu esinle kendini de bu şekilde görüntüler (Resim 4.3, 4.4). Bu konuya derinlemesine ilgi duyan St. Denis, kütüphane ve müzelerde uzun zaman geçirir. St. Denis'in sonraki dans kariyerinde önemli bir parçası haline gelen egzotik konular Mısır ilhamıyla başlamış ve daha sonra Uzak Doğu'ya genişlemiştir.

St. Denis Amerikan toplumunda hızla gelişen Oryantalizm'in sanatta sıkça kullanılan Orta Doğu temalarına karşın, henüz el atılmamış bir bölge olan Uzak Doğu'nun imgelerine başvurmuştur. St. Denis, "Doğu'ya ait görünüme, zaten daha önce elde ettiği, kendi ideal iç kişiliğinin simgesi olabilecek bir figürle kendisini tanımlayarak ulaşmıştır. O biliyordu ki, Doğu'da tanrılar dans etmişti. İnsan arzularının gerisinde, kendisine çeşitli tanrıça rolleri vererek, araştırdığı aydınlanmanın yanında durmuştur" (Jowitt, 1988, s.137).

St. Denis 1905'te kendi dans formunu geliştirmek üzere Belasco kumpanyasından ayrılır. Coney Adası'ndaki bir sergide izlediği Hint dansı performansı St. Denis'i Hint kültürü ve dansı üzerine yöneltir. Bunun sonucunda, Antik Hindistan'a ait obje ve heykel resimlerinden esinlenerek doğaçlamalar yapmaya girişir. Bu sayede "onun doğaçlamaları şekil aldı ve sonuçlandırılmış eylemlerinin keşfine dayanan yeniden yapılanmış davranışlar olmaya başladı" (Whitmer, 2004, s.498). Martin'e göre St. Denis'in Hint dansına yönelmesi, "... onun için kendi dinsel duyguları ile olağanüstü tiyatro hissini birleştireceği bir tarlaydı" (Martin, 1970, s.140).

St. Denis'in Hint dansı ve dinine olan ilgisiyle birlikte geliştirdiği koreografileri Amerika'da Uzak Doğu'ya olan ilgiye paralel olarak gelişmiştir. Anderson'a göre St. Denis'in "seçtiği adımlar otantikten uzak, mistisizme ait öğeler barındırmakta ve kadının şehvet duygularını ön planda tutmaktadır" (Anderson, 1974, s.92). St. Denis'in Amerika'nın birçok yerine gerçekleştirdiği turneler ile, ilk kez modern dans ve Hint dansı ile tanışan halk kitleleri, sunulan temsilin gerçek Doğu'yu temsil ettiğini tasavvur etmişlerdir. St. Denis'in

yaratılarındaki Hint ögesinden beslenen kostüm ve efektler seyirciyi büyüleyerek onun Oryantalist tutkusunun görünümünü sunmuştur. Böylece Amerikan toplumunda zaman içinde toplumsal belleğe yerleşen Doğu dansına ait tasavvurların gerçek tasavvurlar olarak algılanmasına ve yeniden üretilmesine olanak sağlamıştır.

St. Denis, Amerikalı bir kadın olarak dansında, Hint kültürünün dünyevi yanından çok mistik yönünün yorumlanmasıyla ilgilenmiş ve kendi dansçı ve performansçı kişiliğini bu yolla geliştirmiştir. Onun kişiliğinde o ana dek Amerikan dansında bulunmayan şehvet ve tinsellik arasındaki denge cisimleşmiştir. St. Denis dansında kutsallık ve ahlaksızlığı aynı anda sunabilme yetisini gösterebilmektedir. “Bir Amerikan orta sınıf beyaz kadın olarak gösterilen, onun vücuduydu. Siyah ve altın rengi *sari* ile kaplandığı ve bronz tonda boyandığı zaman şamata yaratan hareketleri değildi” (Whitmer, 2004, s.501). Jowitt St. Denis’ten şu alıntıyı yapar: “Ben Hindistan’a gitmedim, Hindistan bana geldi” (Jowitt, 1988, s.131).

St. Denis 1906-1909 arasında Avrupa’da gerçekleştirdiği turne sırasında Avusturya ve Almanya’da solo gösterimleriyle kayda değer bir başarı yakalar. Almanya’da adına tiyatro yapılması teklif edilen St. Denis bunu reddeder ve 1909’da Birleşik Devletlere döner. Halen Avrupa’nın sanatsal ve başarı kriterlerine önem veren Amerikan kamuoyu St. Denis’i ilgiyle karşılar. St. Denis, 1914 yılına dek ülke içinde gerçekleştirdiği performanslarla modern dansı Amerikan seyircisine tanıtmış ve bu dansın yaygınlaşmasına yardımcı olmuştur.

1914 yılında Ted Shawn ile evlenen St. Denis, 1915’te onunla birlikte ABD’nin batısında Los Angeles’ta Denishawn topluluğunu kurmuştur. Shawn eski bir ilahiyat öğrencisidir ve St. Denis’in dansa dinsel ve mistik öğelerle yaklaşımıyla aynı görüşü paylaşmaktadır (Resim 4.5). Denishawn topluluğu Delsarte egzersizleri, Dalcroze eurhythmics, Klasik Bale, Kızılderili dansları ve Alman dansının yanı sıra Hint, Japon ve Çin dans teknikleri gibi Uzak Doğu dans çalışmaları da gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında bütün bu dans formlarına özel önem veren topluluk, turnelerinde Hint dansı, salon dansı, Polinezya yağmur dansı ve Hula dansı³ gibi geniş repertuardaki eserleri seyirciye sunmuştur. Anderson’a göre Denishawn bu program ile Amerikan toplumu üzerinde ciddi kültürel etki yaratmıştır (Anderson, 1974, s.93). Denishawn’ın dansı ciddiye aldığını belirten Cohen şunu ifade etmektedir: “Amerikan sanatının diğer alanlarında taze güçler görülüyordu; ressamalar ve yazarlar çağdaş dünya görüşünün yeni yollarıyla başa çıkıyorlardı; müzisyenler tonalitenin uzun süre saygı

³ Bir tür Havai dansı.

duyulmuş kurumlarını yıkıyorlardı; Freud bilgisi, insanların onun yaratıcılığına ve kendisine itibar etme yollarında değişime uğruyordu” (Cohen, 1992, s.120). “Bunun yanında bu danslar nadiren sahnede görüldüğü sırada, onlar Amerikan seyircisine etnik dans tarzının tadını önceden vermek için hizmet ediyorlardı” (Au, 1988, s.94).

St. Denis çalışmalarında Amerikan Delsartizminin yerine, Delsarte’ın kendi teorisiyle ilgilenmiştir. Amerikan Delsartizminin kaynaklarını Antik Yunan’da aramasına rağmen, St. Denis bedenini yoga uygulamalarıyla fiziksellüğün ötesine geçirmeyi amaçlamış ve bundan dolayı yüzünü Doğu’ya dönmüştür (Ruyter, Yorumlayan Thomas, 1995, s.71). Thomas, dansçıların teknik gelişimini sağlamak için Shawn’ın topluluğa Delsarte, Dalcroze ve Japonya’dan dahi eğitmenler getirttiğini belirtmektedir (Thomas, 2001, s.81).

Delsarte Tekniği

19. yüzyılda Fransız pandomim, müzik öğretmenleri ve jimnastik eğitmeni François Delsarte, tiyatro için bir dizi beden ve yüz hareketinden oluşan bir hareket sistemi geliştirmiştir. Dönemin öğretim tekniklerinin yetersizliği üzerine geliştirilen bu teknik, sahne anlatımında oyuncuya bir dizi matematiksel ilke ve kodlamalar önermiştir. Delsarte bu tekniği profesyonel oyuncular için geliştirmesine rağmen, tekniği oyuncu olmayanlar arasında da popülerlik kazanmıştır. Delsarte tekniği kısa zamanda Birleşik Devletlerde de kendine büyük taraftar kitlesi bulmuştur. 19. yüzyıl sonunda gelişen dönemin kadın hareketi ve eğitim öğretimdeki yeni anlayışlar Amerikan Delsarte Hareketi’nin oluşumunda büyük ölçüde etkili olmuştur. Amerikan Delsartizmi bu anlamda her zaman ahlaksal ve ruhsal değerlere de önem vermiştir.

Delsarte, beden dilinin ifade biçimleri ve teatral duygu ve düşüncelerin çözümlemesi üzerine çalışmalar yürütmüştür. Onun çalışmaları kendi yorum ve buluşlarının yanı sıra Hristiyanlıktaki teslis inancının da izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda Delsarte geliştirdiği bütün anlatım biçimlerini üçlü dizgelerle ifade etmiştir. “Örneğin, sanat, varlığımızdaki üç ana ilkenin açığa vurulmasıydı: bunlar yaşam, akıl ve ruh’tu” (Nutku, 1995, s.167). Aynı şekilde Delsarte gövdeyi üç ana bölgeye ayırır ve her birine farklı anlamlar yükler. Ona göre oyuncu doğayı, insanlığı ve kutsallığı temsil etmelidir (Stebbins, Aktaran Nutku, 1995, s.167). Delsarte bunun yanında sahne sanatlarında rahatlama teknikleri ve oyuncunun sahne duruşu üzerine de yoğunlaşmıştır. Sonuç olarak Delsarte bedenin her bölümünün diğer bölümlerle belirli bir yöntem çerçevesinde iletişime geçerek, belirli bir duyguyu veya ifadeyi iletme üzere bir dizi hareket konfigürasyonları geliştirmiştir.

Delsarte tekniği oyunculuktaki soyutlamaları azaltarak sahne anlatımını zaman içinde mekanikleşen ve kesin matematiksel kurallara bağlı bir tekniğe dönüşmüştür. Bu yöntem 20. yüzyılın başında modern dansçılar tarafından da ilgi görmüştür. Modern dans öncülerinin “özgürlük”, yeni hareket, olanak ve biçim arayışları, bir yönüyle ifadesini Delsarte hareket tekniğinde bulmuştur. Denishawn’da Delsarte tekniğinden geniş ölçüde yararlanan Ted Shawn bu tekniği “ırk din, dil ve politik inanç sınırlarının olmadığı bir iletişim aracı” olarak tanımlamaktadır (Desmond, Dils ve Albright, 2001, s.260).

Dalcroze Tekniği

İsviçre kökenli müzik adamı Emile Jacques-Dalcroze, kompozisyon alanında eğitim almıştır. Dalcroze, 20. yüzyılın başında geleneksel müzik metotlarına karşı Eurhythmics adıyla anılan kendi tekniğini geliştirmiştir. Dalcroze’un metodu üç aşamadan oluşmaktadır: *Eurhythmics*, solfej ve doğaçlama. *Eurhythmics* bu aşamaların en yaygın kullanılanıdır. Bu yöntemin temel amaçlarından biri bedenin zihin ile uyumunu sağlamaktır. Müzikle bedensel devinim arasındaki ilişkiyi inceleyen Dalcroze, insan bedenindeki konsantrasyonu arttırmayı ve duyuları geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu anlamda müziğin en temel öğelerinden birisinin ritim olduğunu belirten Dalcroze, bedensel hareketin önemini vurgulamıştır.

Yirminci yüzyıl başında Dalcroze’un *Eurhythmics* tekniğinin yanında Zoltan Kodaly ve Carl Orff’un geliştirdikleri müzik eğitimi yaklaşımları geniş kabul görür ve birçok ülkede uygulanır. Dalcroze’un geliştirdiği yöntem bedensel devinimin ağır bastığı dans alanında da geniş kabul görmüş ve benimsenmiştir. İlk *Eurhythmics* okulu ise 1910 yılında Almanya Dresden’de açılmıştır. Barın Dalcroze sisteminin modern dansa olan katkısını şu ifadelerle açıklamaktadır: “Dalcroze sistemi teatral dans, özellikle de Orta Avrupa ve ABD’de modern dans üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Euritmik ilk modern dansçılar için bir seçenek, bale dışı koreografik bir teknik yerine geçmiş ve dansın biçim ve yapısı üzerinde müziğin etkisini açıkça ortaya koymuştur” (Barın, 1999, s.155).

Almanya’da Rudolf von Laban, Mary Wigman, Hanya Holm ve Kurt Jooss *Eurhythmics* eğitimi almışlardır. Amerika’da ise Ruth St. Denis ve Ted Shawn kendi toplulukları olan Denishawn’da Dalcroze’un yönteminden geniş şekilde yararlanmışlardır.

St. Denis'in koreografik yeniliklerinden birisi *canlandırma müzik (music visualization)* olarak adlandırdığı, müziğin biçimine denk gelen uyumlu hareketler ile yarattığı bir dans türü ortaya koymasındır. Bununla St. Denis öyküsel anlatım ve duygulardan ziyade müzikal kompozisyona önem vermiştir. St. Denis bunu şöyle tarif etmektedir: “Saf biçiminde *canlandırma müzik*; dansçı tarafından kavranan bütün gizli anlamı ortaya çıkarma veya tercüme etme yollarından hiçbirini kastetmeden, müzikal kompozisyonun ritmik, melodik ve harmonik yapısının vücutsal eylemi içindeki biçimsel çevirisidir” (St. Denis, Ed. Cohen, s.130). Martin ise *canlandırma müziği* şöyle tanımlamaktadır: “Bir koreografin bütün bir idaresi altında, her dansçının orkestral bir çizgi içinde, nota nota özel bir enstrüman ile takip edilmesi vasıtasıyla senfonik çalışma biçiminin yansıtılması” (Martin, 1970, s.142). St. Denis bu buluşunu gösterilerinin açılış bölümünde kullanırken, aynı zamanda Dalcroze'un müzik eğitimi yaklaşımından da yararlanmıştı.

