

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE KONTAK
DOĞAÇLAMA ÜZERİNE SOSYO-KÜLTÜREL
HAYATIN ETKİLERİ**

Sernaz DEMİREL

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Emine ÖNEL KURT, (YTÜ)

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİM LİSTESİ	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
1. GİRİŞ	1
2. SOSYAL VE KÜLTÜREL DEĞERLERİN HAREKET, DANS VE BEDENLE İLİŞKİSİ.	4
2.1 Hareketi Anlamlandırmada Kültürel Olgular	4
2.2 Dansta Yeni Yaklaşımlar	5
2.2.1 Black Mountain College	6
2.2.2 Sosyal Dans, Rock'n Roll Kültürü ve Twist	9
2.2.3 Deneysel Dans ve Judson Dans Tiyatrosu.....	12
2.3 Kontak Doğaçlamada Temas.....	15
2.4 Kontak Doğaçlamada Beden	19
3. MODERN DANSIN GELİŞİM SÜRECİNİN KONTAK DOĞAÇLAMAYA ETKİLERİ	20
3.1 İlk Modern Dans Çalışmaları	20
3.2 1950'li ve 1960'lı yıllarda Modern Dans ve Kontak Doğaçlamayı Hazırlayan Süreç	22
3.3 Modern Dansın Gelişim Sürecinde Hareket ve Beden.....	26
4. KONTAK DOĞAÇLAMANIN HAREKET FORMU	29
4.1 Kontak Doğaçlamasının Temel Hareket Kavramları	29
4.2 Bale ve Kontak Doğaçlama	32
4.3 Cunningham Tekniği ve Kontak Doğaçlama	33
5. KONTAK DOĞAÇLAMANIN GELİŞİMİ VE SOSYO-KÜLTÜREL HAYAT.....	35
5.1 Postmodern Dönemde Merce Cunningham.....	36
5.2 Steve Paxton	37
5.3 Grand Union	39
5.4 İlk Kontak Doğaçlama Performansı: "Magnezyum"	41
5.5 "Magnezyum"u İzleyen Video Çalışmaları: "Chute", "Soft Palet"	43
5.6 1970'lerde Diğer Performanslar	45
5.7 Contact Quaterly	46
5.8 1978 ve Northampton	49
5.9 1983 Yılı Konferansı	53
5.10 1980 sonrasında Günümüze.....	55
6. SONUÇ	60
KAYNAKLAR.....	63

EKLER.....	66
ÖZGEÇMİŞ.....	97

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1	<i>İskelet Sistemi</i>	66
Resim 2.2	<i>Üst Beden (Kaburgalar)</i>	66
Resim 2.3	<i>Pelvis</i>	66
Resim 2.4	<i>Rock'n Roll Dansı</i> , Foto: UPI Bettmann Newsphotos.....	67
Resim 2.5	<i>Rock'n Roll Dansı</i> , Eski Güney Kilisesi, Foto: UPI Bettmann Newsphotos	67
Resim 2.6	<i>Satisfyin Lover</i> , 1968, Foto: Peter Moore.	68
Resim 2.7	<i>Flag Show</i> , Judson Churge Kilisesi, 1970, Foto: Peter Moore.....	68
Resim 2.8	<i>Light Fall</i> , Trisha Brown & Steve Paxton, 1963, Foto: Peter Moore.....	69
Resim 2.9	<i>Walking Down The Side of a Building</i> , Trisha Brown, 1970.....	70
Resim 2.10	<i>İsimsiz</i> , Sylvia Whitman, 1975.	71
Resim 2.11	<i>Grand Union</i> , 1976.	72
Resim 3.1	<i>Variations V</i> , Merce Cunningham, 1965, Foto: Peter Moore.....	73
Resim 3.2	<i>Here and Now With Watchers</i> , Eric Hawkins & Barbara Tucker, 1957, Foto: A.John Geraci.....	73
Resim 3.3	<i>Exchange</i> , Merce Cunningham, 1978.....	74
Resim 4.1	<i>Nancy Stark Smith & Alan Ptashek</i> , Foto: Eric Franz.	74
Resim 4.2	<i>D. Lepkoff</i> , Foto: Rebecca Lepkoff.....	75
Resim 4.3	<i>Helen Clark & Nancy Stark Smith</i> , Foto: Chris Randle.....	75
Resim 4.4	<i>Steve Paxton & Nancy Stark Smith</i> , Foto: Chris Haris.	76
Resim 4.5	<i>Curt Siddal & Daniel Lepkoff</i> , Foto: David Minehart.	76
Resim 4.6	<i>Daniel Lepkoff</i>	77
Resim 4.7	<i>Steve Paxton & Curt Siddall</i> , 1976, Foto: Uldis Ohaks.....	78
Resim 4.8	<i>David Woodberry & Steve Paxton</i> , 1976, Foto: Uldis Ohaks.....	79
Resim 4.9	<i>Romeo and Juliet</i> , 1967, Foto: UPI Bettmann Newsphotos.	80
Resim 4.10	<i>Bolshoi Bale Topluluğu</i> , 1986, Foto: UPI Bettmann Newsphotos	81
Resim 5.1	<i>Bruce Curtis & Alan Ptashek</i> , 1987, Foto: Danielle Haim.	82
Resim 5.2	<i>Desert Island</i> , Lisa Kraus, Foto: Lois Greenfield.	82
Resim 5.3	<i>Simone Forti</i> , 1983, Foto: Babette Mangolte.	83
Resim 5.4	<i>K. Waleschewski</i>	83
Resim 5.5	<i>Karen Nelson & Andrew Harwood</i> , Foto: Bill Arnold.....	84
Resim 5.6	<i>Julyen Hamilton, Nancy Stark Smith, Kristie Simson,</i> <i>Steve Paxton</i> , 1984, Foto: B. Arnold.	85
Resim 5.7	<i>Magnesium</i> , final bölümü small dance,	86
Resim 5.8	<i>Dena Davida & Sylvie St. Laurent</i> , 1982, Foto: Andre Denis.	86
Resim 5.9	<i>Steve Paxton & Nancy Stark Smith</i> , 1984, Foto: Bill Arnold.	87
Resim 5.10	<i>Rotary Action</i> , Bill T. Jones, Arnie Zane, 1983, Foto: Chris Haris.	87
Resim 5.11	<i>Nancy Stark Smith & Steve Paxton</i> , 1984, Foto: Bill Arnold.....	88
Resim 5.12	<i>Karen Nelson & Alito Alessi</i> , 1988, Foto: Cliff Coles.	88
Resim 5.13	<i>Saturday Night Fever</i> , John Travolta.	89
Resim 5.14	<i>Shared Distance</i> , Bill T.Jones & Julie West, 1981, Foto: Chris Haris.....	90
Resim 5.15	<i>Karen Nelson & Andrew Harwood</i> , 1986, Foto: Bill Arnold.....	91
Resim 5.16	<i>Alan Ptashek & Bruce Curtis</i> , 1988, Foto: Danielle Haim.	92
Resim 5.17	<i>Site</i> , Steve Paxton, 1979, Foto: Graham Greene.....	93
Resim 5.18	<i>Split</i> , Miranda Tuffnel & Dennis Greenwood, 1984.....	94
Resim 5.19	<i>İsimsiz</i>	95
Resim 5.20	<i>Enter Achilles</i> , DV8, 1996.....	95
Resim 5.21	<i>Parkour</i> , Foto: Gogoboy.....	96

ÖNSÖZ

Sanatçıların arayışlarının ürünü olan “kontak doğaçlama”, özgürlük kavramının sorgulanmaya başladığı dönemde 1970’lerin sosyo-kültürel hayatı içinde yerini almıştır. Farklı yapıdaki bedenlerin bir araya gelerek yarattığı devinimlerden ortaya çıkan salınımlar günümüzdeki sanatsal yapı içerisinde gelişimini sürdürmektedir.

En az iki kişi ile yapılabilen kontak doğaçlama hareket formunun değişen değerlerle birlikte günümüze kadar olan süreçte nasıl şekillendiğinin sorgulandığı bu tez çalışması modern dans sanatının gelişim çizgisini de irdeler.

Bu tez çalışmasında değerli bilgilerini benimle paylaşan başta Sayın Geyvan McMillen’e, danışmanım Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt’a, Prof. Tomurcuk Atagök’e, yardımlarını ve desteğini esirgemeyen Tan Temel’e teşekkür ederim.

Ekim 2006

Sernaz DEMİREL

ÖZET

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE KONTAK DOĞAÇLAMA ÜZERİNE SOSYO-KÜLTÜREL HAYATIN ETKİLERİ

Sernaz DEMİREL

Bu tez çalışmasında 1970’li yılların sosyal ve kültürel ortamıyla şekillenen kontak doğaçlama hareket formunun değişen değerlerle birlikte günümüze kadar olan süreçte nasıl şekillendiği sorgulanmıştır. ‘Değişen yaşam standartları hareket formunu etkiler mi?’ sorusundan yola çıkılarak kontak doğaçlamanın hareket form özellikleri üzerinde durulmuştur.

Kontak doğaçlama, hem sosyal dans hem de deneysel dans özelliklerini içinde barındıran bir yapıdadır. Kültür, dans ilişkisi ve Amerikan toplumunda dokunma gibi konuları içine alarak, dönemin sosyal ve kültürel yapısı ile ilgilidir.

Hareket ile ilgili değişen değerleri anlayabilmek ve karşılaştırmalar yapabilmek için modern dans tarihinin gelişim sürecine bakmak gerekir. Bu nedenle modern dans tarihinin gelişim sürecine kısaca değinilerek kontak doğaçlamanın oluşumuna zemin hazırlayan koreograflar incelenmiştir.

Kontak doğaçlama postmodern anlayışlarla şekillenmiştir. Bu nedenle ortaya çıkışına zemin hazırlayan postmodern koreograflar ve oluşumlar irdelenirken, kontak doğaçlamayı bir hareket formu olarak tanımlayabilmek açısından farklı hareket formları ile karşılaştırmalar yapılmıştır.