St. Denis, Denishawn'daki *canlandırma müzik* çalışmalarında aynı zamanda topluluğun dansçılarından biri olan Doris Humphrey'den destek almıştır. Bu işbirliği aynı zamanda Humphrey'nin koreograf ve dansçı olarak kariyerinde önemli bir katkı sağlamıştır. Humphrey daha sonra ikinci nesil Amerikan modern dansının önemli karakterlerinden biri olmuştur.

4.2 Ruth St. Denis Koreografilerinde Doğu İmgesi

Radha

St. Denis'in bağımsız bir solo dansçı olarak ilk yaratılarından biri 1906 yılında koreografisini gerçekleştirdiği *Radha* adlı eser olmuştur. *Radha*; St. Denis'in Hint kültürü üzerine gerçekleştirdiği *Incense*, *The Cobra* ve *The Yogi* gibi bir dizi eserin öncülüdür. *Radha* ile birlikte St. Denis, Loie Fuller ve Isadora Duncan'ın dahil olduğu Amerikan modern dansın öncüleri arasına katılmıştır.

Eser Hint panteonundaki tanrı Krişna'nın ölümlü bakire *Radha*'ya olan aşkını anlatmaktadır. *Radha* bir Hint tanrıçası olmamasına rağmen, Hint toplumunda saygın bir yere sahiptir. St. Denis aynı zamanda *Radha* ile Hristiyanlık'taki Meryem Ana figürü arasında da bağlantı kurmaktadır. *Radha* ilk olarak 1906 yılında New York Roof Tiyatrosu'nun sigara içilen bölümünde sahnelenmiştir.

Radha St. Denis'in Hint gelenek ve kültürünü Amerikan toplumuna açıklama girişimidir. St. Denis sıradan Amerikan seyircisine, Uzak Doğu'nun, kendi maneviyatını besleyen Hindistan'ın egzotik çekiciliğini sunmuştur. Hint kültürünü kendi konum ve dansını yaratmada önemli bir unsur olarak kullanan St. Denis, ilk dönem eserleriyle aynı zamanda Amerika'da gelişen Oryantalist söylemin de bir parçası konumuna gelmiştir. Bu dönemde sahnelerde Doğu'dan esinle bu tür danslara büyük ilgi gösterilmiştir. St. Denis ise basit vodvil ve kabare dansçısı kimliğinden sıyrılıp, dansını ciddi bir Amerikan dansçısı olarak seyirciye sunmuştur. *Radha* aynı zamanda, “doğuya özgü dansın duygu patlamalarının taklit edilmesinin başlangıcıydı” (Martin, 1970, s.141).

Eserin açılışında *Radha* arka fonda bir yükseltinin üzerinde dizlerini birbirine üzerine geçirmiş, *lotus* pozisyonunda (*samadhi* halinde meditasyon halinde) oturmaktadır (Resim 4.6). Eser bir Hint Jain tapınağı dekoruyla süslenmiştir (Resim 4.7). *Radha* harekete geçtiği zaman ise etrafındaki Brahmanlar onu selamlar ve etrafında yay olacak şekilde otururlar. Daha sonra *Radha* beş duyuyu temsil eden dansını farklı objelerle gerçekleştirmeye başlar. *Radha* ile St. Denis, bedenini tapılacak bir nesneye dönüştürmüştür. Ancak bu tapma kendi bedenine değil, onda cisimleşmiş olan tanrısal olanın görünümüdür. St. Denis *Radha* ile kendi dansında tinsel ve dünyevi olanı birleştirme yolunda önemli bir adım atmıştır. Foster, bu eser hakkında şunu ifade eder: “*Radha*, dünyevi zevklerle ayatılmış bir Hindu tanrıçasını portreler ve tanrıça sonunda meditasyondan geçerek tüm bunlardan dini bir hayat için feragat eder” (Foster, 1986, s.159).

Dans *Radha*'nın elinde incilerle “görme duyusunun dansı”yla başlar (Resim 4.8). İkinci olarak “duyma duyusunun dansı” zillerle gerçekleştirilir. Ardından çiçeklerle “koku duyusunun dansı”na geçilir (Resim 4.9). Gittikçe hızlanan ritimlerle dans “tat alma duyusu”nun dansıyla devam ederek, son olarak *Radha* kalay kaseden su içer ve kıvrak kalça hareketleriyle “dokunma duyusunun dansı”nı gerçekleştirir (Resim 4.10). Giderek yükselen temponun sonunda *Radha* yere düşerek “yalvarırcasına kolunu kaldırıyor” (Desmond, 2001, s.259). Dans *Radha*'nın, tapınağın girişine başladığı pozda oturmasıyla sonlanmaktadır. Belirli bir öyküsel anlatıma başvurmamasına rağmen *Radha*'nın başladığı gibi sonlanması seyircide bir doygunluk ve tamamlanmışlık etkisi bırakmaktadır. Sahne dekoru arka fonu kaplamakta ve ayrıntılı bir biçimde Hint Jain tapınağını betimlemektedir. Jainizm, Hindistan'da şiddete karşı bir duruş sergileyen, varlığın ölümsüzlüğüne inanan ve ruhsal özgürlüğe ermek için çileciliği öneren yaygın bir dindir.

Radha'nın müziği Delibes'in *Lakme* adlı Oryantalist operasından alınmıştır. St. Denis *Radha*'da otantik adımlar kullanmadığı gibi müzik seçiminde de bunu sürdürmüştür. *Radha*'da Uzak Doğu temalı bir müzik kullansa da esas olarak Batılı müzisyenlerin müziğinden yararlanılmıştır. St. Denis, *Radha*'yı kendi yaratımı olan *canlandırma müzik* eşliğinde gerçekleştirmiştir. St. Denis dans "ritüelini" çıplak ayakla gerçekleştirmiştir. Ayağın toprağa değmesi Hint inanışında aynı zamanda doğayı hissetmenin bir yoludur.

Radha için seçilen kostümde ise son derece özgür davranılmıştır. St. Denis bu dans için farklı dönemlerde birçok giyim tarzını kullanmıştır. Örneğin bazen ayakları ve göbeği çıplak bırakan daha açık bir kostüm giymesine rağmen, başka bir zaman Hint geleneksel kostümüne daha yakın tarzda giyinmiştir (Resim 4.11). Bu dönemde vodvil ve popüler danslarda egzotik konulu danslar oldukça revaçtadır ve göbek dansı büyük talep görmektedir.

Radha'da aksesuar kullanımı konusunda da aynı serbestlik görülmektedir. Bazen St. Denis'in başında sadece çiçek olabiliyorken, başka zaman taç ya da daha ufak bir süs bulunmaktadır. Yine vücudun bütünündeki takı kullanımı zaman içinde farklılık göstermiştir (Resim 4.12, 4.13). Uzak Doğu'dan esinle bu tür takılar, süsler, aksesuarlar 20. yüzyılın başında Amerika'da giderek daha fazla talep görmüştür. Hindistan'da takı ve bedensel süsleme sanatı ise önemli bir olgudur ve geçmişi Hint yaşam biçimi ve dini inançlarıyla bağlantılıdır.

Bedensel süsler Hint inanışına göre aynı zamanda tanrının dikkatini çekmenin de bir yoludur. Hintli kadınlar için giyim başta bireysel kimliklerinin bir dışavurumudur ve bazen değerli taşlarla süsledikleri giysilerini takılarla da zenginleştirmektedirler. Hint toplumunda zengin bir takı tasarımı mevcuttur ve bunlar düğün, bayram gibi özel gün veya günlük hayatta baş süslemesinde, el ve ayakta kolye ve bilezik veya halhal olarak bolca kullanılmaktadır. Takı ve bedensel süsler aynı zamanda kadınların toplumdaki sosyal statülerini (evli olup olmadıkları gibi) de belirlemektedirler. St. Denis ise bu dönemde ağırlıklı olarak New York Coney Adası'nda yaşayan Hint azınlıkla ilişki içine girmiştir.

St.Denis'in arkada oturduğu kaidenin her iki yanında bu koreografide kullanmamasına rağmen, daha sonra *Incense* adlı koreografisinin ana malzemelerinden birini oluşturacak tütsü yakacakları bulunmaktadır (Resim 4.6). St. Denis *Radha* ile gerçek anlamda otantik Hint dansını, dekorunu, yaşantısını ve giyim tarzını yansıtmak yerine "Oryantalist bir atmosfer" yaratmayı amaçlamıştır (Thomas, 2001, s.79). St. Denis'in Doğu ile ilgisi, onun oradan

ihhtiyacı olanı almasıyla bağlantılıdır. St. Denis zaman içinde *Radha*'nın koreografik yapısı ve işleyişinde de birçok kez değışiklik yapmıştır. Her farklı gösterimde o anki duruma uygun olarak koreografiye müdahale etmiştir.

Eserde koreografinin hareketleri klasik bale adımlarından esin taşımaya rağmen, son derece basit bir kurguya dayanmaktadır. St. Denis bu dansa eğitimini aldığı Delsarte tekniğine ait duruş, poz ve jestlerden de sıklıkla yararlanmıştır. Buna karşın St. Denis Hint dansını hiç öğrenmemiştir. Tıpkı Duncan'ın Antik Yunan'a ait poz ve duruşları kütüphanelerden elde ettiği bilgiler aracılığıyla incelemesi gibi, St. Denis de Hint dansını bu yolla “yorumlayarak” kendi dansını yaratmıştır.

St. Denis *Radha* ile Oryantalist bakış açısının Doğu toplumunda “değişmez” olarak varsayılan (dans, davranış ve din gibi) öğelerini kendi dansına dahil etmiştir. Bu durum Batı'nın, Oryantalizmin etkisiyle Doğu'nun bütün maddi uygarlık ve kültürünün kendisinin tamamlayıcı ögesi olarak görmesiyle ilgilidir. Thomas'a göre, St. Denis sayesinde “Amerikan seyirciler kendi bahçelerinde yetiştirilmiş bu Oryantallığı tanıyabildiler. Bu nedenle St. Denis hem Amerikan entelektüel geleneğiyle hem de egzotik dünyanın popüler tadıyla aynı çizgide yer almaya başardı” (Thomas, 2001, s.79).

Ancak çok daha sonraları Kalküta'ya yaptığı ziyaret St. Denis'in Doğu ile ilgili oluşturduğu fikirleri sorgulamasına sebep olmuştur. St. Denis'in Tanrıça Saraswati festivalinin yapıldığı sokakta gördüğü dilenci, sakat ve cüzamlılardan oluşan topluluk onu korkutmuştur. Shelton, St. Denis'in şu sözlerini aktarır: “Eğer yirmi yıl önce bu görüntüleri görmüş olsaydım, şu anda *Radha* ve hiçbir kariyerim olmayacaktı” (Shelton, 1990, s.198). Burada Batılı “özne” hiç ummadığı bir anda gerçekle yüzleşmek zorunda kalmıştır. St. Denis o ana kadar kafasında yarattığı ve yaşattığı Doğu imgesi ile çok daha mutlu olmuştur.

Radha'nın ilk gösterimlerinde St. Denis yüzünü koyulaştırıcı makyaj ile kapatmıştır. Bu yolla seyircide gerçek Hint dansçısı izledikleri izlenimi uyandırılmıştır. St. Denis'in Doğulu kadın tipiyle sahneye çıkması, bu dönemde ırkçı tepkilere de neden olmuştur. (Desmond, 2001, s.265-266). Böylece *Radha* ile beliren cinsel ayrımcılık, ırkçılığı da içine alan bir anlam kazanarak genişlemektedir. Oryantalist imgede Doğu toplumlarına atfedilen “dişi” kimliğinin bu çağrışımların oluşmasında büyük role sahiptir.

20. yüzyılın başı, Amerikan toplumunda keskin ırksal ve etnik ayrışmanın yaşandığı bir dönemdir aynı zamanda. Bu dönemde sürekli artan göçler sebebiyle Ku Klux Klan gibi ırkçı gruplar yeniden yapılanmıştır. Böylece Amerikan toplumunda Protestan ve beyaz olmayanlara, hatta Katolik ve Yahudilere de yönelen bir ırkçı şiddet dalgası yaşanmıştır. Bu dönemin Amerikan kamuoyunun ikili yönü ortaya çıkmaktadır. Doğu'ya ve onun zenginliklerine var olan sonsuz ilginin yanında (ayrıca ekonomik anlamda iş gücü olarak da onlara ihtiyacı oldukları halde), aynı zamanda “öteki”leştirdikleri ve açıkça aşağı gördükleri ve kendi içinde yaptırımlar uyguladıkları⁴ bir kültüre karşı takınılan tutumdur bu. Bu bağlamda sözsüz bir bedensel dışavurum sunan *Radha*, aynı zamanda kadın bedeninin Batı toplumunda çok katmanlı bir okumasını da meydana getirmektedir. *Radha*, Desmond'un değimiyle “Doğu ile ‘ilgiliyse’, Batı ile çok daha fazla ilgilidir” (Desmond, 2001, s.263).