Sonuç olarak kontak doğaçlama performanslarını içeren videoların izlenmesi ve karşılaştırmalar yapılması yöntemi kullanılarak, 1980’li yıllardan günümüze kadar olan süreçte değişen anlayışlar çerçevesinde, temel hareket form özelliklerinin dışında, kontak doğaçlamanın ortaya çıktığı dönemin anlayışlarının değişime uğradığı ve kontak doğaçlamanın modern dans tekniğinin içinde bir form olarak kabul edildiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Kontak doğaçlama, hareket formu, sosyo-kültürel, modern dans

ABSTRACT

THE EFFECTS OF SOCIO-CULTURAL LIFE ON THE CONTACT IMPROVISATION SINCE IT'S BEGINNING TO THE DATE

Sernaz DEMİREL

In this thesis study, it is questioned how the contact improvisation action form, which took shape in 1970s' social and cultural environment, has taken shape with the changing values in the period up until now. The features of contact improvisation action form are stressed by asking the question "Do the changing life standards affect the action form?".

It is of a structure that includes contact improvisation's both social dance and experimental dance features. It is about the social and cultural structure of the period by covering culture, dance relationship and contact in American society.

It is necessary to look at the development process of modern dance history to understand the changing values relating to action and to make comparisons. For this reason, by touching on the development process of modern dance history, the choreographers that prepared the grounds for the formation of contact improvisation are examined.

Contact improvisation has taken shape with postmodern understanding. Consequently, while explicating the choreographers and formations that prepared grounds for its emerging, comparisons are made with different action forms so as to define contact improvisation as an action form.

As a result, it is observed by using the method of making comparisons and watching the videos that include contact improvisation performances that, within the frame of changing understandings in the period since 1980s to the date and apart from basic action form features, the understandings of the period when contact improvisation emerged have changed and contact improvisation has been accepted as a form within modern dance technique.

Keywords: Contact improvisation, action form, socio-cultural, modern dance.

1. GİRİŞ

Kontak doğaçlama, Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş ve geliştirilmiş bir dans biçimidir. İlk olarak 1972 yılında Steve Paxton ve öğrencilerinden oluşan bir grubun, eşler arasında doğaçlama yoluyla ağırlık aktarmayı denemeleri ile gündeme gelmiştir.

Kontak doğaçlama en az iki kişiyle ve genellikle de düet şeklinde, hiçbir konu ve tema verilmeden fiziksel ağırlık üzerine çalışılan bir dans formudur. Dansçılar partnerleri ile uyum içinde olabilmek için momentumu kullanarak ve birbirlerini destekleyerek (*support*) dans ederler. Çoğu kontak doğaçlamacı jimnastik kabiliyetleri gösterse de, hareketler jimnastikten farklı olarak bedenün şeklini ve çizgisini ön plana çıkarmaz. Ayrıca kontak doğaçlamacılar hareketlerini performans anında geliştirirler ve hareket dizilerini, kendilerine ait malzemeleri partnerleriyle sürekli değiş-tokuş ederek oluştururlar. Hareketlerin yapılma sırası önceden herhangi bir koreografik düzene oturtulmaz. Hareketler iki kişinin temas yoluyla bedenleri arasında fizik kanunlarını kullandıkları bir yapıya dönüşür. Her hareket için eşit ve karşıt tepkiler vardır ve bunlar aralarında doğaçlama fırsatını barındırırlar.

Kontak doğaçlamada ağırlıkları desteklemek, kontrol etmek ve bu yolla enerjiyi akışına bırakmak çok önemlidir. Kontak doğaçlama dansçıları rakipleri ile uyumlu olabilmek için dokunma, yaslanma, destekleme, dengeleme, havaya kaldırma, düşmedeki fiziksel duygulara odaklanarak fiziksel bir diyalog ortaya koyarlar. Kontak doğaçlamanın hareket kalitesi yerin kullanımı ile yerçekimi arasındaki ilişki üzerine şekillenmiştir. Kontak doğaçlamacılar kendilerini harekete bırakarak yerçekimi ve merkezkaç kuvvetiyle bir temas noktası yaratıp ve bu noktaları takip ederek hareket etmektedirler. Amaçları yerçekimi ve momentumla baş etmenin yollarını aramaktır.

Kontak doğaçlama 20. yüzyılın başında Amerika Birleşik Devletleri'nde artistik ve sosyal olarak gelişen modern dans formu içerisinde gelişimini sürdürmüştür. Modern dansda tekstler ve roller vardır. Geleneksel modern dans, hareketin koreografiyle şekillenmesi ya da düşüncelerin ve duyguların üstü kapalı bir şekilde ifade edilmesi üzerine yoğunlaşırken, kontak doğaçlama da vurgu, iki dansçının fiziksel diyalogundan, dokunma ve ağırlık etkileşimleri sonucunda ortaya çıkan hareketlerdedir.

Kontak doğaçlama yapan dansçıların çoğu modern dans eğitimi almış olmalarına rağmen sık sık tai chi chuan, aikido ve uzakdoğu dövüş sporlarının fiziksel tekniklerinden ve felsefesinden etkilenmiş, modern dansın dışavurumcu anlayışının dışında kinesyoloji (hareket bilimi) hareket tekniklerini temel almışlardır.

1970'lerde kontak doğaçlamacıların büyük çoğunluğu geçici ve komünel bir yaşamı benimsemiş üniversiteli gençlerdi. Hareketle ilgili deneysel çalışmalar geliştikçe katılan izleyiciler dansı, hayatı ve belirli değerleri ifade etmenin bir yolu olarak görürler. Diğer dans formlarının aksine kontak doğaçlama, bir grup insan tarafından gayri resmi, açık sosyal alanlarda gerçekleştirilmiştir. Özellikle oluşumunun ilk on yılında kontak doğaçlamacılar danslarını herkesin katılımına ve öğrenilmeye açık halk dansı olarak nitelendirmektedirler.

Bu tezin yöntemi gereği, öncelikle kontak doğaçlamanın form yapısı, var olan sosyal ve kültürel ortam irdelenerek ortaya konulacaktır. Kontak doğaçlama sanat, zihin, beden, dokunma, cinsiyet, özgürlük ve farkında olma kavramlarını somutlaştırmıştır. Kontak doğaçlamanın, 1960'lı yılların karışıklıklar ve ayaklanmalar zamanında bu kavramlar arasındaki değişimleri belgelediği görülmüştür. Kontak doğaçlamacıların 1960'lı yılların sonuna doğru politik bir fenomen halini almış çok kültürlü duruşa yaklaşımları, kültürel düşünceleri ve pratikleri hayata geçirmede karşılaştıkları problemler ve olasılıklar sosyal bir değişimin tanımlanmasına örnek teşkil etmektedir (Jameson, 1984, s.180-185). Bu bölümde yapılan inceleme ile birlikte kontak doğaçlamanın hem sosyal hem de deneysel dans özelliklerini taşıdığı görülmüştür.

Bu çerçevede tezin amacı dönemin sosyal ve kültürel değerleriyle şekillenmiş bir dans formunun, bu anlayışı günümüze taşıyıp taşıyamadığı sorusuna yanıt bulmaktır. 1970'li yılların hareketi bir form olarak nasıl ortaya koyduğu ve tarihsel süzgeçten geçerken günümüze gelindiğinde aynı anlayışları içinde barındırıp barındırmayacağı; bu bağlamda kontak doğaçlamanın hareket olarak nasıl bir forma sahip olduğu; sosyal ve kültürel ortamın şekillendirdiği hareket form özelliklerinin günümüze gelinceye kadar değişen değerlere göre şekillenip şekillenemeyeceği; değişen yaşam koşullarının bir dans formunu nasıl etkilediği sorulacaktır. Bu sorulara yanıt bulmak ve hareket formunu tanımlayabilmek için modern dans tarihine göz atmak ve kontak doğaçlamanın ortaya çıkışına zemin hazırlayan koreografları ve oluşumları incelemek gerekmektedir.

Videonun kullanımı, kontak doğaçlamanın gelişerek bir form özelliği almasında çok önemli bir rol oynamıştır. Videolar aracılığı ile yapılan performanslar kayıt edilmiş ve tekrar izlenerek form, hareket özellikleri olarak kendini bir tekniğe oturtmuştur. Bu da çalışmanın sonucu için çok önemlidir. Bu bağlamda ilk yapılan kontak doğaçlama performansları “Magnezyum” (1972), “Chute” (1973), “Soft Palet” (1973)’den başlayarak 1978 yılında Northampton ve günümüze kadar olan kontak doğaçlama çalışmaları izlenerek ve karşılaştırmalar yapılarak kontak doğaçlama formunun özellikleri ve her dönem için yapısı incelenmiştir. Sonuca giden süreçte hareketi modern dans tarihinin gelişim çizgisi içine yerleştirmek uygun görülmüştür.

2. SOSYAL VE KÜLTÜREL DEĞERLERİN HAREKET, DANS VE BEDENLE İLİŞKİSİ

2.1 Hareketi Anlamlandırmada Kültürel Olgular

Kültür somuttur. Başlıca tepki verme, dış dünyayı algılama ve öğrenme yöntemleri, toplumun bizlere önerdiği hareketsetel kavramlar aracılığıyla ve ortak algı metotlarımızla gelişir. Hareket sürekli katılımımızla gelişen bir gerçeklik yaratır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak hareket ederiz, hareketleri yorumlarız, yeni hareketler yaratırız. Bu hareketler aracılığı ile kültürel hayata katılır ve kültür olgularını güçlendiririz, hatta kültürü yaratırız. Hareket deneyimlerimizin doğasını bir dereceye kadar kavrar, hareketin kendisini, hareketi oluşturan yapıtaşlarını kavrayarak kim olduğumuzu daha iyi anlayabilir, hatta hayatımızı daha bilinçli şekillendirmemizi sağlayacak nedenleri öğrenebiliriz.