Desmond'a göre *Radha*; cinsel ayrımcılık, ırkçılık, Oryantalizm ve beyaz orta-sınıf kadın bedeninin cinselliği gibi kategorilerin abartılı temsilini sunmaktadır (Desmond, 2001, s.257). Örneğin *Radha*'da tapınak rahipleri olarak kullanılan Hint asıllı kişilerin koreografinin akışına genel olarak hiçbir katkısı olmamaktadır (Resim 4.6). Bu kişiler sadece etnik kimlikleri itibarıyla oradaymış izlenimi vermektedirler. Onların sahnedeki varlıkları aynı zamanda St. Denis'in temsil ettiğini varsaydığı “Doğulu” mevcudiyetinin olumlama anlamına da gelmektedir. Onlar *Radha*'yı selamlayıp, yarım ay formunda onun etrafında oturarak, bu yolla sunulan dansın izleyicisi konumuna da gelmektedirler. Böylelikle seyreden (erkek)-seyredilen (kadın) ilişkisi de doğmaktadır. Bu örnekte ayrıca seyreden Doğulu, seyredilen Batılıdır. Bu ise emperyal arzusun görme ve gözlemeye verdiği önemin ters yüz edilişidir. Öte yandan *Radha*'da, St. Denis'in mevcudiyetinde cisimleşmiş kadının varlığı, daha öncesinde erkeğin koreografi ve adımları ürettiği yapının tersine, kendi bedensel hareketlerinin örgüsünü kendisi belirlemiştir.

Her şeye rağmen *Radha*'da cinsellik ikinci plandadır. St. Denis için dans daima kendi ruhani görüşünü yansıtmanın amacı olarak kalmıştır. St. Denis ve eşi Shawn Amerikan orta sınıf değerlerine daima sadık kalmışlardır. Isadora Duncan bu değerlerle acımasızca hesaplaşırken ve bunun bedelini Amerika'dan dışlanarak öderken, St. Denis yetişme tarzına da bağlı olarak radikal çıkışlarda bulunmamıştır.

⁴ 1924'te ABD'deki bütün yabancı uyruklular belirli bir dönem için vatandaşlıktan çıkarılmıştır.

Bunun yanında St. Denis Amerikan toplumunu iyi tahlil etmiş ve dansını bu analiz üzerine kurmuştur. Örneğin Denishawn'ın Amerika turneleri boyunca yaptığı performanslarda prodüksiyonun büyüklüğü dönemin ekonomik durumuyla da bağlantılı olmuştur. Büyük ve gösterişli dekor ve kalabalık dansçı kullanmasını seven St. Denis, ekonomik durgunlukta prodüksiyonu da kısmasını bilmiştir. Yine danslardaki etek boyu, dönemin siyasal konjoktörüne ve gidilen mekanın hoşgörü sınırına göre belirlenmiştir. Ayrıca turnelerin yüklü finansal boyutu da düşünüldüğünde, seyirciye ciddi dansların yanında, vodvilleri de içeren geniş bir program sunulmuştur.

Sonuç olarak *Radha*, sadece Uzak Doğu sahne gösteriminden otantik anlamıyla, bir duygu, ifade veya durumun aktarımına yönelik bir temsil değildir. Eserin koreografik yapısı, St. Denis'in dans kullanım biçiminde kişisel istek ve beğenisini yansıtmaktadır. Bunun yanında *Radha*, erken modernist ve avangart bir örnek olarak Batı toplumunda gelişen Oryantalizm, ırkçılık ve toplumsal cinsiyet kavramlarıyla bağlantılı olarak Batı'da sahne kullanımında kadının değişen bedensel rolü üzerine de okumalar sağlamaktadır.

Incense

Incense, St. Denis'in 1906 yılında Hint egzotizmiyle bezeli, Oryantal motifler taşıyan ve tinsel yönü ağır olan bir danstır. Eser bir yönüyle Amerikan toplumunun ruhani değerlerden uzaklaşmasına bir eleştiri ve uyarı niteliği taşımaktadır. *Incense*, evinde tanrıya ibadet eden Hintli bir kadının basit bir ritüelidir. Normal şartlarda tek başına yapılan bu ayin izleyicilere tüm açıklığıyla sunulmuştur. Doğu'da birçok ritüel, toplu veya tek başına yapılsa dahi, genel olarak o topluluk içinde ve "yabancılar" kapalı şekilde gerçekleştirilmektedir. Oysa buradaki Batı tarzı sunum, muhtemelen gizli kalması gereken durumun ya da son derece kişisel olan bir tapınmanın var olan mahremiyetini ortadan kaldırmaktadır. Seyirci de bizzat ayine dahil edilerek bunu deneyimleme şansına erişir. Bu durum Oryantalizmle bağlantılı olan; Doğu'nun, gizemli olanın görünür kılınması ve sahiplenilmesi ile ilgilidir.

Incense genel olarak St. Denis'in *Radha* ve *The Yogi* adlı eserleriyle aynı matine içinde sahnelenmiştir. *Incense* St. Denis'in repertuarının değişmez danslarından birisi olmuştur; St. Denis bu dansı ilerleyen yaşlarında da sahnelemeye devam etmiştir (Resim 4.14). St. Denis, *Incense*'te günlük, basit hareketleri kullansa da, enerji kullanımı Uzak Doğulu oyuncuların "gündelik dışı" diye tabir edilen hareketlerine dönüşmektedir. Günlük hareketlerin amacı iletişimken, burada sözü edilen "gündelik-dışı" hareketler bedeni dönüştürür. Böylece oyuncu

sahnede başka bir teknik ve ifade aracıyla hareket eder. St. Denis, *Incense*'te, yine *Radha*'da olduğu gibi otantik Hint hareket tekniklerinden yararlanmasa da, kurduğu atmosfer ve ifade biçimi ile Batı dans gösteriminde bir ilki temsil etmektedir.

Incense mistik havası nedeniyle büyük ve sıçrayışlı hareketleri içermemektedir. Eser daha çok St. Denis'in dans sanatının metafizik ve mistik bir yorumudur (Resim 4.15). Bu dans aynı zamanda St. Denis'in Mısır temalı egzotizmden, Hint temalı olana geçişini de temsil etmektedir.

Incense, Delsarte tekniğinden esinlenilmiş duruş ve ifadelerin bir bütünü olarak da okunabilir. St. Denis'in bu eser için dans anlayışının ilham kaynağı, Amerikan Delsartizminin Hristiyan inancı ve Antik Yunan zarafetinin yanında, ruhani yapısını şekillendiren Uzak Doğu mistisizmi oluşturmıştır.

Incense'in yeniden yapılandırılmasından oluşan parçada dansçı elindeki tepsiyle sahne arkasında ortada durmaktadır (Resim 4.16). Sahnenin ön bölümünde ise sağda ve solda iki tütsü yakacağı bulunmaktadır. Bu iki tütsü St. Denis *Radha*'da sahne arkasında da kullanılmıştır (Resim 4.6). Dansçı yavaş ve emin adımlarla sahnenin önüne yürümeye başlar ve elindeki tepsiyi yere bırakır. Avuç içini birleştirerek selam verir ve yumuşak ve zarif hareketlerle parmak ucuna yükselerek kollarını dalgalandırır. Yine yerden tepsiyi alan dansçı, öne arkaya salınan hareketlerle sahnenin solunda bulunan tütsü yakacağına yönelir. Burada tepside aldığı tozu ani ve keskin bir hareketle tütsüye serperek onu yakar (Resim 4.17). Dansçı tütsüden havaya yükselen dumanı eliyle ilahi bir varlığın parçasıymış gibi betimler ve yukarıya yönlendirir. Sonra sahne önünden doğrusal bir çizgi izleyerek yine aynı salınımlı hareketlerle ve dönüş de katarak sahnenin sağındaki tütsüye yönelir. Aynı keskin el hareketiyle buradaki tütsüyü de yakan dansçı sahne gerisine yönelir ve dikkatli bir şekilde elindeki tepsiyi önce öne seyirciye yönlendirir ve yere koyar. Yumuşak ve ahenkli hareketlerle sonucunda dansçı tepsiyi yerden alır ve aynı ritüeli bir kez daha tekrarlar. Daha sonra tekrar sağdaki tütsü yakacağına yönelir ve elindeki tepsiyi yukarı kaldırır. Parmak ucuna çıkar ve bedenini yukarı uzatır. Finalde dansçı yine sakin ve ağır hareketlerle geriye, başladığı yere yürür.

Incense sahne ve dekor kullanımında metaforik göndermelerle yüklüdür. Sahnenin önünde iki tarafa yerleştirilen tütsü yakacakları arkada duran dansçı ile üçgen kompozisyon oluşturmaktadırlar. Dansçı bütün bu yapının merkezinde durmaktadır. Seyirci ise bu üçgene dördüncü bir noktayı, izleyici noktasını oluşturmaktadır. Tütsü yakacakları burada ritüeli gerçekleştiren kişiyi destekler konumunda dansçının öne yürüyüşünde sahneyi dengelemektedirler. Tek kişilik bir performans olan *Incense*'te tütsü yakacakları, metaforik olarak “dansçı” kimliği kazanmalarının yanında anlatımın zenginleşmesine de katkıda bulunmuşlardır. Bu yapı aynı zamanda *Incense*'in ilahi bir havaya bürünmesine de olanak tanımaktadır. Dansçının tütsüleri yakması sonucu havaya kokulu dumanın yükselmesi ise yatay sahne kurulumuna zıt olarak, dikey bir hareket sağlamıştır. Tütsü dumanı aynı zamanda, ilahi olanla dansçı arasına köprü kurarak ikisini bağlamaktadır.

Incense'te beden ve duman arasındaki gerilim ve zıtlık “kostümün zarımsı kumaş seçimi” ile güçlendirilmiştir (Drake-Boyt, 2005, s.92). St. Denis, *Incense*'te geleneksel bir Hint kıyafeti olan *sari* giymiştir. *Sari* bir ucu omuza dolanan diğer ucu başa tutturulan geleneksel bir Hint kıyafetidir. *Sari*'nin rengi ve dokusu gibi özellikleri aynı zamanda Hint toplumunda kişinin statüsü hakkında bilgi vermektedir. St. Denis'in *Incense*'te giydiği *sari* ayak bileklerini açıkta bırakmaktadır. *Sari*'nin altında ise *choli* denen, göbeği açıkta bırakan oldukça eski ve geleneksel kısa bluz, altta ise pantolon vardır. Bu kıyafet St. Denis'in manevi vizyonunun tamamladığı gibi aynı zamanda bedensel hareketlerine de serbestlik kazandırmıştır. *Sari*, Drake-Boyt'un belirttiği gibi, St. Denis'in hareketlerine “vücudu hem kapatma, hem de ortaya çıkarma etkisi” vermiştir (Drake-Boyt, 2005, s.104). St. Denis *Incense*'i de diğer danslarında olduğu gibi çıplak ayakla gerçekleştirmiştir. Bu uygulama bundan sonraki bütün danslarında da sürmüştür.

St. Denis *Incense*'te kostüm kullanımında da oldukça özgür davranmıştır. Yine de kıyafetin rengi, boyu ve şeffaflığında değişiklik yapsa da genel olarak uzun süre bu kostüm tarzını birçok dansında tekrarlamıştır (Resim 4.18). Bu kostüm klasik Hint giyim tarzının yansıtanın yanında, aynı zamanda Antik Yunan tünğine de gönderme yapar. Bu durum 20. yüzyılda kadın bedeninin özgürleşmesi hareketinde Hristiyanlığın katı kurallarına (Viktoryen tarzda korselere sıkıştırılan giyim tarzı gibi) tepki olarak gelişen, Antik Yunan'a ve daha “insancıl” bir tanrı veya inancı barındırdığı varsayılan Uzak Doğu dinlerine ve dolayısıyla yaşam tarzının yanında giyimine de bir ilgi olarak yorumlanabilir. Shelton'un da belirttiği gibi Oryantal motifler “... ciddi bir takip ve popüler kültür fenomeni”ne dönüşmüştür ve “kadınlar

Amerika'daki Oryantalizmin baş takipçileriydiler" (Shelton, 1990, s.55). *Incense*'te *Radha*'da kullanıldığı kadar süs ve takı kullanılmamıştır (Resim 4.19). Bunun sebebi *Radha*'nın tinsel öğelerin yanında dünyevi öğeleri de içermesidir. *Incense* ise tamamen ruhani bir atmosfer içinde gerçekleştirilmektedir.

Dansçının elindeki tepsi, tütsü tozunu taşımanın yanında, gerçekleşen edimin tinsellik ile bağını sağlar (Resim 4.20). Drake-Boyt'a bu konuda şunun söylemektedir: "tepsi ruhsal bir ritüelin hizmetindeki, fiziksel bir şeydir... dansçı tepsiyi kafasının üzerine kaldırdığında, tepsi sembolik olarak dünya ve cennet arasındaki yeri temsil eder" (Drake-Boyt, 2005, s.101). Aynı şekilde tepsi yerdeyken fiziksel varlığıyla sahne dekoruna ve oyunculığa olan desteğini sürdürmektedir. Bunun yanında *Incense*'te, *Radha*'da olduğu gibi ayrıntılı dekor kullanılmamıştır. *Radha*'da arka formu süsleyen görkemli dekor yerine *Incense*'te arkada belirgin bir dekor yoktur. Sahnede kullanılan her şey işlevseldir, aksesuarların yalınlığı ise anlatımı destekleyici niteliktedir. Ancak *Incense*'te esas vurgu dansçıdadır. Bütün bu özellikler nedeniyle St. Denis'in *Incense* koreografisi Uzak Doğu sahne gösterimine yaklaşmaktadır.