Beden ve hareket, dansın ana araçları olmakla birlikte kavramlar ve pratikler ışığında geliştirilmiş yapılardır. Dans, kültürün düşünce ve organizasyon kalıplarına katkıda bulunan, onu yaratan, izleyen ve onunla alakalı insanların hayatlarının, düşüncelerinin, dans teknikleri ve kurumlar arasındaki ilişkilerin birbirine geçmesine olanak veren bir yapıdır (Clarke, 1982, s.7).

Marcel Mauss, Ray L. Birdwhistell, Edward T. Hall, Mary Douglas, John Blacking, Albert Scheflen gibi antropologlar, hareketin farklı kültürlerdeki kalıplarını incelemiş ve bu kalıpları belirli kültürel özelliklerle özdeşleştirmişlerdir. Dans antropolojisi ve dans yazarlığı bu yaklaşımın odaklandığı dansın kamusal ve sosyal doğasından ve bu doğanın yarattığı anlamlardan etkilenmiştir. Milton Singer'a göre, dans performansı her zaman için kültürel bir olgudur (Singer, 1972, s.70).

Dans, insan bedenini bir sanat aracı olarak kullandığından farklı özellikler gösterir. Dans kaynak gösterdiği değerleri ve imajları düşüncelerle, kendi dışındaki olguları biçimsel prensiplerle birleştirir (Meyers, 1965, s.112-113). Dans biçimsel prensipler ve algının etkisiyle dünyayı farklı duygusal ve fiziksel seviyelerdeki algılar yardımıyla tecrübe eder. Biçim ve referanslar aracılığıyla, teknikteki biçimsel değişimlerle, dansçının ve izleyicinin anlamlandırmasındaki değişimleri birleştirerek, bunu dansçının bedeni ve hareketleri

üzerinden gözlemler. Bir insan imajı, o insanın diğer bireylerle ve diğer düşüncelerle ilişkisi, dansın her zaman ilgilendiği konulardan biridir, dolayısıyla dans yoluyla sosyal referanslar daha üstü kapalı bir şekilde daha kişisel bir ifadeyle sergilenir.

Avrupa ve Amerikan geleneklerinin sanatı kavraması ve onu sosyal hayattaki diğer olgulardan ayırmasıyla sanatın sosyal organizasyonu çoğu zaman işin kendisiyle bağlantısız, işin kendisinden uzak ve alt noktada yapılan işle (performans) bağlantılı bir hal almıştır (Geertz, 1983, s.142). Sanatın herhangi bir kolu dans dahil, sosyal bir organizasyonun parçası olduklarından, ekonomik ve politik yapılarla beraber incelenmelidir. Spindler, kontak doğaçlamanın sosyal yapısını tanımlarken ona, geniş bir ulusal bağlamda işlem gören bir komünite tanımını kullanmıştır. Kontak doğaçlamanın araştırma konularını da bir topluluğu yansıtmakla beraber, sınırları sabit ve yerleşik olarak değil tecrübelerle gelişen bir yapıda görür (Spindler, 1983, s.49).

Kontak doğaçlama da ortak bir dans formu paylaşılır ve tartışılır. Bu gruptakiler aynı artistik düşüncelere sahip olmakla birlikte hareketleriyle yansıttıkları ortak bir sosyal anlayışa da sahiptirler.

1960'ların Amerikan kültürüne baskın politik, ekonomik ve sosyal kurumlar olsa da, kontak doğaçlama grupları bazı değerlerin baskılarından uzak kalabilmeyi başarmıştır. Bunun yanı sıra dönemin etkin kültür kurumları, devlet fonlarının işleyişi ve yasal uygulamaların güçlü etkileri bu alternatif dans etkinliğinde kendini göstermiştir. Kontak doğaçlama Amerikan kültürel özelliklerini kimi zaman baskın düşünceleri güçlendirerek kimi zaman da bu baskın düşüncelere alternatifler öne sürerek (dokunma hissi, erkek ve kadın rolleri) öğretir ve gösterir. Tepkisel beden kavramı ve doğaçlama süreci, kontak doğaçlamanın estetik uygulamalarında kural haline gelmiş kültürel sembolleri ortaya koyar ve belirler.

2.2 Dansta Yeni Yaklaşımlar

Kontak doğaçlamayı yaratan birçok dansçı 1950'lerin sonu ve 1960'lı yılların başından çıkmıştır. Bu dönemlerde bir kısım sanatçılar geleneksel dans okullarında eğitim görürken, diğer bir kısmı Cunningham, Hawkins, Halprin'nin çalışmalar yaptığı, gelişmekte olan dans stüdyolarında eğitim görmüşlerdir. Bu dönemde hem sosyal dans hem de sahne dansı birçok kültürel ve politik değişimi ortaya koymuştur. Yeni teknikler gelişmiş, yeni öğretiler ortaya

konulmuş ve dans etkinliklerine farklı yaklaşımlar getirilmiştir. Sosyal ve kültürel ortamın şekillendirdiği kontak doğaçlamanın oluşumu hakkında aydınlatıcı olması bakımından öncelikle 1930’lu yıllarda ortaya çıkan Black Mountain College’in çalışmalarına bakmak, 1950’li yıllarda yapılan çalışmalarla birlikte, sosyal dans ve deneysel dans formlarını incelemek gerekmektedir.

2.2.1 Black Mountain College

1933 yılında yirmi iki öğrenci ve dokuz fakülte görevlisi Black Mountain yakınlarında büyük bir binaya taşındılar. Bu küçük topluluk daha sonraları farklı sanat dallarından yazarları, sanatçıları, oyun yazarlarını, dansçıları ve müzisyenleri içinde barındıran disiplinlerarası çalışmaların yapıldığı bir yapıya dönüşmüştür.

Grubun yaptığı ilk çalışma olan “Spectdroma”, sanat ve bilim arasında alışveriş sağlayan tiyatroyu bir laboratuvar ve faaliyet alanı olarak deneysel çalışma yöntemleri geliştirmek amacıyla kullanan bir eğitim metodu olmuştur. Sahne çalışmalarında sahneyi oluşturan temel kavramlar mekan, ışık, ses, hareket ve müzik sorgulanarak sahne farklı bir hareket alanı olarak tanımlanmıştır.

Black Mountain College’in deneysel bir kurum olarak şöhreti müzisyen John Cage ve dansçı Merce Cunningham’ın kendi fikirlerini ortaya koymalarıyla artar. Cage’e göre duyduğumuz herşey müzik olabilir. 1952’de Cage’in en ünlü eseri bilinçli olarak hiçbir sesin üretilmediği “4’ 33” adlı parçaydı. Bu işin ilk yorumlayıcısı, David Tudor, piyano başında dört dakika otuzüç saniye oturmuş, kollarını sessizce üç defa hareket ettirmişti; bu süre içerisinde seyirciler duyacakları herşeyin “müzik” olduğunu anlayacaklardı. Cage ve Cunningham şans faktörü ve belirsizlik kavramlarını temel alarak çok sayıda proje üretmişlerdir. 1948’de Black Mountain College’da Erik Satie’nin The Ruse of the Medusa’sını “Paris’te Dünden Önceki Gün” adıyla ortaya koydular. Performansta Elaine de Kooning başroldeki kadın oyuncu, Fuller Baron Méduse olarak oynamakta, koreografıyı Merce Cunningham yapmakta ve performans Willem de Kooning tarafından sahneye konmaktaydı.

1952 yılında Cage ve Cunningham, Black Mountain College’da düzenlenen bir başka performanslarıyla 1950’li yılların sonu ve 1960’lı yıllarda düzenlenecek sayısız etkinliğe öncülük etmiştir. Performansın gösteriminden önce etkinliğin kendisiyle ilişkili Huang

Po'nun Evrensel Zihin Doktrini'nden bir okuma yapılmıştır. Cage'in Zen ile ilgili yorumları o zamanlar öğrenci olan Francine Duplessix Gray tarafından şu şekilde not edilmiştir: “Zen Budizmi'nde iyi ya da kötü yoktur. Ya da güzel ve çirkin...Sanat yaşamdan farklı bir faaliyet olmamalıdır yaşamın içinden bir faaliyet olmalıdır. Bütün yaşam gibi, tesadüfleriyle ve şans eseri olaylarıyla ve çeşitliliğiyle ve düzensizlikleriyle ve yalnızca anlık güzellikleriyle” (Goldberg, 2001, s.126). Bu performansın hazırlık aşamasında performansçılara zaman aralıklarını belirten skorlar verilir ve kendi başlarına hareketin, hareketsizliğin ve sessizliğin zamanlarını işaretlemeleri istenir, işaretlenen zamanlar performansın gösterimine kadar ortaya çıkarılmaz. İzleyiciler diyagonal koridorlar tarafından oluşturulmuş dört tane üçgenden meydana gelen kare alanda oturmuş, sandalyelerinin üzerine yerleştirilmiş beyaz kupaları tutmaktaydılar. Misafir bir öğrenci olan Robert Rauschenberg'in beyaz bir resmi de sahnede asılı durmaktadır. Cage müziğin Zen Budizmi ile olan ilişkisi üzerine bir metin okumakta ve Meister Eckhart'tan alıntı yapmaktadır. Daha sonra önceden belirlenmiş zaman dilimleri kullanılarak kompozisyon gerçekleştirilir. Aynı zamanda Rauschenberg eski bir gramofondan eski plakları çalmakta ve David Tudor da piyano çalmaktadır. Daha sonra Tudor seyircilerin arasına yerleştirilmiş iki kovanın birinden diğerine su dökmeye başlar, Charles Olsen ve Mary Caroline Richards da bu sırada şiir okumaktadır. Cunningham ve diğerleri koridorlar boyunca dans ederler, onları da bir köpek takip etmektedir. Bir yandan da tavana film yansıtılır. Bir köşede de besteci Jay Watt egzotik müzik enstrümanları çalmakta, bu sırada ısıklar çalınmakta, bebekler bağırmakta ve beyaz kıyafet giymiş dört genç kahve servisi yapmaktadır. Black Mountain College üyeleri yaptıkları bu performansı, ne olduğunu bilemedikleri amaçsız bir faaliyet olarak yorumlarlar. Bu etkinlik ilerleyen yıllarda birçok işbirliğine olanak sağlaması açısından önemlidir.