Incense'te ışık kullanımı dansçıyı ortaya çıkartacak şekilde belirgin ve parlaktır. Ayrıca ışık eserin mistik yönüne de katkıda bulunmaktadır. St. Denis ışık kullanımında sahnede bizzat izlediği Loie Fuller'dan etkilenmiştir. Fuller 20. yüzyıl dansına güçlü bir şekilde ışık öğesini sokan ve yaratılarında asal öğe olarak kullanan ilk dansçı ve koreograflardandır. Eserin yeniden canlandırılmasında ise sahnede sis efekti oldukça fazla kullanılmıştır.

Incense'in müziği Harwey Loomis'e aittir. Loomis bu müziği *Incense* için özel olarak bestelemiştir. St. Denis burada otantik Uzak Doğu müziği yerine, yine Batılı melodi formatında bir eser seçmiştir. Müzik *Incense*'teki hareketlerle uyumlu vaziyettedir. Bu dönemde dans Amerika'da ciddi bir uğraş olarak görülmediğinden, dansçı ve koreograflar eseleri için müzik bulmakta zorlanmışlardır. Modern dansın öncü koreografları bu dönemde genel olarak klasik müzik bestelerinden yararlanmışlardır. Bu anlamda St. Denis'in bu koreografi için bir müzisyenle çalışması kayda değer bir durumdur.

Ruth St. Denis'in ilk dönem dışavurumcu koreografik yaratımlarından olan *Incense*, *Radha* gibi yine erken dönem modernizmin avangart dans örneklerinden biri olarak önem kazanmaktadır. *Incense*'te St. Denis'in sahnedeki varlığı, bedensel devinimi ve kurduğu göz

kontağı seyirciyle arasında belirli bir mesafe koymaktadır. Amerika’da klasik balenin henüz yer etmediği ve vodvil tarzı popüler danslar dışında dansçının (bu anlamda kadın dansçı) kendini ifade edemediği bir dönemde St. Denis, dönemin diğer sahne dansçılarından büyük oranda ayrılarak, yeni bir bedensel hareket tarzı önermiştir. Bu tarz St. Denis’in kimliğinde aynı zamanda bir ahlaki duruşu da temsil etmiştir.

Bakawali Nautch

Bakawali Nautch, St. Denis’in, 1913 yaratımı Hint temalı dansıdır. *Nautch* terimi Batı’da ayırım gözetmeden bütün Hint asıllı dansçılar için kullanılmıştır. St. Denis Nauch temasını dans hayatı boyunca sürekli kullanmıştır. Bunlardan *The Nautch* adlı eser ilk koreografik üretimlerinden biridir. St. Denis bu eserin ilk versiyonlarında da *Radha*’da olduğu gibi Hindulara yer vermiştir (Resim 4.21). *Bakawali Nautch* ise St. Denis’in, otantik Hint dansıyla bizzat tanıştığı Hindistan ziyaretinde yaratılmıştır (Resim 4.22).

Bakawali Nautch’ın yeniden yapılandırılmasından oluşan parçada dansçı sahneye kenardan girer. Başı bir *sariyle* kaplıdır. Seyirciye yürür selam verir ve sahne gerisine yüzü dönük olarak yürür ve Delsarte terimiyle gizliliği ifade eden “kapalı pozisyonda” dansına başlar. *Sari* yavaşça arkaya düşer. Dansçı ellerini yana kaldırır. Elleri Hint dansının özel şekillerini (*mudralar*) yapmaktadır. Dansçı yavaşça yüzünü seyirciye döner, “açık pozisyona” geçer ve hızla neşe içinde eteğini kenarlarından tutarak dönmeye başlar. Bu arada sahne ışığı da tam aydınlanır. Dönüş sırasında dansçının eteği etrafında savrulmakta ve bu arada ritmik ayak hareketleriyle “otantik” Hint figürleri yapmaya devam eder. Hint dansçısının sahne üstündeki davranışına (*natyadarmi*) göre hareket eden dansçı, buna uygun *rasayı* seçer ve eylemini oluşturur. Ancak koreografi bu noktada farklılaşmaktadır. Dansa Hint olmayan bazı öğeler girer. Dansçı koreografiye tipik İspanyol folklorunu ve klasik bale tekniğini çağrıştıran hareketler eklemiştir. Dansçı daha sonra yine “otantik” dansına dönerek boyun ve kalça hareketlerinin yanında, Bharathanatyam’ın tipik pozlarını da kullanır. Dansın coşkusu ve hareketlerin ritmi final bölümünde doruğa ulaşır. Dansçı finalde eteğinin ucunu *sari* gibi omzuna atar ve sahneden ayrılır.

Bakawali Nautch bütün Hint danslarındaki gibi mutlu bir sonla bitmektedir. Her şey olması gerektiği gibi uyum içinde sona erer. Dansçının üstünde göbeği açıkta bırakan renkli bir *choli* vardır. Dansçı bu canlandırmada eteğin altına pantolon giymemiştir. Renkler dansın başında takılan sari de dahil olmak üzere eserin atmosferini yansıtan bir şekilde rengarenk seçilmiştir.

Yoğun ve ayrıntılı süsler dikkat çekmektedir. Bunun yanında dansın temposunu ve neşeyi arttıran bir unsur olarak da ayak bileğinde ziller takılmıştır. Daha önceki koreografik yaratılarında da görüldüğü gibi St. Denis *Bakawali Nautch*'ta da kostüm değiştirme hakkını kendinde saklı tutmuştur (Resim 4.23). Arthur Nevins'in müziği Hint öğeleri taşımakla birlikte Batı melodi ve ritim yapısı içinde bir formdadır. Dansa uyum ve destek sağlamaktadır ve final en üst noktada sonlanmaktadır.

Bakawali Nautch'ta söz konusu olan Batılı bir kadının Doğu'ya ait bir formu “yorumlamasıdır”. Bu ise ifadesini Oryantalizm söylemi içinde bulmaktadır. Oryantalizm Said'in de belirttiği gibi kültürel güçten kaynaklanmaktadır (Said, 2004, s.50). St. Denis, Hint dansı bağlamında bu “gücü” bilinçli ya da bilinçsiz kullanmaktadır. Bu durum Batılı baskın “özne”nin Doğu'ya ait bir ifade biçimini kendine mal etmesi, ya da kendi kimliğini oluşturmada kullanmasıyla sonuçlanabilmektedir. Bu aynı zamanda Batı'nın Doğu'yu kendi maddi uygarlığının tamamlayıcı ögesi olarak gören Oryantalist söylemin yapısından da kaynaklanmaktadır. Burada ilginç olan St. Denis'in *nautch* dansıyla (Hint dansıyla) Batı'da başarı yakalamasıdır. Oysa aynı dönemde göç yoluyla Amerika'ya gelen birçok Hint dansçı başarısız olmuştur. Bu ise yine Batı'daki ırkçılıkla ilgili bir gönderme taşımaktadır. Eğer bir şey kökeninden alınsa dahi, bir Batılı tarafından icra ediliyorsa kabul görmektedir.

* * *

Yenilenen davranışın gösterimin temel özelliği olduğunu ifade eden Schechner bunu şöyle açıklar: “Şamanizm ve cin kovmadan esrikliğe, dinsel törenden estetik dans ve tiyatroya, kabile üyeliğine kabul töreninden sosyal dramlara, psikanalizden psikodram ve insanlar arası ilişkilerin çözümlenmesine kadar her türlü gösterimde, yenilenen davranış kullanılır” (Schechner, 2000, s.112). Yenilenen davranış, aynı zamanda orijinal performansı daima değiştirir ve onun ikincil yorumudur. Ruth St. Denis bu anlamda Hint dansı eğitimi almadığı halde, onu danslarının ana malzemesi olarak kullanmıştır.

19. yüzyılın sonunda Hint ulusal hareketinin güçlenmesiyle birlikte, unutulmaya yüz tutmuş birçok kültürel değer yeniden oluşturulmaya çalışılmıştır. Bharathanatyam dansı da bunlardan birisidir. Madras bölgesinde tarihsel olarak yaşatılmaya çalışılan bu dans türü 20. yüzyılda geçirdiği yenileme çalışmaları sonucunda günümüzde tek bir kadın dansçı tarafından icra edilmektedir (Resim 2.4). Bu türün yeniden canlandırılmasında Rukmini Devi Arundale'nin

büyük payı vardır (Resim 4.24). Bharathanatyam'ın Hint klasik dansının bir rekonstrüksiyonudur. Dolayısıyla eski dansla olan bağlantısı da sorgulanabilir. Bharatha Natyam'ın yeniden üretilmesine dayanak ise bu dansın bazı tapınak ve mekanlarda halen yapılıyor olmasıdır.

Rukmini Devi ve arkadaşları, yirminci yüzyılın başında aslında “yok olan” bu dansın izini Natyasastra'da ve eski tapınak heykellerinde sürmeye başlamışlardır. Ancak bu dansın Hint toplumunda kabulü oldukça zor olmuştur. Devadasi (*nautch*) sisteminden dolayı tapınaklarda fahişelik yapan kadınların gerçekleştirdiği bu dansı kabul ettirmek için Hint toplumunda büyük tartışmalar yaşanmıştır. Verilen mücadele sonunda Bharathanatyam, Hint toplumunda kabul ve saygı görmeye başlamıştır. Rukmini Devi ve bir grup dansçı, bu dansın nihai hareketlerini ve tekniğini belirlemiş ve geliştirmişlerdir (Schechner, 2002, s.115-116). Rukmini Devi daha sonra Amerika'ya gider ve Hint dansıyla popüler olur.

Bu anlamda Rukmini Devi ve St. Denis'in ikisi de Whitmer'a göre çağdaş toplumda antik sanatların yeniden yapılanmasıyla ilgilenmişlerdir. Whitmer iki dansçı için şu yorumu yapar: “Rukmini Devi ve St. Denis doğuyu; ilkel, egzotik ve genellikle sessiz bir görsel gösteri gibi sunan Avrupa ve Amerika popüler medyası tarafından çevrelenir” (Whitmer, 2004, s.497). Böylece dolaylı yoldan her iki sanatçı da Batı'nın Oryantalist söyleminin bir parçası konumuna gelmiş olmaktadır.

St. Denis'in Hint dansına ilgisi daima sürmüştür. *The Nauch* (1908), *Black and Gold Sari* (1922) ve *The White and Silver Nautch* (1910) gerçekleştirdiği Hint temalı danslarının sadece bazılarıdır.

White Jade

White Jade, St. Denis'in 1926 yılında yarattığı Çin temalı solo dansıdır. St. Denis Denishawn topluluğu ile 1925 yılında 18 ay süren Uzak Doğu turnesine çıkmıştır. Bu turnede büyük beğeni toplayan topluluk Japonya (Tokyo), Çin (Pekin), Seylon (Kandy), Endonezya (Jakarta), Burma (Rangon), Hindistan (Kalküta, Lucknow, Delhi, Allahabad, Secunderabad, Madras) ve Çin'i (Pekin) de kapsayan ülke ve şehirlerde 100'ün üzerinde temsil vermiştir (Resim 4.25). Bu anlamda Denishawn Uzak Doğu'yu ziyaret eden ilk Amerikalı topluluk olmuştur. Onlar Batılı birer sanatçı olarak, “doğuda bulunan bütün dans ve teatral topluluklardan daha kapsamlı ve uzun bir tur düzenlediler” (Ruth St. Denis, Ted Shawn and

their Denishawn Dancers Souvenir Program, 1926, 1925). Bu durum aynı zamanda St. Denis ve Ted Shawn'un Doğu inanç ve gösteri sanatlarına verdikleri önemin de bir göstergesidir. Kendi dans eğitim anlayış ve ruhani görüşlerini topluluktaki dansçılara iletmekle kalmayan St. Denis ve Shown, bunu başta Amerika, daha sonra da bütün dünyaya aktarmak için gayretli bir çaba göstermişlerdir.

St. Denis, Uzak Doğu turnesinde Çin kültürünü yakından tanıma ve deneyimleme fırsatı bulmuştur. Bu dönemde St. Denis Pekin'de Çinli oyuncuların da yardımıyla, *General Wu'nun Karısına Vedası* (*General Wu's Farewell to his Wife*) adlı orijinal versiyonuna göre kısaltılmış Pekin Operası biçiminde müzikli bir oyun sahnelemiştir. Bu oyun klasik “Çin tiyatrosunun geleneklerini takip etmektedir” (Ruth St. Denis, Ted Shawn and Their Denishawn Dancers Souvenir Program, 1926, 1925). St. Denis Çin dramasına gösterdiği ilginin yanında Budizm ile de yakından ilgilenmiştir. Çin'de kaldığı süre içinde Çin Budizm'indeki Bodhisattva yolunu kabul eden inanç üzerine eğitim almıştır. Çin tanrıçası *Kuan Yin* ile de bu şekilde tanışmıştır.

Kuan Yin Çin kültüründe merhamet tanrıçası olarak bilinmekte ve *Buda* kadar yaygın bir simge olarak kabul edilmektedir. Hindistan ve Tibet'te başlangıçta erkek ilah olarak kabul edilmiştir. Budizm'in MÖ 1. yüzyılda Çin'e girişiyle yayılmaya başlayan *Kuan Yin* inancı, özellikle MS 10. yüzyılda kadın formunu almıştır (Resim 4.26). *Kuan Yin*, Mahayana Budizm'indeki *bodhisattva* inancıyla bağlantılı bir tanrıçadır. *Bodhisattva* kavramı Budalığa erişmek için yaşadığımız dünyadaki döngüyü temsil eden *samsara*'dan kurtuluşu hedefler. Tanrıça *Kuan Yin*, *samsara* döngüsündeki acılardan kurtulmuş olarak dünyanın bütün insanların huzur ve kurtuluşu için yardıma koşmaktadır.