Sınırlı izleyicisine rağmen bu performansın etkileri New York'ta yayılmaya başlamıştır. New York'ta da film yapımcılarının, ressamların, müzisyenlerin ve şairlerin olduğu küçük gruplar vardır. Bu gruplarda yer alan Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen ve Dick Higgins gibi isimler Dadaist ve Sürrealist benzeri anlayışları işlerine sindirmişlerdir. Bazı ressamlar alışlagelmiş tuval resimlerinin dışına çıkmış, Sürrealist çevreci sergilerinin, Rauschenberg'in “kombinasyonlarının” ve Jackson Pollack'ın “*action painting*” çalışmalarının boş bıraktığı yerleri doldurmaktadırlar. Çoğu Black Mountain College etkinliğinden ve Cage'in derslerinden etkilenmişlerdir. Alan Kaprow ve Al Hansen gibi sanatçılar geleneksel tiyatronun sahne anlayışını kırarak farklı sanat formlarını bir araya getirmişlerdir. Düşüncelerinin temelini Dadaistlerden, Fütüristlerden ve Sürrealistler olarak

kolaj tekniğini kullanıp parçaları bir araya getiren bir tiyatro formunu ortaya çıkarırlar. Kaprow'un "18 Happenings in 6 Parts" adlı performansı geniş bir izleyici kitlesine sunulan ilk örneklerdendi. Happening terimi ona göre anlamsızdı ve spontan bir olayı belirtmek amacıyla kullanılan bir sözcüktü. Bu performanstan itibaren yapılan diğer performanslar da "Happenings" başlığı altında toplanmaya başladı. Sanatçıların hiçbiri bu terim üzerinde bir fikir birliğine varamamıştır.

1960'lı yıllarda yapılan performanslarda en önemli materyal mekandı, kullanılan materyaller ikinci ve oyuncular üçüncü sırada önemli faktörlerdi. Ken Dewey'in Anthony Martin ve Ramon Sender ile birlikte gerçekleştirdiği "City Scale" (1963) çalışması gece izleyicilerin şehrin bir ucunda devlet formlarını doldurmasıyla başlıyor, belirli caddelerde ve mekanlarda devam ediyordu.

Rauschenberg'in "Pelican" (1963) adlı performansı bir buz pateni pistinde gerçekleşiyordu. Pelican, Rauschenberg ve Alex Hay'in patenler ve sırt çantaları giydikleri, tahta bir plaka üzerinde ellerini kanat gibi çırparak alanın merkezinde hareket ettikleri bir performanstı. Patenciler bale ayakkabıları giymiş bir dansçının etrafında hareket etmekteydiler, dansçı Caroyln Brown'da parmak ucunda bazı figürler yapmaktaydı. Rauschenberg'in "Map Room II" adlı performansı sinema salonunda gerçekleştirilmişti. Bu performansla geleneksel sahne anlayışının dışında sinema sahnesini, koltukları ve materyal olarak seçtiği lastikleri aynı mekanda bir araya getirerek bir kolaj elde etmişti. Bu gösteride yer alan dansçılar Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs ve Alex Hay idi. Bu dansçılar Cunningham'ın eski öğrencileriydiler ve Rauschenberg'in performansının hareketli ve soyut bir form kazanmasını sağlamışlardır. Rauschenberg'in amacı dansçıların kostümleri ve objelerin uyumu ile birlikte cansız nesne ve canlı arasında hiçbir ayırım kalmamasını sağlayarak bir uyum yaratmaktı.

Carole Schneemann'ın "Meat Joy" adlı performansı New York Judson Kilisesi'nde gösterilmiş, bedeninin hareket ettiği resimsel bir kolajdı. Sanatçı, çıplak ya da yarı çıplak bedenleri örtmek için boya yerine hayvan kanlarını kullanmıştı.

1960'lı yıllarda farklı disiplinlerden gelen sanatçıların yaptığı performanslarda farklı tarzların oluşmasında en etkili olan kişiler New York'lu dansçılar olmuştur. Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd ve

Deborah Hay gibi dansçılar, Black Mountin College’da Cage ve Cunningham ile çalışma imkanı bularak geleneksel dans anlayışının dışında çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Cage ve Cunningham’ın dansta kullandıkları şans ve belirsizlik kavramlarını, happenings çalışmalarından etkilenecek benzer denemeleri kendi alanlarında da kullanmaya başladılar. Üzerinde çalıştıkları farklı hareket formları performans çalışmalarında da köklü değişimlere neden oldu. Dansçılar da farklı disiplinlerden gelen diğer sanatçılar gibi aynı kaygıları taşıyarak sanatı günlük yaşamdan ayırmayı reddettiler. Günlük objelerle hareketleri performansın bir parçası olarak kullanarak mekan ve bedene ilişkin orjinal yaklaşımlar getirdiler. 1962’de Judson Dans Tiyatrosu adı altında birleşen grup adı geçen dansçılardan oluşmaktaydı. Forti çok basit, oldukça yavaş ve birçok defa tekrarlayacağı beden hareketleri yapacak; Rainer “Satie Spoon” performansını sergileyecek; Steve Paxton bir topu fırlatacak; Trisha Brown zar atarken farklı hareketler keşfedecekti. Judson Dans Tiyatrosu bu çalışmalarla kurularak kendi dans programını oluşturacaktır.

2.2.2 Sosyal Dans, Rock’n Roll Kültürü ve Twist

Zenci dans ve müziğinin Amerikan kültürünün biçimlenmesindeki güçlü etkisinin uzun bir tarihi vardır ve Rock’n Roll dansının ve müziğinin ortaya çıkışı bu tarihin dönüm noktalarındandır (Stearns, 1968, s.2). Rock’n Roll’un ortaya çıkmasındaki temel neden beyazlar ile siyahlar arasındaki eski sınırlandırmalara başkaldırı niteliğindeki insan hakları hareketidir. Savaş sonrası dönemde televizyon sektörünün ön plana çıkışı ve bunun yarattığı medya sektörü de Rock’ın Roll’u kitlesel bir patlamaya dönüştürmüştür.

Bill Haley and the Comets gibi grupların “*Blackboard Jungle*” gibi filmlerde sahne almaları kitleleri ayaklandırır. Ardından Elvis Presley, daha sonraları Beatles gibi grupların ortaya çıkışı ve performanslarının televizyonda yayınlanabilmesi, bu müzik ve dans formunun kısa zamanda geniş kitlelere yayılmasına olanak sağlamıştır (Stearns, 1968, s.2). Aynı zamanda günlük yayın yapan ve sıradan halkın ekrana davet edilebildiği televizyon programları bu dans türünün nasıl yapılabileceğini öğreten yayınlar yapıyorlardı. Bu durum dansın hem bir davranış hem de bir performans olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu yaklaşımla daha sonraları kontak doğaçlamanın bünyesindeki deneysel dans anlayışında da sıkça karşılaşılacaktır.

Rock'n Roll dansında omuzların, başın, kalçaların, dizlerin kimi zaman farklı yönlere ve kimi zaman birbirinden bağımsız hareket ettiği görülmektedir. Dansta önemli olan, enerji akışı, ritim duygusu ve dansçıların tek başına ya da çift olarak doğaçlama hareketleri yapma becerileridir.

1960'ların ortalarına gelindiğinde, komünal topluluklarda yaşayanlar Rock'n Roll'un doğaçlamaya tanıdığı esnekliği öyle bir noktaya getirdiler ki, artık piste bir partner ile değil de yalnız ya da topluca çıkmak kabullenilebilir duruma geldi. Ancak, belirlenmiş adımların yokluğuna ve çoğu insanın kendini özgür hissetmesine rağmen dans etmek halen, bazı tipik yapı ve devinim özelliklerine sahiptir. Dansçılar doğaçlamalarını belirli bir devinimler yelpazesi içinde üretiyorlardı. Dansın odağı dış dünya, çevre ya da partner değil, dansçının kendisi ve iç dünyası idi; dans edenler müziğin ve hareketin içinde kendilerinden geçiyorlardı (Novack, 1988, s.98). Müziği hissederek sadece sahneye çıkıp dans etmeleri yeterli olan insanlar her yöne yayılan özgür bir enerjiyle tam anlamıyla kontrolü bırakır bir halde çevreye doğru değil, kendi içine odaklanmış bir şekilde dans ediyorlardı.

İnsanlar önceden belirlenmiş katı kurallarla ilerleyen eşli danslardan çok, dans edilen mekan içindeki diğer insanlarla da etkileşim içindeydiler ve bu etkileşim içinde hareketi kendilerince yorumlayabilme özgürlükleri vardı. Müzik eleştirmeni Carl Belz, "Her dansçı heyecan verici bir dünyayla temas halindedir. Rock dansının, Rock müziğinin dinleyiciler tarafından sadece transistörlü radyolar eşliğinde dinlenmesiyle sınırlı kalmaması, bireyin bu müziği diğer izleyicilerle paylaşmasını sağlayan önemli araçlardır. Bireylerin, toplulukla dans ederek müzikle bir bağ kurmalarını aynı zamanda da tek başlarına müziği tecrübe etmelerini sağlar. Rock'n Roll dansı yapan bir topluluğa bakıldığında herkes dans etmektedir, fakat kimin kiminle dans ettiği anlaşılmamaktadır" (Belz, 1972, s.91) der. Doğaçlama herkese kendi kişisel yorumunu katma özgürlüğü verirken bireyselliği sağlamakta ancak kişiler ne kadar bireysel dans ederlerse o kadar çok topluluğun parçası haline gelmektedirler. Kimsenin bir partnere ihtiyacı yoktur ve doğru adımı atmak zorunda değildir.