Kuan Yin'in aynı zamanda Çince'de “dünyanın seslerini dinleyen” anlamına gelmekte ve birçok kez on bir başlı ve bin kollu olarak tasvir edilmektedir. Bu özellikleriyle *Kuan Yin* insanların acılarını dindirmekte, hastalıkları iyileştirmekte ve çocuğu olmayanlara da yardıma koşmaktadır. Çin'deki *Kuan Yin* inanı Orta Doğu'da *İştar*, Japonya'da *Kanon*, Tibet'te *Tara* kültleri ve Hindistan'daki *Vişnu* ile Hristiyanlıktaki *Meryem* inançlarıyla da benzerlik göstermektedir.

Çin'de *Kuan Yin* inancıyla gelişen heykel ve resim sanatı tanrıçayı genelde beyaz uzun bir elbise, boynunda kraliyet ailesinin simgesi bir gerdanlıkla betimlemektedir. Elllerinde ise içinde su olan bir kase ve söğüt dalı bulunmaktadır. Tanrıçanın başında ise *Bodhisattva* olmadan önceki ruhani hocası *Buda*'nın resmi bulunmaktadır. St. Denis büyük oranda bu yapıya uymuştur. Beyaz elbise onun diğer danslarda da sıkça kullandığı saflığı ve temizliği belirten imgelerdir.

White Jade koreografisi karartılmış bir sahnede başlamaktadır. Müzikle beraber sahne de aydınlanıyor ve arkada oturan tanrıça *Kuan Yin* ortaya çıkıyor. Tanrıça sağ dizi çekili, eli dizin üzerinde geleneksel pozunda oturmaktadır. Sağ el parmağı hareketiyle dansa başlayan *Kuan Yin* elindeki söğüt dalını bırakarak sahnenin sağında bulunan sehpa yöneliyor. Burada sehpa üzerindeki kaseyi alıp sembolik olarak içindeki suyunu uzun eteğine boşaltıyor. Böylece tanrıçanın yüksek katından insanlara ulaşan su onları kurtuluşa ve saflığa ulaşmaya sevk etmektedir. Tanrıça yüzündeki sevecenlikle dansına devam eder ve sonunda huzurlu bir şekilde arkaya yürüyerek başladığı poza geri döner.

White Jade tıpkı diğer St. Denis dansları gibi zamanla dönüşüme uğramıştır. Sabit kalan nadir şeylerden bazıları ise vücudunu beyaza boyaması ve giyilen uzun ve katmanlı elbisedir. Bunun yanında sahnedeki dekor ve aksesuar değişikliğe uğramıştır (Resim 4.27). Dansın yeniden canlandırıldığı versiyonda sahnenin her iki yanında birinin üzerinde su kasesi, diğerinin üzerinde bir tepsi bulunan iki Çin sehpa yerleştirilmiştir. Bu dekorlar Çin sahne sanatlarında kullanıldığı gibi belirli simgesel anlamlar taşımaktadırlar. Sehpalar aynen *Incense*'e benzer olarak ortadaki yükseltiyle üçgen bir form oluşturmaktadırlar.

Bu kullanım seyircinin dikkatini merkeze, sehpa üzerinde oturan dansçıya yoğunlaşmasını sağlamaktadır. St. Denis'in *White Jade*'i canlandırdığı durumlarda ise sahne arkasında dekor olarak renkli bir Çin paravanı kullanılmıştır. St. Denis'i dekor ve kostümde değişiklik yapmasının sebebi büyük oranda topluluk ile yapılan uzun ve yorucu turnelerdir. Her temsil verilen yerdeki sahne boyutları, zemin yapısı ve seyircinin oturma konumunun farklılığı St. Denis'i koreografilerde değişiklik yapmaya itmiştir. Bunun yanında St. Denis'in canlandırdığı kişiliğe verdiği önem, onda daima dansında bazı eklemeler yapmasına sebep olmuştur.

St. Denis *White Jade*'in farklı versiyonlarında elinde birçok kez nilüfer çiçeği (lotus) tutmaktadır (Resim 4.28). Nilüfer dünyanın farklı yerlerinde olduğu gibi Budistlerin de kutsal çiçeğidir. Genelde çamurlu sularda yetişen nilüfer, saflığı simgelemesi itibarıyla dinsel öge olarak sıkça kullanılmıştır.

White Jade tümüyle ritüel yönü ağır ve törensel adımlarla bezenmiş bir dandır. Eser tanrıça *Kuan Yin*'in merhametini insanlara sunmasını yalın ve abartısız bir hareket diliyle sunmaktadır. St. Denis *White Jade*'te Delsarte'tan esinle poz ve duruşlar da katmıştır. Bunun yanında eser Çin dans ve dramasının temel el ve beden hareketlerini de barındırmaktadır. St. Denis bu koreografisinde yine Çin gösteriminde yer alan belirlenmiş jest ve hareketlerle belirli bir ruh durumunu yaratmaya amaçlamıştır. Bunlardan canlandırdığı karaktere kişilik yüklemek için yararlanmıştır. Çin tiyatrosunun tipik özelliği olan yüz boyamanın, *White Jade*'te tanrıçanın suratının beyaza boyanarak uygulandığı görülmektedir. Bu maskeye dönüştürülen surat kullanımı tanrıçaya St. Denis'in de ulaşmaya çalıştığı ruhani bir hava katmıştır. St. Denis Doğu'nun ilahlarından birini seçerek kendi ruhani inancını pekiştirmek için bir yol bulmuştur. *White Jade* ile yorumladığı *Kuan Yin* karakteri aynı zamanda kendi ilahi kurtuluşunun yolunu da arayan St. Denis'in dans hayatında önemli bir yere oturmuştur.

Günümüzde birçok dans tarihçisi St. Denis'in yaratılarının niteliğini tartışmakta ve danslarının “egzotik Amerikan tutkusunun yüzyıllık değişiminin bir parçası olduğundan” bahsetmektedir (Desmond, 2001, s.257).

SONUÇ

20. yüzyılın özgün bir ürünü olan modern dans, ABD ve Almanya’da doğup gelişmesine rağmen, Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatlarından etkilenmiş ve beslenmiştir. Bu alanda modern dansın erken dönem isimlerinden olan Ruth St. Denis’i incelemek dönemin özelliklerini kavramak ve modern dansın kökenindeki Doğu izlerini ortaya koymak ve vurgulamak adına önemli veriler sunmuştur. Batı toplumunda gelişen bütüncül bir proje olan modernizmle bağlantılı olarak gelişen bir form olan modern dans, klasik akademik biçimi reddederek ve farklı kaynaklardan beslenerek, dans sahnesinin çehresini baştan aşağıya değiştirmiştir. Bu çalışmada Ruth St. Denis’in dışavurumcu koreografik yaratımları, modernizmin avangart örnekleri olarak incelenmiş ve bunların modern dansın tarihsel sürecine olan katkıları vurgulanmıştır.

Bu çalışmada Oryantalizm olgusu önemli bir yer teşkil etmiş ve Uzak Doğu sahne sanatları bağlamında modern dansın ortaya çıkışındaki yeri irdelenmiştir. Oryantalizm büyük oranda Batı uygarlığının bütüncüleyici bir unsurudur. Deniz aşırı fetihlerle Sömürgeci bir hüviyete bürünen Batı toplumu, Oryantalizmin de etkisiyle Doğu toplumlarını durağan ve değişmez yapıda varsayarak, büyük oranda oradan alınan unsurları “dönüştürerek” kendine mal etmiştir. Bu anlamda Batı maddi uygarlığının temelleri büyük oranda Doğu’nun değerleri üzerinde kurulmuştur. Bir anlamda Batı uygarlığı Oryantalizm yolu ile kendini Doğu üzerinden yeniden tanımlama yolunu seçmiştir. Doğu-Batı arasındaki ilişki de genel olarak tek taraflı olagelmıştır.

Batılı emperyal özne, Oryantalist söylem ile kendini gizleme yoluna gitmiştir. Oryantalist söylem aynı zamanda Batı uygarlığının kendi dışsallığını vurgu yaparak, bir anlamda Doğu olarak nitelenen mekanı yaratmıştır. Bununla birlikte sömürgecilik ile birlikte Batı ve Doğu arasında bağlantı en yüksek seviyeye ulaşmış ve Doğu’ya ait pratikler Batı uygarlığının uzantısı ve eklentisi haline gelmiştir. Modern dans açısından bu belirleyici bir konumdadır. Doğu’ya ait biçimleri yeni bir dans formuna uyarlayan St. Denis gibi tarihsel öncüler günümüze kadar gelen süreçte kadın bedeninin dans yoluyla betimlenmesini de saygın bir yere oturtmuşlardır.

Çalışmada Doğu olarak nitelenen ve incelenen bölge Uzak Doğu ile sınırlı tutulmuştur. Alanı daraltmak, modern dansın ortaya çıkışında Ruth St. Denis'in rolünü ortaya koymak anlamında gerekli görülmüştür. Amerikalı bir sanatçı olarak St. Denis, Batı'da genel olarak Ortadoğu ile ilintili Doğu düşüncesini, Uzak Doğu'ya genişletmiştir. St. Denis'in eser verdiği dönemdeki yönelim- egzotik olana ilginin artması- de buna paralellik göstermiştir. St. Denis'in kariyerindeki egzotik olanla ilk ilişkisi Mısır ile olmuştur. Ancak o kendi dansının düşünsel ve tinsel anlayışını gerçek anlamda Uzak Doğu'da bulmuş ve geliştirmiştir.

Bu çalışmanın da gösterdiği gibi St. Denis, belirgin bir dans tekniği yaratamamasına rağmen, 20. yüzyılın başlarında ABD'de egzotik olana ilginin artması ve genel olarak Sömürgecilik ve Oryantalizm çevresinde gelişen söylemin önemli bir parçası konumuna gelmiştir. Bu alanda St. Denis'in Uzak Doğu'yla kurduğu ilişki modern dansın tarihsel gelişimine önemli katkı sağlamıştır.

Bunun yanında 20. yüzyılın başında Batı'da gelişen kadın hareketi, bir yönüyle ifadesini modern dans alanında bulmuştur. Ruth St. Denis'in Uzak Doğu'dan esinle gerçekleştirdiği çalışmaları, günümüzde gelişen toplumsal cinsiyet ve kadın bedeninin temsil biçimi araştırmaları açısından da önemli veriler sunmuştur. Batı'nın Oryantalizm yoluyla Doğu'ya "dişi" kimlik atfetmekle, doğal olarak kendisini de seyreden ve gözleyen konuma getirmiştir. Burada bedene cinsiyetçi ve bununla bağlantılı olarak ırkçı bir yükleme söz konusudur. Ruth St. Denis'in koreografik yaratılarının analizinin de ortaya koyduğu gibi, Batılı burjuva erkeğin Doğu'ya ait ataerkil bakış açısı yeniden üretilmekte ve desteklenmektedir. Batı'da 1960-1970'lerde gelişen kadın hareketi ile birlikte Doğu'ya atfedilen bu konum eleştirilmeye başlanmıştır.

Modern dansın tarihsel öncülerinden St. Denis'in koreografi incelemelerinin de ortaya koyduğu gibi, Uzak Doğu kültürü ve gösterimi modern dansın ortaya çıkışında hareket pratiği ve düşünsel yapı anlamında da önemli katkılar sağlamıştır. St. Denis otantik Uzak Doğu dansını seyirciye sunmak yerine, onun popüler görüntüsünü sergileyerek ve Oryantalist öğelerle bezeyerek kendi dansına eklemiştir. Bunun yanında St. Denis dans yoluyla ulaşmaya çalıştığı kendi tinselliğine, Oryantalleştirdiği Doğu'nun egzotizmiyle varmaya çalışmıştır. St. Denis orta sınıf Amerikan değerlerine ise daima sadık kalmıştır. O Amerikan toplumunda gelişen Oryantalist dalgayı çok iyi tahlil ederek, kendi dansını bu doğrultuda geliştirmiştir. St. Denis'in egzotik olana tutkusu tinsel olana duyulan ilgi ile birleşmiştir.

St. Denis koreografik üretiminde, Doğu'ya atfedilen bütün değişmez öğeleri (dans biçimi, dekor, kostüm, makyaj ve aksesuar kullanımı) kendi dansına dahil etmiştir. O, Uzak Doğu dansını otantik yönleriyle değil, kendi tinsel yönünü yansıtacak şekilde Amerikan kamuoyuna sunmuştur. St. Denis'in Ted Shawn ile birlikte kurduğu Denishawn topluluğunun seyirciye sunduğu repertuar Uzak Doğu temalı eserlerle birlikte, ağırlıklı olarak Batılı olmayan dans formlarından oluşmaktadır. Topluluğu ile ABD'de gerçekleştirdiği turneler modern dansın tanınmasında ve yaygınlaşmasında önemli bir görev üstlenmiş ve sıradan izleyicinin belleğinde ciddi bir etki yaratmıştır. Bu yolla St. Denis, modern dansın geniş kitlelere yayılmasının da öncülerinden biri konumuna gelmiştir.

Ruth St. Denis'in modern dansın gelişiminde bir diğer önemli katkısı ise Denishawn dans topluluğunda ikinci nesil modern dans öncülerini yetiştirmiş ve yön vermiş olmasından kaynaklanmaktadır. Aralarında Martha Graham, Doris Humphrey ve Charles Wiedman'ın bulunduğu bu dansçıların, St. Denis'in genel olarak Uzak Doğu danslarına bakışı, yönlendirmesi ve topluluğun Uzak Doğu danslarını da içeren ders programı sayesinde, bu danslara ait form ve ifade biçimleri geriye dönüşü olmayan bir şekilde modern dansın içine yerleşmiştir. Klasik balenin yanında oldukça yeni bir dans formu olan modern dans, kökeninde yer alan farklı kültürlerin izleri nedeniyle, günümüzde gelişen kültürlerarası çalışmalar açısından verimli bir alan oluşturmaktadır.

St. Denis dansçıların olabildiğince çeşitli dans pratikleriyle donatarak her birinin kendi dans yolunu bulmasına yardımcı olmuştur. Bunlardan özellikle Martha Graham ikinci nesil dansçı ve koreograf olarak, St. Denis'in etkisi ile özellikle kariyerinin ilk dönemlerinde Uzak Doğu gösteriminden etkilenmiştir. Kendi geliştirdiği dans tekniğinde kasılma (*contraction*) ve gevşeme (*release*) gibi hareketlerin çıkış kaynağı Doğu gösterimi olmuştur. Özellikle Denishawn topluluğu ile gerçekleşen Uzak Doğu turneleri, bu dansçıların Batılı olmayan dans formlarına ilgi göstermesine sebep olmuştur.

Uzak Doğu kültürü ve gösteri sanatları modern dansın ortaya çıkışından itibaren sonsuz imge ve ifade biçimi sunmuştur. 20. yüzyılın başında yoğun olarak yaşanan bu etkileşim sürecine benzer bir şekilde yüzyılın ortasından sonra da görülmüştür. Batı toplumu yaşadığı her tarihsel krizi, kendisine ait olmayan biçim ve söylemlere yönelerek aşmaya çalışmıştır. Ancak başta Sömürgecilik ve Oryantalizm ile bağlantılı olan Doğu-Batı arasındaki ilişki biçimi İkinci Dünya Savaşı sonrasında hızlanan iletişim olanakları, sömürgecilik sonrası söylem,

bağımsızlık hareketleri ve yükselen toplumsal hareket gibi olgularla farklı bakış açıları ve ifadeleri beraberinde getirmiştir. Başlangıçta Martha Graham ile çalışan koreograf ve dansçı Merce Cunningham ve müzisyen John Cage de Uzak Doğu etkili- özellikle Zen Budizm- çalışmaları ile sanatsal pratik anlamında bu yeni anlayışa açılım getirmişlerdir.

Uzak Doğu etkisi 1950’lerde D.T. Suzuki’nin Amerikan toplumuna Zen Budizmi tanıtmasıyla başka bir boyuta geçmiştir. Zen’in genel olarak felsefi tarafını Batı’ya sunan Suzuki, pratik tarafı ile daha az ilgilenmiştir. Cage, Suzuki ile Zen öğretisi hakkında çalışmalar yapmış ve onun etkisi ile Uzak Doğu felsefe kitabı olan *I Ching* ile ilgilenmeye başlamıştır. Bu sayede eserlerinde belirsizlik ve şans prosedürüne yer vermeye başlayan Cage, Merce Cunningham ile birçok ortak proje üretmiştir. Yine 1960’lı yıllarda Judson Dans Tiyatrosu dansçı ve koreografı modernizmle bağlantılı olarak modern dansa var olan sahneyi merkezi olarak kullanımdan vazgeçerek, dansı sahne dışına, boş alanlara, çatı ve hangar gibi alternatif mekanlara taşımışlardır. Bu tarz çalışmaların oluşmasında ise önemli etmenlerden birisi Doğu’dan Batı’ya yaşanan göç hareketidir. Doğu felsefe ve hareket sistemini Batı’ya taşıyan eğitimci Batı ile Doğu arasındaki ayrımı belirli oranda azaltılmasında etkin rol oynamıştır. Bunun yanında giderek daha fazla sayıda sanatçı Doğu’yu bizzat deneyimleme şansını yakalamıştır.

20. yüzyılın modern dans öncülerinin açtığı yol günümüzde dans alanında tüm kültürel yapı ve pratiklerinin iç içe geçtiği bir ortamın doğması açısından da önemli bir rol oynamıştır. Bugün artık dansçı ve koreografı farklı disiplin ve kültürel olguları karıştırarak ve iç içe geçirerek eserler üretmektedirler. Bu yolla günümüz dans alanında giderek melezleşme yaşanmakta ve işbirliğine dayalı ortaklaşa çalışmalar yapılmaktadır. Bugün dans pratiği açısından bakıldığında farklı tür ve geleneklerin varlıklarını ve gelişimlerini devam ettirmelerine karşın, modern dansın içinde Batılı olmayan unsurların bu dansın oluşmasındaki yeri daha rahat gözlenebilmektedir.

Son dönemde Tai Chi Chuan, Capoeira, Butoh, Hip-hop, Hint ve Afrika dansları gibi dans türlerinin yaygınlaşması ve eğitim veren kişi sayısının artması modern dansın ortaya çıkış sürecinde Doğu’dan “ödünc” alınan formların gözlenmesini daha da kolaylaştırmaktadır. Bu formlar büyük oranda Avrupa-merkezli Oryantalist ve Sömürgeci söylem ile meşruiyet kazanmışlardır. Modern dans doğuşu ve gelişimi itibarıyla hiçbir zaman “saf” haliyle var olmamıştır ve içeriğinde salt Batı kültürüne ait öğeleri barındırmamıştır. Şüphesiz ki özgün

bir form olarak modern dans zaman içinde kendi hareket tekniğini ve estetik değerlerini de geliştirmiştir. Ancak bu çalışmanın da gösterdiği gibi hareket kodları ve biçimsel yapısının Batı'da geliştirilmesine rağmen, modern dansın içinde, dönemin tarihsel niteliklerinden da kaynaklanan Batılı olmayan unsurlar önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışma Ruth St. Denis gibi spesifik bir örnek çerçevesinde modern dansın ortaya çıkış ve gelişim sürecindeki Batılı olmayan Uzak Doğu etkilerini ortaya koymuştur.

KAYNAKLAR

Anderson, J., (1974), *Dance*, Newsweek Book, New York.

Au, S., (1988), *Balet & Modern Dance*, Thames and Hudson, London.

Banes, S., (1987), *Terpischore in Sneakers*, Wesleyan University Pres, Middletown, Connecticut.

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

Barba, E., (1994a), “Avrasya Tiyatrosu”, (Çev. H. Bahçeli, H. Gürel), *Mimesis Tiyatro/Çeviri- Araştırma Dergisi*, 5: 73-78.

Barba, E., (1994b), “Kathakali Tiyatrosu”, (Çev. H. Bahçeli), *Mimesis Tiyatro/Çeviri- Araştırma Dergisi*, 5: 1-16.

Barba, E., (1995), “Kültürel Kimlik ve Mesleki Kimlik”, (Çev. H. Gürel), *Barba Etkinliği Kitapçığı*, İ.B.Ş.T. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, İstanbul.

Barba, E., (2002), “Giriş” s.10-35, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropoloji Sözlüğü*, Barba, E. ve Savarese, N., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Barba, E. ve Savarese, N., (2002), *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropoloji Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W., (2002), *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Brockett, Oscar G., (2000), *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Candan, A., (2003), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Cohen, S. J., (1992), *Dance as a Theatre Art*, Princeton Book Company, Hightstown.

Connor, S., (2001), *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cook, J. J., (2000), “Sessiz Sinemanın Kinetiği”, Erişim: <http://www.hezarfen.net/paralax/006cooktr.htm>, [29.12.2006]

Dempster, E., (1998), “Women Writing The Body: Let’s Watch A Little How She Dances” s. 223-229, *The Routledge Dance Studies Reader* (Der. A. Carter), Routledge, London.

Desmond, J., (2001), *Dancing Out of Difference: Cultural Imperialism and Rut St. Dens’s Radha of 1906*, s.256-270, *Moving History/Dancing Cultures, A Dance History Reader* (Ed. Dils, A. and Albright, A. C.), Wesleyan University Pres, Durham, North Carolina.

Drake-Boyt, E.,(2005), “Dance as a Project of the Early Modern Avante-garde”, Erişim: <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-03112005-181051/> [05.01.2006]

- Eliade, M., (2003), Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Fenmen, B. (1986), Bale Tarihi, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Foster, S. L., (1986), Reading Dancing, University of California Pres, Berkeley, Los Angeles, London.
- Germaner, S., (1996), 18.Yüzyıl Avrupa Resmi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Germaner, S. ve İnankur, Z., (1989), Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Güngören, İ., (2003), Zen Budizm, Yol Yayınları, İstanbul.
- Gidens, A., (1998), Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gorshenina, S. ve Rapin, C., (2006), Kâbil'den Semerkant'a Arkeologlar Orta Asya'da, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hentch, T., (1996), Hayali Doğu, Metis Yayınları, İstanbul.
- İnankur, Z., (1997), 19.Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Jonas, G., (1992), Dancing the Pleasure, Power, And Art of Mowement, Harry N. Abrams Ipc., New York.
- Jowitt, D., (1989), Time and the Dancing Image, University of California Pres, Berkeley and Los Angeles.
- Kealiinohomoku, Joann, (2006), "Bir Antropolog Gözüyle Etnik Dans Formu Olarak Bale", (Çev. Kurtişoğlu, B.), Folklor Edebiyat Dergisi 2006/1: 159-172.
- Kontny, O., (2002), "Üçgenin Tabanını yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine", Doğu Batı düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, 20/1:121-136.
- Leatherman, L. (1962), Portrait of an Artist Martha Graham, Faber and Faber, London.
- Loomba, A., (2000), Kolonyalizm Postkolonyalizm, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Manning, S. A., (2002), "Amerikan Bakış açısıyla Dans Tiyatrosu", (Çev. Z. Kutluata- C. Yalaz), Dans Müzik kültür Folklor Doğu Çeviri Araştırma Dergisi 64: 193-219.
- Manning, S. A. ve Benson, M., (2002), "Kesintili Süreklilik Almanya'da Modern Dans: Fotoğraflı Tarih Denemesi", (Çev. M. Aravi), Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9: 161-179.
- Martin, J., (1970), John Martin's Book of Dance, Tudor Publishing Co., New York.

- Mutman, M., (1996), “Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batıya Karşı İslâm”, s. 25-69, Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark (Der. Keyman, F., Mutman, M., Yeğenoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Novack, C. J., (1990), “Bedensel Devinim Kültürelidir” , (Çev. Demircioğlu, C. ve Öztürk, M.), Folklorla Doğru Dans-Müzik-Kültür Araştırmaları 59:93-107.
- Nutku, Ö., (1995), Oyunculuk Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Reynolds, N. and McCormick, M., (2003), No Fixed Points, Yale University Pres, London.
- Ruyter, Nancy Lee, (2000), “La Meri and the World of Dance”, Anales Del Insituto De Investigaciones Estéticas, Volumen XXII, numero 77, 169-188.
- Said, Edward W., (2004), Şarkiyatçılık, Metis Yayınları, İstanbul.
- Savares, N.,(2002), “Nostalji ya da Dönüşe Duyulan Tutku” s.299-307, Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropoloji Sözlüğü, Barba, E. ve Savarese, N., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Schechnner, R., (2000), “Davranış Yenilemesi” s.112-123, Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropoloji Sözlüğü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Shelton, S., (1990), Ruth St. Denis A Biography of the Divine Dancer, University of Texas Pres, Austin, Texas.
- St. Denis, R., (1992), “Music Visualization”, Dance as a Theatre Art, Ed. Cohen, S. J., Princeton Dance Book Company, Highstown.
- St. Denis, R. ve Shawn, T., (1925-1926), ”Ruth St. Denis and Ted Shawn and their Denishawn Dancers Souvenir Program, 1926, 1925”,
Erişim: <http://www.oceanpark.ws/1925test.htm> [05.01.2007]
- Thomas, H., (2001), Dance, Modernity and Culture, Routledge, New York.
- Touraine, A., (2004), Modernliğin Eleştirisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tuna, E., (2000), Şamanlık ve Oyunculuk, Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- Whitmer, O., (2004), “Dancing the Past into the Present: Ruth St. Denis and Bharatanatyam”, Journal of Popular Culture, 37: 497-504
- Yeğenoğlu, M., (2003), Sömürgeci fanteziler, Metis Yayınları, İstanbul.

Videolar

“Danishawn Dances On!” 2002. Kultur International Films, Ltd.

“Danishawn The Birth of Modern Dance” 1988. Kultur International Films, Ltd.