Tüm bu özellikler dönemin insan hakları hareketi, gençlik kültürü ile birleşip başkaldırı, kendini özgürce ifade edebilme, bireysellik gibi değerlerle ilişki içindeydi. Bu hareket özellikleri kültürel çevreleri de büyük ölçüde etkiliyordu. Dönemin kültürel ortamına paralel olarak gelişen bu hareket biçimini seçmek aynı zamanda yaşamla ilgili ipuçları da veriyordu. Bu hareket etme biçimi yaşamı, başkaldırıcı, insani ve toplumsal değerleri ifade edebilmenin

bir yoluydu. Dönemin Rock müziği ile dans etmek bağımsız, cesur bir birey imgesini güçlendiriyordu. Bağımsız ama topluluğa bağlı, risk alabilen, hisleri güçlü olan birey imgesi, kontak doğaçlamadaki birey imgesi ile uyumluluk gösterir. Rock'n Roll dansının hareket şekli doğal, çağdaş, telaşsız görünmektedir. “Dönemin müziğiyle birlikte dansı özgür, şehvetli ve cüretkar bir benlik anlayışı şekillendirmişti” (Sayres, 1984, s.6). Bu anlayış kontak doğaçlamanın özünde de bulunmaktadır.

“1960’lar boyunca Rock’n Roll’a anlam kazandıranlar, toplumsal hareketlilik içinde yer alan dansçılardı. Muhafız kültürden çoğu insan için serbest akışlı içe dönük dans, özdenetimden kurtulmanın ve uyuşturucu ile kendini kaybetmenin olmazsa olmaz bir parçası durumundaydı. Daha politik düşünebilen insanlar için ise Rock’n Roll bireyin politize olmasını sağlayan, politik farkındalığı dile getiren bir metaforu” (Novack, 1988, s.100). Dansın doğaçlamanın yapısındaki benliğe odaklanma ve bireysellik Yeni Sol’un 1960’lar politik çevrelerinde savunduğu birey ve eşitlik anlayışını yansıtıyordu. Devam eden süreçte siyahların geliştirdiği yeni müzik ve dans anlayışları, siyahların özgürlük ve bağımsızlık anlayışıyla beraber gelişmeye devam etti. Rock’n Roll’u eleştirenlerin nefretle söz ettiği bir boyut olan, kadınların ve erkeklerin figürleri arasında farklılaşmanın yokluğu ise, geleneksel cinsiyetçi ayrıma savaş açanlar için pozitif bir simgeydi (Novack, 1988, s.100).

Öğrenci hareketleri, sivil haklar ve siyahların bağımsızlık mücadelesi, savaş karşıtı gösteriler net ve açık politik hareketler olarak birbirleriyle çok fazla etkileşimde bulunmasalar da, dans olanca politik ayrıma karşı yapısındaki çok seslilik ve esneklik sayesinde ortak duygu ve düşünceleri sosyal değişimler için aynı düzlemde birleştirebiliyordu (Frith, 1984, 67-68).

Sivil haklar hareketi, gençlik kültürü, uyuşturucu kullanımı, asilik, ifadecilik, bireysellik gibi duygular Rock’n Roll dansı ile birlikte kendini ifade etme olanağı bulmuştur. Dansın yapısal özellikleri sosyal ifadeler ve anlamlar içerirken katılımcıların kültürel altyapılarına bağlı olarak birçok farklı dans ifadesi ortaya çıkmaktadır. Örneğin Twist dansı, 1961 yılında zenci kültüründen ortaya çıkmış sosyal dans formudur. Bazı çevrelerce kalça devinimleri yüzünden aşırı seksüel ve dans edenleri birbirinden ayırdığı için asosyal bir dans olarak kabul ediliyordu. Bir İngiliz gazeteci “Öyle her şeyden kolayca etkilenenlerden değilim ama twist çarptı beni biraz Negro, biraz Manhathan, kendi mekanında izlendiğinde ise müthiş ürkütücü, twistin esası, ona baştan çıkarıcı bir gizem kazandıran, yalnız başınıza dans ediyor olmanızdı” (Beverly Nichols aktaran N. Cohn, 1969, s.105).

Twist, izlemekten hoşlananlar ya da dans edenler için seksi, heyecan vericiyken, kimi çevreler tarafından fazlasıyla tahrik yüklü ve terbiyesiz olarak adlandırılıyordu. Bu dans türüne içinde bulunulan sosyal ortama bağlı olarak farklı anlamlar yüklenmiştir. Örneğin New York “Perpermint Lounge”da dans edenler için twist en yeninin sembolü iken, kamuya açık alanlarda twist yapmaları yasaklanan gençler için baskıcı ve tutucu otoriteye karşı bir başkaldırı niteliğindedi (Novack, 1990, s.39).

2.2.3 Deneysel Dans ve Judson Dans Tiyatrosu

1950’lerin sonundaki Rock’n Roll dansıyla değişmeye başlamış olan dans çevreleri ve yeni ifade tarzlarını yaşamış dansçılar ve koreograflar, gündelik anlatım tarzlarını ve kolektif çalışmaları arttırmak için yeni oluşumlar yaratmaya başladılar. Judson Dans Tiyatrosu da bu amaçla çalışmalarına başlamış bir topluluktur. Çoğu dansçı ve koreograflardan oluşan, bunun yanında müzisyen ve görsel sanatlarla uğraşan sanatçıların da aralarında bulunduğu geniş estetik anlayış yelpazesine sahip olan grup çalışmalarını sergilemeye başladılar. 1962’den 1964’e kadar Washington’daki Greenwich Village Kilisesi’nde performanslar düzenlediler. Dansçılar spordan, tiyatrodan, görsel sanatlardan faydalanarak doğaçlamalar yapıyorlar, deneysellik aracılığıyla günlük hareketi tekrar keşfetmeye çalışıyorlardı (Banes, 1984, s.43). Bu çalışmaları yaparken cinsiyet ayırımı gözetmeksizin bedeni hareketin özünü ortaya çıkarmak amacıyla tarafsız bir aracı olarak görmektedirler.

Judson Dans Tiyatrosu 1961’den 1964’e kadar süren, kolektif çalışan, deneysel ve öncü modern dans hareketinin en iyi tanınan temsilcisi olarak önemli bir sosyal değişimin de habercisidir. O dönemde Amerika’da ekonomideki geçici genişleme politikaları yeni dans yapılanmalarının gelişimi için olanak sağlamıştır. 1960’larda dans öğrencileri yarı zamanlı işlerde çalışarak ekonomik anlamda fazla zorlanmadan yaşayabiliyorlardı (Rainer, 1974, s.4). Çok sayıda ve çok çeşitli tarzdaki dans grupları bir araya gelerek gösteriler yapabiliyor, workshoplar düzenleyebiliyorlardı. Bu hareketli ortam farklı tarzda çalışmak isteyen koreografların sayısında da artışlara sebep olmuştur. Aynı zamanda çalışma yapmak için sadece stüdyoya gereksinim duyulmuyor, daha esnek ortamlarda çalışılabiliyordu. İşlerini sergilemek için sahneye ihtiyaçları yoktur. Dans sektörünün ticaretini yapan kişilere tepki olarak büyük sahnelerin dışında kiliselerde, küçük salonlarda gösteriler yapılmaya başlanır.

Judson Dans Tiyatrosu'nda yapılan deneysel çalışmalar, sosyal danstan yapısal olarak oldukça farklıydı. Rock'n Roll dansı ve müziği, geniş kitlelere hitap edebilen sosyal aktivitelerken, deneysel dans sadece New York çevresindeki küçük yerleşim yerleri ve üniversitelerde az sayıda insan tarafından yapılıyordu. Hareket yapıları tamamen birbirinden farklıydı. Rock'n Roll dansı taşkın, anarşik bir yapıya sahipken, deneysel dans daha minimal ve sıradandı, gündelik hareketleri ön plana alıyordu.

İki dans türünde de iki farklı cinsiyet, kadın ve erkek, alışlagelmiş figürlerin dışında, ama birbirlerinden farklı bir şekilde kendini gösterir. Sosyal dans o dönem için aşırı cinsel ifadeler içeren, erkeğin dans pistinde kadını yönettiği, bireysel ve doğaçlamanın artarak kullanıldığı bir dans türüyken; deneysel dans bunun aksine androjen, cinsiyetin seksüel bir ifade için değil de bedenin fiziksel özelliklerini vurgulamak için kullanıldığı, cinsiyet farklılıklarının belirgin olmadığı ya da rollerin bu farklılıklara göre verilmediği bir dans türüdür (Novack, 1990, s.49-51).

Herhangi bir hareketin dans olabileceği anlayışı, eşitlikçi ve sosyal ideallere sahip dansçılar için güçlü bir kavramdı. Novack bu düşünceleri şöyle özetler: “Öncesinde bir eğitim ve profesyonellik gerektirmeyen sosyal dans türüyle de örtüşerek demokratik bir anlayış sergilemektedir. Her ne kadar sosyal dans daha geniş bir kitleye hitap ediyor olsa da iki dans türünde de hareket, manevra ve deneysellikten ortaya çıkıyordu ve iki türde de politik bir mesaj vardı” (Novack, 1990, s.48).

Deneysel dans ve sosyal danslar arasındaki ilişki, Steve Paxton'ın bilinçli bir şekilde üzerinde çalıştığı deneysel dansın da bir parçası olan kontak doğaçlama işlerinde görülmektedir. Paxton ve diğer dansçılar bedenin sunduğu imkanları keşfedebilmek için çalışmalar yapmışlardır. Temel düşüncesini, ne olacaksa olmasına izin vermek ve akışına bırakmak olarak özetleyen kontak doğaçlama, liderlik olgusunu reddederek bireysel bir toplumda eşitlikçi bir yapıyı vurgular. Kontak doğaçlamanın hareket yapısı 1970'lerin başında sosyal hiyerarşi ve geleneksel cinsiyet rollerini kabul etmeyen bir ideolojinin yansımasıydı. Onlara göre başka bir cinsiyetten ya da bedensel yapıdan biriyle ağırlık ve dokunma doğrultusundaki paylaşımlar, bireyin kendisi ve başka bir bireyle farklı bir yapısal paylaşım ve iletişim metodu geliştirmesine olanak sağlıyordu.