Ek- Resimler

Resim 2.1 Mohenjodaro, Bronz dansçı figürü, MÖ iki binli yıllar, National Museum, New Delhi

Erişim: www.kamat.com/.../people/afro-indians/2478.htm



Resim 2.2 Hint Tanrıları Brahma, Şiva ve Vişnu, MS 10. yy

Erişim: www.mythfolklore.net/.../7/trinity_stone.htm



Resim 2.3 Shiva Natarajah heykeli,
Erişim: www.faculty.de.gcsu.edu/.../ids/fap/onealone.htm



Resim 2.4 *Bharathanatyam* duruşu, Rukmini Devi, Foto: Sunil Kothari
Erişim: www.hindu.com/.../stories/2004022600400300.htm



Resim 2.5 Hint *Kathakali* oyuncusu

Erişim: www.thehindu.com/.../2005042919370300.htm



Resim 2.6 Pekin Operasından bir sahne,

Erişim: <http://photo.13h37.fr/index.php?x=browse>



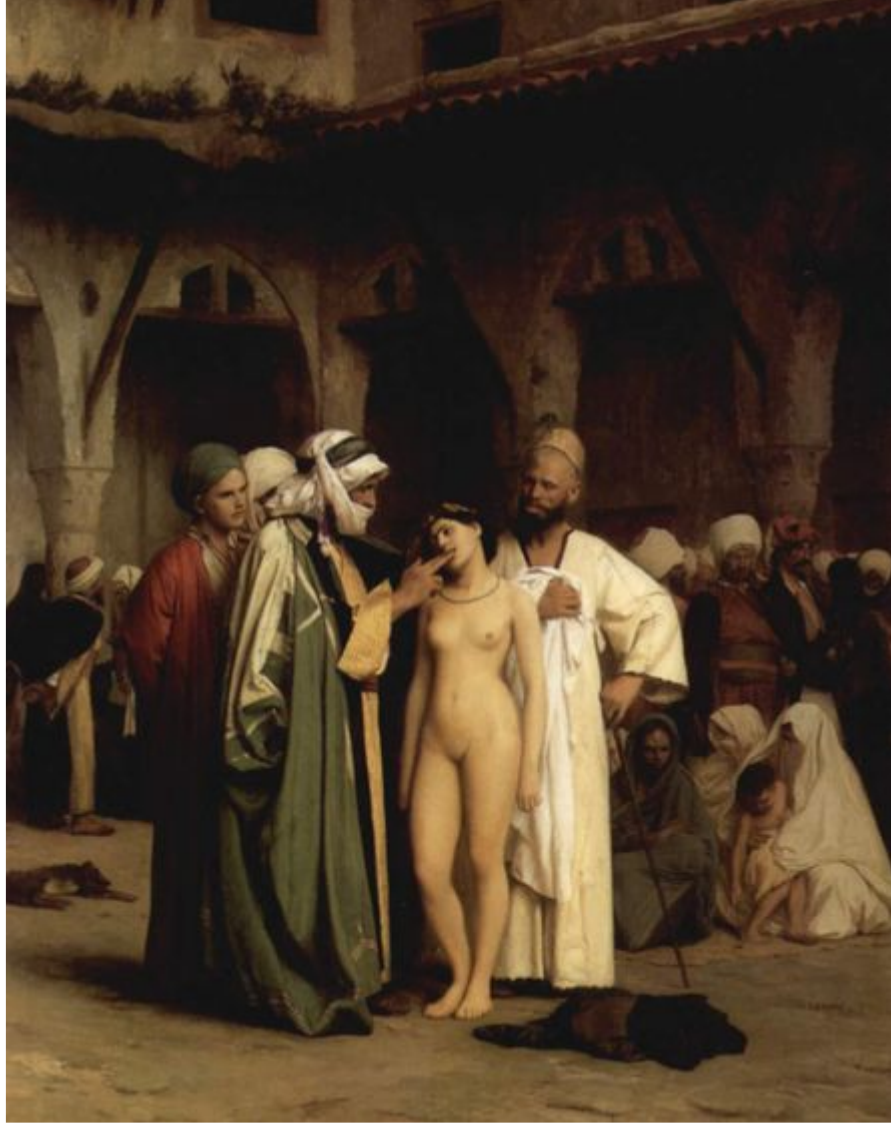
Resim 2.7 *Pantalone, Commedia Dell'Arte* oyuncusu,
Erişim: www.ac-nice.fr/italien/italpromo/apprendital.htm



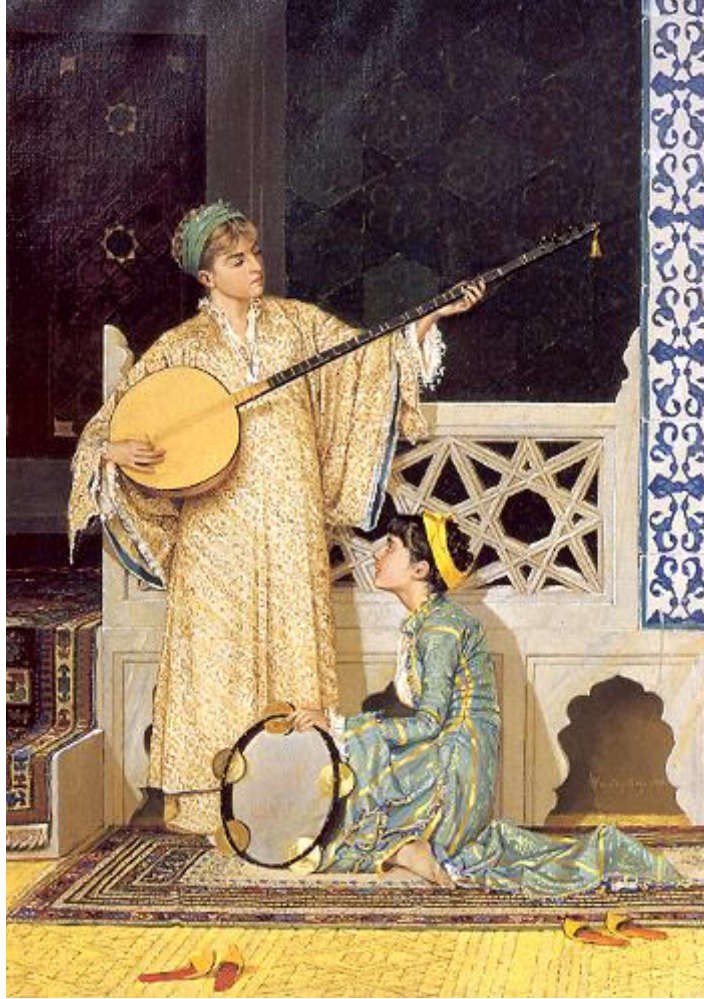
Resim 3.1 *Avrupa'yı Destekleyen Afrika ve Amerika*
Williame Blake, 1796
Erişim: <http://www.allposters.de/gallery.asp>



Resim 3.2 *Türk Giysileri İçinde Bir Kadın*, Jean-Etienne Liotard, 1752
Erişim: http://www.tuerkenbeute.de/window/illustration/F4-1Kle00il4_02_de.php



Resim 3.3 *Köle Pazarı*, Jean-Léon Gerome, 19. yy
 Erişim: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_001.jpg



Resim 3.4 *İki Müzisyen Kız*, Osman Hamdi Bey, 1880
Erişim: <http://www.sevdimseni.net/postt21265.html>



Resim 3.5 *Chinoiserie* Konulu Resim, François Boucher, 18. yy
Erişim: chateau.de.gaujacq.free.fr/photo.htm



Resim 3.6 *Cezayir*, Eugene Delacroix, 1830
 Erişim: <http://www.alka.com.tr/alphtml/modernresim/modern1.htm>



Resim 3.7 *Türk Hamamı*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1862
 Erişim: http://www.etnografo.com/turquia_laberinta_turco.htm



Resim 3.8 Mary Wigman, Foto: Charlotte Rudolph, 1936
Erişim: www.goantiques.com/detail,atelier-karl-schenk...



Resm 3.9 *Yeşil Masa*, Kurt Jooss, 1932
Erişim: http://fr.wikipedia.org/wiki/Kurt_Jooss



Resim 3.10 Parthenon Tiyatrosu, Isadora Duncan
Erişim: www.artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail...



Resim 3.11 *Salome*, Maud Allen
Erişim: www.answers.com/topic/maud-allan



Resim 3.12 şikago Dünya Fuarı, Mısır dansı, 1893
Erişim: www.desertveils.org/dance.php



Resim 3.13 *Yılan Dansı (Serpentine Dance)*, Loie Fuller, 1901
Erişim: www.oppisworld.de/morgen/jugend20.html



Resim 3.14 *The Cobras*, Ruth St. Denis, 1906
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



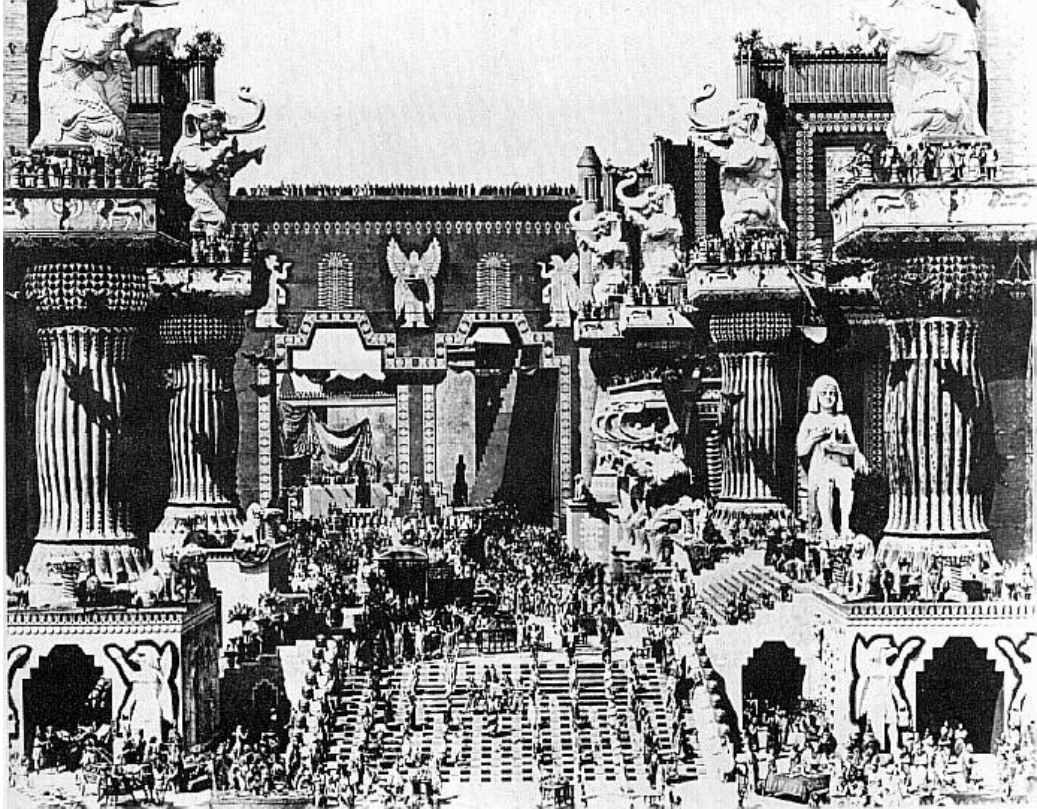
Resim 3.15 *Letter to the World*, Martha Graham, Foto: Barbara Morgan
Erişim: www.wcma.org/.../bmorgan_letter.shtml



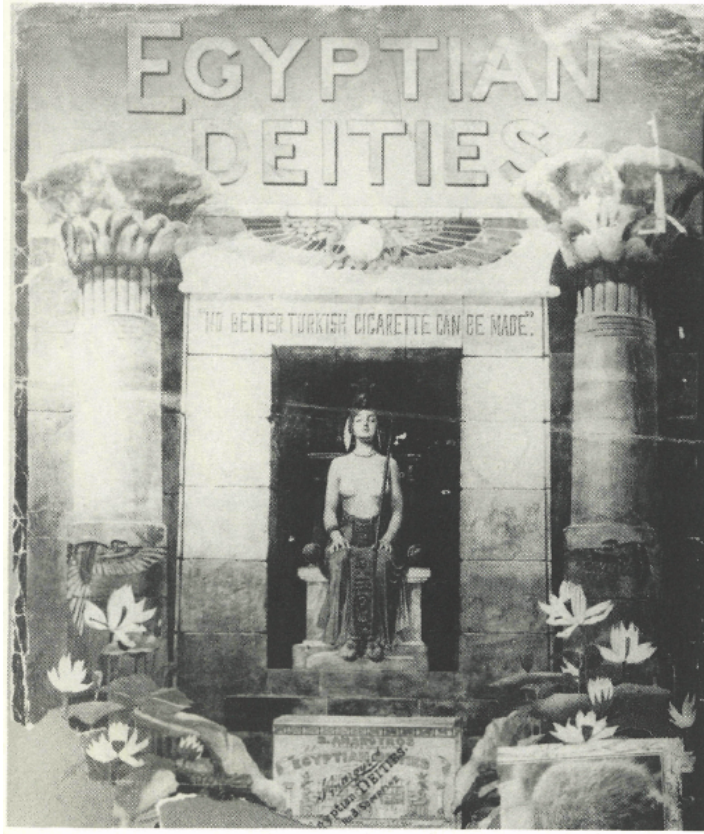
Resim 3.16 *Errand into the Maze*, Martha Graham, 1947, Dekor: Isamu Noguchi
Erişim: www.duke.edu/~saundra/graham.htm



Resim 4.1 *Yunan dansı*, Ruth St. Denis, 1896
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.2 *Intolerance*- Babil sahnesi, D. W. Griffith, 1916
Erişim: <http://www.geocities.com/hollywood/1096/past.htm>



Resim 4.3 *Egyptian Deities* posteri, Shelton, S., (1990), Ruth Ruth St. Denis A Biography of the Divine Dancer, University of Texas Pres, Austin, Texas.