Yönetmenin ve bir yöneticinin olmadığı grup, herkesin işbirliği içinde olduğu ve kimsenin dominant olmadığı, eşitlikçi bir yapıyı sembolize ediyordu. Bu anlayışıyla kontak doğaçlama, herkesin katılımına açık, amatör ve profesyonel ayrımı olmayan sosyal bir dans formunu yansıtmaktadır.

C. Geertz'in deyiimiyle kontak doğaçlamanın 1970'li yılların başlarında yaygınlaşmaya başladığı dönemlerdeki öğrenilme biçimi, sahne dansçısı yetiştiren sınıfların yöntemlerinden çok, popüler danslarda gözlenen süreçleri andırmaktadır (Geertz, 1973, s.14). Herkes kontak doğaçlamayı yapabilir ya da en azından teorik olarak sergileme olanağına sahiptir. Devrim biçiminin ve doğaçtan üretme sürecinin kendisi, insanlara “nasıl yaşamalıy” öğretmeye yönelik tasarlanmıştır. Güvenmek, kendiliğindenliği açığa çıkarmak, özgür olmak, kendini odaklamak ve akıntıya bırakabilmek; tıpkı genç ve orta sınıftan olan katılımcıların yerleşik olmayan, komünal yaşam biçimlerinin kontak doğaçlamayı besleyen değerleri ve çerçeveyi sağlaması, yeniden üretmesi gibi. Kontak doğaçlama, dansçı ve izleyiciler için eşitlikçi ve kendiliğinden bir yaşam tarzının hem örneği hem yolu olmuştur.

Bu karşılaştırmalar ve ilişkilendirmelerle birlikte kontak doğaçlama, sosyal dans ve deneysel dans yapılarını, farklı vücut çalışmalarını ve performanslarını tek bir yapıda birleştirmeye çalışmıştır. Kontak doğaçlama dans formunda, dans eden dansçılar, eğitmenler, öğrenciler ya da izleyiciler olarak sınıflandırma yapılmadığı için bir ölçüde bu başarılabilmiştir. Katılmak isteyen herkes egzersizlere katılabilir ve dans edebilirdi.

“Fiziksel Tiyatro” sahnede metinden çok nedensel hareketleri keşfetmeye yönelik, başlangıç noktası beden ve hareket olan teatral denemeler için kullanılan terimdir. 1960'ların Amerikas'ında doğaçlama, sosyal etkileşim, dansçı ve seyirci arasındaki sınırların kalkması gibi konularla ilgilenen birçok teatral üretim olmuştur. Sosyal dansın heyecanlı ve tutkulu yapısı, doğaçlama üzerine çalışan hareketi temel alan hatta fiziksel risklere bile giren bazı grupların (Living Theatre, The Open Theater, The San Fransisco Mime Group, The Performance Group) çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir (Schechner, 1982, s.33). Daha sonraki yıllarda kontak doğaçlamayı belirli bir yere taşıyacak olan dansçıların ve koreografların çoğu bu tiyatrolarda çalışmışlardır. Serbest akış hareketlerinin ve hareketin içyapısına odaklanma, sosyal dansın harekete getirdikleri ile hareketi kendi doğal döngüsü üzerinde birleştirmiş, dövüş sanatı ve vücut terapileri eğitimlerinin ana merkezi durumuna getirmiştir.

Kontak doğaçlama, bedenın sınırlarını sosyal dansın duygusal yanıyla birleştirerek, fiziksel tiyatrunun belirgin görüşü olan bedenın gerçekliği ve dramasını kullanmaktadır. Bu özellikler kontak doğaçlamanın hareket tarzının merkezini oluşturmuştur.

2.3 Kontak Doğaçlamada Temas

Kontak doğaçlama, iki bedenın ağırlık değişimini kullanmasıyla ortak bir duygu yaratır. Teoride bütün dans formları izleyicide duygu uyandırma ile ilişkilidir. Bir sanat formu olarak dans, duyulara, zekaya, hislere hitap etme yoluyla estetik bir zevk verme arayışındadır. Görsel bazı sanatlardan ve müzikten bir üst seviyede, dans ve tiyatro yalnızca hissetmeye ve görmeye değil dokunma duyusuna ve kinestetik¹ duyuma da aynı anda hitap eder. Bu duyuların nasıl algılandığı, ne gibi hisler uyandırdığı, nasıl yorumlandığı, performansı gerçekleştiren dansçıya, koreografiye ve hareketin ne anlama geldiğini izleyerek ve deneyerek öğrenen seyircilere bağlıdır.

Amerikan kültürü, bir bedenın diğer bedene dokunmasını belirli durumlarda uygun görmektedir. İnsanların birbirleriyle olan yakın ilişkilerini ve bu ilişkilerin kültürel bağlamda ne anlama geldiği konusunda çalışan Edward T. Hall “özel-yakın-kişisel uzaklığı” (*intimate distance*) Amerikan orta sınıf kültüründe “sevişme ya da güreş mesafesi, rahatlatma ya da koruma uzaklığı” olarak tanımlamaktadır (Hall 1969, s.117). Günlük hayatta el sıkışma, sporda karşı karşıya gelme, çocukların ebeveynleri tarafından ilgi görmeleri, dokunmanın Amerikan kültüründe kabul edilebilir olduğu başlıca yerlerdir. Dans üzerinde daha az durulan bir alandır, kontak doğaçlama ise bu alanda türünün tek örneğidir.

Bale yapan dansçılarla kontak doğaçlama yapanların birbirleriyle olan etkileşimini karşılaştırmak, iki dans formunda dokunma ve bedenın görüntüsündeki farklılıkların altını çizer. Kadın ve erkek ikiliğini vurgulayan balede karakterler prens ya da kuğu gibi mitolojik de olsalar, sosyal hayatta gerçekten yaşıyorlarmış gibi gösterilirler. Bu sosyal olarak karşılaşma sadece anlatım şeklinde değil beden aracılığı ile iletilen mesajlarda da bulunmaktadır.

¹ Yapılan hareketin genişliğini, yönünü ve etkisini sezebilme duyumu.

Balede dokunma, erkeğin kadını kaldırma (*lift*) hareketi yaparken, kadının göze hitap eder biçimde yaptığı estetik hareketler sırasında gerçekleşir. Dokunmanın büyük çoğunluğu göz teması, yüz ifadeleri, el kol hareketleri, bakışmalar ve dansçıların mimikleriyle birleşerek romantik bir mesaj içeriğine dönüştürülür. Seyirciler ve dansçılar dokunmanın, “*pas de dex*”un bir parçası ve koreografinin soyut görsel tasarımının bir parçası olduğunu anlarlar. Seksüel ve sosyal anlamlar bu ifade biçimlerinden tam olarak okunamazlar, bunun yanında balede verilen mesajların çoğu seksüelliğin hafif ve alçak sesle kullanımı yoluyla iletilir. Bu iletişim baletin balesini kalçasından tutarak kaldırmasıyla, çok nadiren hafif bir öpücük vermesiyle olabilir, ama genelde dans kaldırımlardan ve benzer hareket serilerinden oluşuyor olsa da izleyiciler metaforik anlamda da olsa bu performansta mutlaka erotik bir anlam bulurlar.

Kontak doğaçlamada, dokunmanın fonksiyonel kullanımı daha baskındır. Form dansçıların ağırlık ve dokunma aracılığıyla iletişim kurması üzerinedir. Dansçılar görme duyusunu sadece üstünkörü bakışlarla kullanırlar, göz teması yoktur hatta partnerler nadiren göz göze gelirler. Kollar, bacaklar, torso² ve hatta baş, destekleme adına ya da kontak kurmak için potansiyel yüzey sağlar. Bedenin bu bölümleri, Amerikan kültüründe genelde sosyal ve ifade etmeye yarayan bölümler olarak kabul görür ve baş, kollar, eller kaldıraç gibi fiziksel kütleler olarak kullanıldıklarından duygusal ya da sembolik anlamlarından sıyrılır. Benzer bir şekilde seksüel önemi olduğu düşünülen beden parçaları, kamusal alanda, dokunulması tabu olarak görülen bazı beden bölümlerinin dansta kullanılmalarıyla seksüel anlamlarından sıyrılırlar.

Kontak doğaçlama hareketlerinden bazıları sevişmeyi andıran hareketler içerse de, dansın izleyene görünüşü, anlatımında sosyal ve duygusal ifadeler taşıyan baleden daha az erotiktir. Tekniğinin çekirdek noktası ağırlık ve kütle aracılığıyla iki bedenin iletişime geçmesi olan kontak doğaçlamada ifade edilen daha çok tenselliştir.

İzleyicinin performansı yorumlama şekline bağlı olarak ortaya konulan hareketlerden seksüel ya da duygusal anlamlar çıkarılabilir. Performanslarda duygusal, dokunaklı ya da esprili bir ifade ortaya koymak için yapılan şeylerden biri de aniden ortaya çıkmak ya da hem seyircilerin hem de dansçıların aynı anlamı verecekleri sosyal bir ifadeyi dansta kullanmaktır.

² Bedenin kollar ve bacaklar olmadan sadece gövde kısmı.

Örneğin kasıktan tuttıkları dansçılar şakayla karışık, bu hareketin devamında izleyicilerden kahkahayla karşılık alıyorlardı, halk arasında tabu olarak görülen bu şakalar dans sırasında çocuksu bir hava yaratmaktaydı.

Kontak doğaçlamanın yapısında olan cinsel belirsizlik izleyicileri olduğu kadar dansçıları da etkiliyordu. Dokunma ya da ağırlıktan çok karşılıklı cinsel duruma ya da psikolojik etkileşime odaklanmanın fiziksel olarak ve dansın gelişimi açısından tehlikeli olabileceği konusunda dansçıları uyarıyorlardı. Dansta iki beden ne zaman ve nasıl hareket edeceğinin sinyali dokunma duyusu olduğu için, bu sinyale odaklanma esnasında en ufak bir dikkat dağılması ya da ilginin başka konuya kayması dansçı ve partneri için tehlikeli olabilirdi. Eğitimlerde odak, dansın dışarıdan nasıl görüldüğünden çok içten gelen duygulanmalardı. Bu duygulanmalar doğrultusunda hareket etmek 1960'ların sosyal dans yapısına uyum sağladığı halde farkındalık, partnerin hareketlerine olan farkındalık ve çevreye olan duyarlılık içe odaklanmayla dengelenmeliydi. Steve Paxton'ın dokunma, biyomekanik, yerçekimi ile ilgili yaklaşımları bu dans formunu ideolojik olarak diğer seksüel yaklaşımlardan ayırıyordu.

“Dokunma” konusu daha çok konuşulmaya başlandığında, bazı kontak doğaçlamacılar bunu 1970'lerin dokunma, hissetme, grup olarak hareket etme anlayışıyla ilişkilendiriyorlardı. Şüphesiz 1970'lerin, bir işi yapma psikolojisi, grup anlayışı ve gençler arasında yaygın olan serbest cinsel deneyimler kontak doğaçlamanın kabul görmesine olanak vermiştir. Önceleri insanlar arasında yaygın olan doğru konuşma anlayışı, kontak doğaçlama ve özgürlükçü hareketlerle beraber yerini doğru dans etme anlayışına bırakmıştır. Eğer bir araya gelmiş insanlar doğru ve dürüst bir dans ve spontanlık arıyorlarsa, kontak doğaçlamacılar bunların aynısını dansta kullanmaktadırlar (ed. Egan 1971, s.23).

Aktör Mark Russell'a göre dans çok açık, net ve kuralları belli bir yapıya sahiptir ve bu yapı o dönemlerde yapılan aktiviteleri çağrıştırmaktadır. Duygusal anlar yaşanabilir, fakat bu anlar hiçbir zaman kişiye hükmedemez. Bu sözleriyle kontak doğaçlamanın cinsel değil, ama hissel olmasının önemini vurgulamaktadır (Mark Russell, aktaran Novack, 1990, s. 167).

Ellen Elias'ın anlattığı iki hikaye dansın bazı kurallar ve sosyal olgu içerisinde nasıl farklı algılanabildiğine dair çok iyi örnek teşkil etmektedir: Bir sınıfında başlangıç seviyesinde tek bir erkek dansçı vardır ve Ellen ile öğrencisi bir süre sonra bu yuvarlanma hareketlerini beraber çalışmayı garipsemeye başlarlar ve Ellen cinsellikten kaynaklanan garip bir durumun

gelişmesinden korkmaktadır. “Bu durum kontak doğaçlama kavramını daha iyi anlamamı sağladı; yakın bir kontak vardı ancak bu kontak kalabalık bir grupta yapılmalıydı, dansın yapısıyla ilgili bazı değerlerle hareketleri ve bazı sosyal olguların geçerliliğini ancak kalabalık bir grupta yaparsanız anlayabilirdiniz. Kalabalık bir sınıfın olmayışı ve sınıfın başında bir öğretmenin yokluğu, dansın yapısından kaynaklanan bazı dokunma odaklı hareketlerin, cinsel temaların baskın olduğu bir anlam yaratmaya neden olabiliyordu” (Ellen Elias, aktaran Novack, 1990, s.167-168).

Ellen New York'taki bir sınıfı da hatırlayarak: “Kontak kurduğumuz beden noktalarını dans sırasında sesli söylüyor ve böylelikle fiziksel farkındalığı arttırıyorduk. Öğrencilerin hepsi “kalça-diz” ya da “göğüs-omuz-kafa” gibi tanımlamalara yaparken bir adamın çıkıp da “popo-göğüs-popo” diye bağırdığını hatırlıyorum. Bana çok itici gelmişti bu durum ve o zaman aslında hepimizin normalde ne kadar seviyeli davrandığını anlamıştım.”(Ellen Elias, aktaran Novack, 1990, s.169).

Kontak doğaçlama bir kadının güç kavramını ve bir erkeğin hassasiyet kavramının tanımını yeniden sorgulamıştır. Birçok kadın, kontak doğaçlamanın kendilerini güçlü hissettirdiğini ve erkekler tarafından sağlanan fiziksel bir güven duygusu geliştirdiğini söylerken, erkekler için ise herhangi bir cinsel anlam içermeden hem erkeklerle hem de kadınlarla fiziksel kontağı kurabilme tecrübesi kazandırması açısından önemlidir. Dansçılar çoğu zaman partnerlerine karşı, onları daha önce hiç görmemiş olsalar bile, dans formunun risk faktörü sebebiyle korumacı ve önemseyen bir tavır içerisine girmektedirler. Performansa katılmayan izleyiciler için ise bu özellikler önemlidir, seyirciler topluma ve sosyal yapılara iyi gelen dansları desteklemektedirler.

Amerikan kültüründe var olan dokunma anlayışına alternatif olarak kontak doğaçlamanın sunduğu dokunma imkanı, dans edenlere bedeni ve bireyin kendisini ayrı ayrı algılama ve ortaya koyma imkanı sunmuştur. Kontak doğaçlamadaki cinsellik ve duyarlılık arasındaki bu tartışma çözüme kavuşturulamamış olsa da kültürel tanımlamaların cinsel algı üzerindeki güçlü etkilerine örnek teşkil etmektedir.

Dokunma sayesinde bir dansta kadın nasıl dans etmeli ya da erkek nasıl dans etmeli diye bir ayırım yapılmıyordu; aynı zamanda bedenin hangi kısmına dokunulabilir ya da hangi kısmına dokunulamaz diye bir sınırlandırma da yoktur. Dansçılar kontak doğaçlama sayesinde

partnerleriyle herhangi bir duygusal bağ olmadan fiziksel kontak kurabilir ve aralarındaki cinsiyete bağlı ayrımcılığı ortadan kaldıracılabilmektedirler.

Kontak doğalamasının dokunmaya serbestlik sağlaması, dönemin iek çocuklarının “savaşma seviş” sloganlarına denk dūřuyordu. Liderlik ve hiyerarşinin mecbur bıraktığı bedensel uzaklık, kontak doğalamasının sosyal dūřünsel alt yapılarının harekete verdiği özgürlükle alaşağı edilmişti. Bu yönüyle kontak doğaçlama “savaş sonrası döneme egemen olan bastırılmışlık olgusuna muhalefetin doruk noktası olmuştur” (Novack, 1988, s.102).

2.4 Kontak Doğaçlamada Beden

Kontak doğaçlama dans formu bedenler arasındaki ağırlığın sürekli yer değiştirmesiyle oluşur. Bedenin sınırları ağırlığın farkında olunmasından ve dokunma yolu ile net bir hal alır. Bu netlik kişinin kendi beden ağırlığını hissetmesi, karşısındakinin ağırlığını hissetmesi ve bedenlerin pozisyonlarının sürekli yer değiştirmesiyle tecrübe edilir.

Kontak doğaçlamada beden diğer beden için tek başına yapamayacağı hareketleri yapabileceği bir yüzey görevini görür. Beraber hareket eden iki bedenin mekansal dinamiği dans formunun atletik yapısını oluşturur.

Kontak doğaçlamada her insan ayrı bir birey olarak algılanır ve bir eşe sahip olunmadığı zaman dans edilemez. Kontak doğaçlamada benlik, yanıt veren beden, bu yanıtı veren diğer bedeni dinleyen beden ya da bu iki bedenin beraberliği ile ortaya çıkan üçüncü bir dinamik meydana getirerek tanımlanır. Bu dinamiklerin oluşumu ten yoluyla gerçekleşir. Ten, iletişim kurmanın ilk durağıdır. evre tenimize dokunur. Dokunma aracılığı ile çevrenin özellikleri anlamlı mesajlara dönüşür. Kim olunduğu, neler hissedildiği ten yoluyla ifade edilir. Bu kurulan kontakdan dünyadan kendimize dair geri bildirim alınır. Bedenin sınırları bedenle görme, ten yoluyla dinleme gibi kavramlarla karşı karşıya gelerek dansın gizli yönleri açığa çıkar. Kontak doğaçlamadaki fiziksellik, kasıtlı olmayan ve tamamen doğal görünen ve dile tam paralel olmayan sözsüz bir iletişimdir. Dansta beden ve dilin birbirleriyle etkileşimde olduğu iletişim, ten yoluyla farklı seviyelerde yaratılır. Böylelikle iletişim, ten ve duygular arasında, kişisel ve kültürel tarih arasında sürekli bir araştırma ile zaman ve boşluğun kelimelere dökülmesi halini alır.

3. MODERN DANSIN GELİŞİM SÜRECİNİN KONTAK DOĞAÇLAMAYA ETKİLERİ

3.1 İlk Modern Dans Çalışmaları

Kontak doğaçlama ilk kez 1970'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri'nde başlamış, 20. yüzyılın Modernizm akımının modern dans geleneklerine etkileriyle doğmuştur. 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında dans, tiyatro, terapi ve atletizm alanlarında yapılan yeni arayışlardan biridir. Kontak doğaçlama, beden içindeki "ben/kendi"nin yeni bir tanımını yapmaya çalışırken bireyin toplumla, düşünce ve duyguları yoluyla kurduğu iletişimin, etik ve felsefi boyutuyla ilgilenir (Varenne, 1986, s.19-21).