Resim 4.4 Tanrıça İsis görünümünde, Ruth St. Denis, 1904, Foto: H. T. Motoyoshi
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.5 *Cosmic Dance of Siva*, Ted Shawn, 1928
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.6 *Radha- açılış bölümü*, Ruth St. Denis, 1908
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.7 *Radha*, Ruth St. Denis, 1908
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.8 *Radha*- “Görme duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis, 1908-09

Foto: Otto Sarony

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.9 *Radha*- “Koklama duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis, 1908

Foto: Otto Sarony

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.10 *Radha*- “Tat alma duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis, 1908

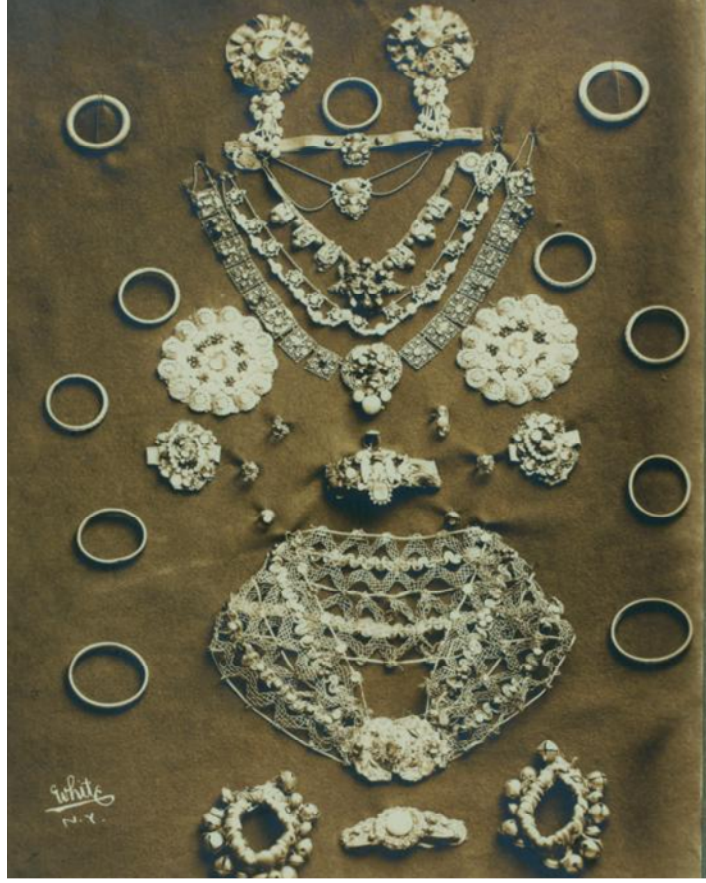
Foto: Otto Sarony

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.11- *Radha*- “Tat alma duyusunun dansı” bölümü, Ruth St. Denis, 1906

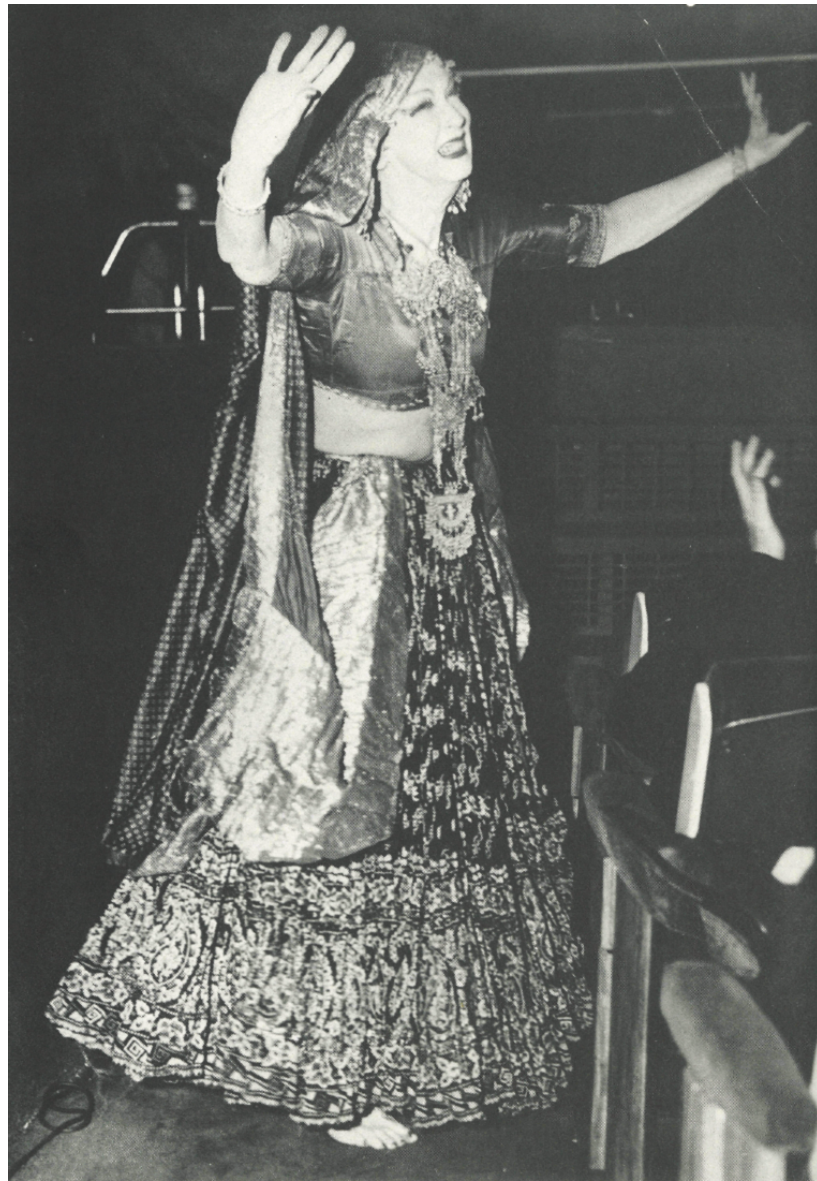
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.12 *Radha*, eserin ilk gösterimindeki takılar, 1906
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.13 *Radha*, Ruth St. Denis, 1906
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.14 *Incense*, Ruth St. Denis, Shelton, S., (1990), *Ruth St. Denis A Biography of the Divine Dancer*, University of Texas Press, Austin, Texas.



Resim 4.15 *Incense*, Ruth St. Denis, 1908

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.16 *Incense*, Ruth St. Denis, 1906-1908

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.17 *Incence*, Ruth St. Denis, 1906-1908

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.18 *Incence*, Ruth St. Denis, 1906

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.19 *Incense*, Ruth St. Denis, 1906-1908
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.20 *Incense*, Ruth St. Denis, 1906

Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.21 *The Nautch*, Ruth St. Denis, 1908
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



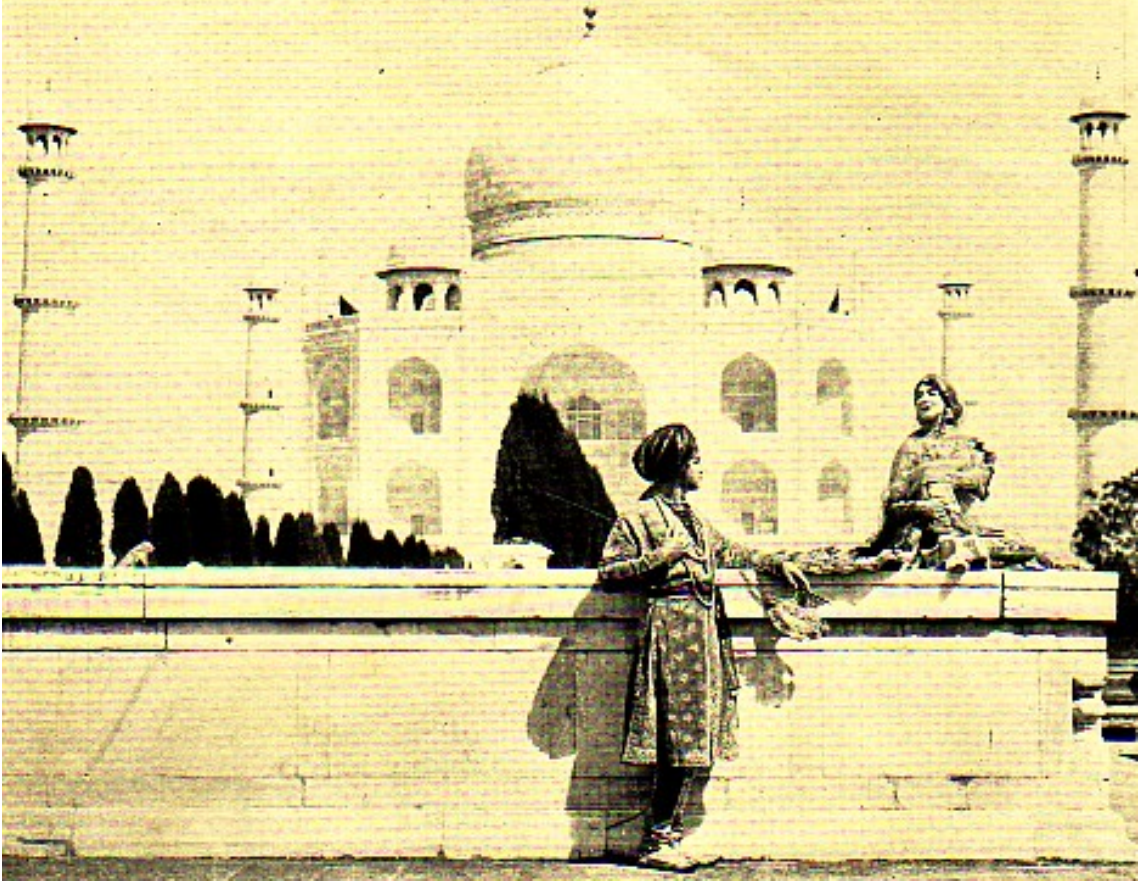
Resim 4.22 *Bakawali Nautch*, Ruth St. Denis, 1913
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



Resim 4.23 *Bakawali Nautch*, Ruth St. Denis, 1913
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>



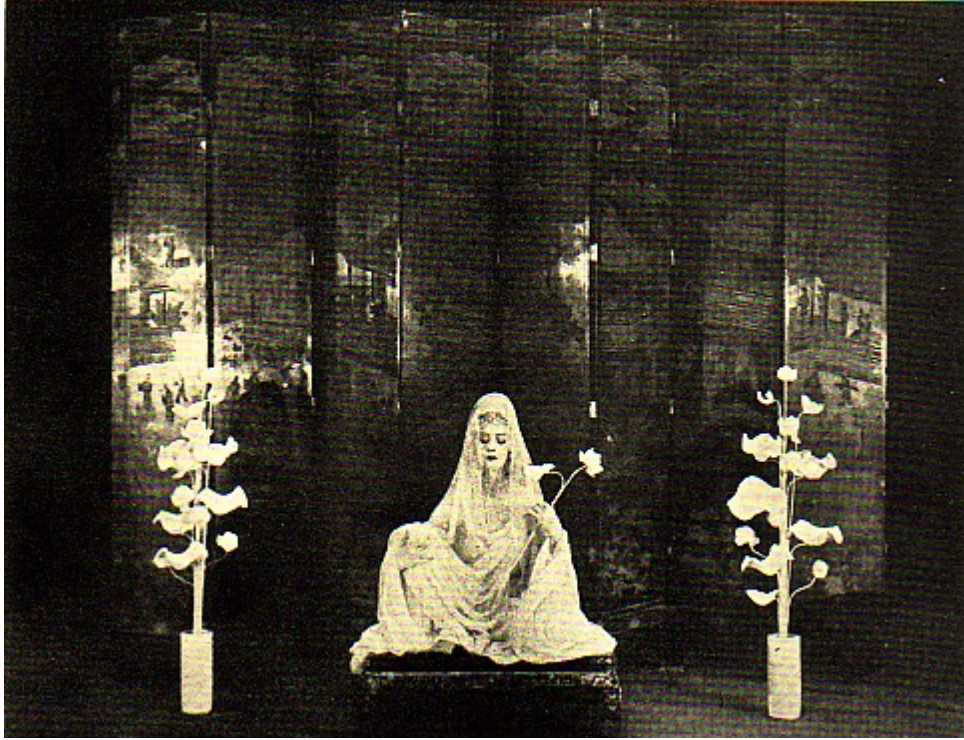
Resim 4.24 *Bharathanatyam* dansı, Rukmini Devi
Erişim: www.hindu.com/.../stories/2004022300420200.htm



Resim 4.25 Ruth St. Denis ve Ted Shawn Taç Mahal’de, 1925
Erişim: <http://www.oceanpark.ws/1925test.htm>



Resim 4.26 Çin Merhamet Tanrıçası Kuan Yin
Erişim: www.mindfulnesspugetsound.org/texts/handbook.htm



Resim 4.27 *White Jade*, St. Denis
Erişim: <http://www.oceanpark.ws/1925test.htm>



Resim 4.28 *White Jade*, St. Denis
Erişim: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	09.03.1974	
Doğum yeri	Razgrad	
Lise	1989-1992	Kabataş Erkek Lisesi
Lisans	1999-2003	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları, Modern Dans Programı
Yüksek Lisans	2003-2007	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programı

Çalıştığı Kurumlar

2005 -	İstanbul Dans Tiyatrosu Topluluğu
2003 -2005	İstanbul Büyükşehir Belediyesi Cemal Reşit Rey Dans Tiyatrosu Topluluğu
2004 -	YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Araştırma Görevlisi