Modern dans, oluşumu bakımından radikal değişimlere açık bir yapıya sahipti. Sürekli yapılanma ve yenilenme mantığı içerisinde modern dans aristokrat bale formuna bir tepki olarak 20. yüzyılın başında ABD ve Almanya'da gelişme olanağı bulmuştur. Amerikalı dans sanatçısı Isodora Duncan'ın balenin katı kurallarına tepki gösterip bale pabuçlarını, tütüleri ve makyajı bir kenara atarak çıplak ayaklarla, doğal kostümler içinde dans etmeye başlaması modern dans tarihinin başlangıcı olarak kabul edilir. Duncan'a göre sanat, duygularının derinliğini hareketlerle anlatma yoludur. Herhangi bir dans tekniğine bağlı kalmaksızın, bireyin duygularını özgürce bedeni ile anlatması 20. yüzyılın dans söylemini oluştururken bu bakış açısı yeni teknikleri yaratacak modern dans tarihindeki diğer önemli kişilere anahtar olacak, yeni arayışların ve üslupların ortaya çıkmasına zemin hazırlayacaktı. 1930'larda modern dansın sözcülerinden John Martin bu yenilikçi ideolojiyi şöyle tanımlar: "Modern dans önceden olmuşları reddederek her şeyi yeniden başlatmıştır" (Martin, 1968, s.6).

Modern dansın tarihsel olarak başlangıcı 1930'larda ve 1940'larda gelişen dans eğitim ve öğretim kurumlarının ortaya çıkması olarak adlandırılabilir. Bu dönemde koreograflar geliştirdikleri modern dans tekniklerini ve bazı modern dans stillerini koreografilerinde kullanmaya başladılar. Kimileri New York ve diğer şehirlerde modern dans dersleri veren okullar kurmuşlar, kimileri ise ülkeyi dolaşarak dans eğitmenliği yaparak performanslarını sergilemeye devam etmişlerdir. Bu çalışmaları yapan dansçılar ve koreograflar zamanla birçok üniversitenin dans bölümlerinde göreve başladılar.

“1920 ve 1930 yıllarında modern dansçılar Amerikan sanat yapısının içerisinde işlerinin ciddiyetleri için çabalarırken, modern dansı, sosyal danstan ve popüler danstan özellikle de vodvilden ayırarak profesyonel boyutlara taşıma çabası içerisindeyler” (Novack, 1990, s.23). Bu çabanın görünür kılınması, koreografinin sahneye taşınması için yeni dansçıların gelişmesi, modern dans topluluklarının kurulması ve dans eğitimi veren okulların açılması gerekmektedir. Dansçılar tarafından sergilenen işi şekillendiren ve ortaya koyan kişi olarak adlandırılan koreografin varlığı onlar için çok önemlidir. Dansçılar koreografin ve yönetmenin vizyonu altında birleşir ve yaptıkları işin koreograf tarafından ortaya konan sanatsal değerlerine önem verirlerdi.

Koreografların farklı çalışma tarzları farklı dans ekollerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle koreografların doğaçlama çalışmaları yapmaya başlamaları ve hareketin kişisel yanıyla ilgilenmeleri yeni buluşları beraberinde getirmiştir. Bu dönemde doğaçlama, yaratıcılık öğretilerinde bir yöntem olarak kullanılsa da, dans eğitiminde ayrı tutulmuş ve amatörce kendini ifade etme aracı olarak kabul edilmiştir (Taylor, 1987, s.117-118). Bu görüşün karşıtı olarak Mary Wigman'nın öğrencilerinden Hanya Holm, doğaçlama çalışmalarına büyük önem vermiştir. Hanya Holm doğaçlamadan çıkan kompozisyonları öğrencileri Alwin Nikolais ve Murray Louis'a öğretmeye devam etti. Günümüze kadar gelen bu düşünce şeklinde, doğaçlama çalışmaları amatörce kendini ifade etme yolu olarak değil, profesyonel öğretimi dahilinde, sadece kompozisyonun bir aracı olarak kullanılmayıp dans eğitiminin bir parçası olarak kabul gören yaratıcı bir yöntem olmuştur.

2. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda modern dans öğrencileri, bale öğrencilerinin aksine modern dansın başlangıç yıllarından itibaren o güne kadar estetik felsefeleri ve farklı hareket tekniklerini geliştirerek dansın gelişimini sağlayan öncülerin tekniklerini öğrenme şanslarına sahip oldular; bu dansçılar Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Lester Horton, Helen Tamiris, Hanya Holm, Katherine Dunham'dı (Martin, 1968, s.8). Bu dans teknikleri bireyselliği yansıtan imgeler taşıyan, yenilikçiliğe önem veren, yaşamlarını ifade edebilecekleri yeni imajları yaratmayı ön planda tutan, fiziksel yollarla kendini ifade eden duyguların yön verdiği dans teknikleri olmuştur.

3.2 1950’li 1960’lı yıllarda Modern Dans

Modern dansın 1920’li ve 1930’lu yıllardaki dans formu, 1960’lı ve 1970’li yıllarda kontak doğaçlamayı da içeren deneysel dans akımıyla benzerlikler gösterir. Her iki dönem dansçıları da balenin insani ifadeden yoksun, sosyal ve kültürel ortamdan uzak yaşantısına tepki olarak sosyal kavramlarla ilgili sosyal bilince ve radikalizm ideolojilerine sahiptiler.

1960 döneminde deneysel çalışmalar yapmış herkes, modern dansdaki gelişim süzgecinden geçmiştir. Aynı zamanda birçoğu, 1960 döneminin modern dans tekniklerini ve kontak doğaçlamayı da etkileyen teknik ve düşüncelerdeki değişimlere ve gelişmelere tanıklık etmişlerdir. 1960’lardaki dans gelişimini ve kavramlarını daha iyi anlayabilmek için 1950’lerdeki koreografların ve dansçıların çalışmalarına bakmak gerekmektedir. Koreograf ve eğitmen olan Merce Cunningham, Anna Halphrin ve Erick Hawkins’in çalışma yöntemleri kontak doğaçlamanın gelişim sürecinde öne çıkan bazı kavramların aydınlanmasında önemlidir.

Merce Cunningham

Uzun yıllar Martha Graham’ın topluluğunda dans ettikten sonra ayrılan ve kendi çalışmalarına yönelen Merce Cunningham modern dans alanında devrimci olarak nitelendirilmiştir. Savaş sonrasında sanatçıların eserlerinin izleyiciye sıkça politik ve sosyal bir mesaj iletiyor olması çok yaygın hale gelmişti. Merce Cunningham hareketin sembolik bir anlam taşımadan, belirli bir şey ifade etmeden, seyirciye yorumlayabilme fırsatı veren psikolojik ve sosyolojik etkileşimden ayrı tutan koreografik çalışmalara yoğunlaştı. Cunningham’a göre, hareket dansa sembolik bir anlam taşımadan “malzeme” olabilir; her yöntem kompozisyonel bir metot olarak kullanılabilir. Cunningham, herhangi bir hareket formunun dans olarak sayılabileceği, dansın fiziksel ve insani bir hareketin ilk ve gerçek anlamından başka bir şey ifade etmediği bir teknik geliştirdi. Ona göre dansa bedenin her bir parçası kullanılabilir; koreografide kullanılan müzik, kostüm, ışık, dekor hepsi tek tek dansa bir kimliktir. Uzam, dansın içinde bir elemandır. Dans hiçbir şey hakkında olabilir, bedenden çıkan temel bir hareket dans olabilir. Cunningham geleneksel müzik formlarını temel alan modern dans kompozisyonlarını da reddediyordu. “Belirli bir tema doğrultusunda yapılan modern dans formlarına ve psikolojik, sosyolojik anlamlar içeren yapılandırmalara hiç dayanamıyorum” diye belirtmişti (Cunningham, 1968, s.43). John Cage ile uzun yıllar çalışmış ve rastlantısallığı, şans faktörünü işlerinde kullanmıştır. John Cage müziğin doğasının akışına

izin vermek ve sesin işleyişinden kendini soyutlamak için şans faktörünü kullanıyordu. Calvin Tomkins'e göre, Cunningham için şans, koreografisinin içinde yer almasına rağmen her zaman odak noktası değildi ve Cunningham daha çok hareketin temposunu, akışını, sırasını ve çeşidini belirleme aşamasında, daha sonra kalıcı olacak kararlar verirken şans faktörüne yer veriyordu (Tomkins, 1965, s.273).

Cunningham'a göre, göz bir şey görür, kulak başka bir şey duyar. İzleyici bunları anlamlı bir şekilde sıralamak zorunda değildir. Bu bir zihinsel deneyimdir. Dansçılar müziğe uyabilir, tam zıt bir şekilde de hareket edebilirler; bu seçimlerinde özgürdürler (Cunningham, 1985, s.24). Müzik, dekor, kullanılan efektler, dansçılar birbirleriyle anlamlı bir bütün oluşturmak zorunda değildir. Herhangi bir mesaj verilmek zorunda değildir. İzleyici istediğini seçmekte ve anlamakta özgürdür. Cunningham koreografi yapma sürecini şu şekilde tanımlar: "Benim koreografilerimin düşünceyle bir ilgisi yok. Her sabah stüdyoya giriyor ve en az iki saat kendi başıma çalışıyorum. Bazen gözlerim aynada bir görüntü yakalıyor ya da bedenim ilginç bir şey keşfediyor. Düşünceler ya da fikirlerle çalışmıyorum ben, benim asıl aracım bedendir" (Cunningham, aktaran Tomkins, 1965, s.275). Cunningham'ın koreografilerinde anlamın kendisi harekettir. Cunningham geleneksel dans tekniklerinden yola çıkarak dansa farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Anna Halprin

1960'larda kontak doğaçlamanın oluşumuna zemin hazırlayan bir diğer modern dans formu Anna Halprin'in yaptığı çalışmalarda görülür. Bunun en önemli sebebi ise kontak doğaçlamanın da içeriğinde bulunan doğaçlama unsurlarını dansın içerisine katmasından kaynaklanmaktadır. Anna Halprin kinesyoloji, anatomi ve doğaçlama üzerine çalışmaya başlar. Ona göre dans doğaçlama ile ilgilidir, koreografin rolünü azaltır ve doğaçlama kinestetik farkındalığı geliştirir ve "kendiliğinden" bir yol takip eder (Halprin, 1957). "Halprin bir sonraki hareketin belirli olduğu koreografilerin aksine işlerinde doğaçlamaya çok yer vermiştir. Halprin doğaçlamanın hem dansçılar arası iletişimi güçlendirmek hem de dansçının kişisel gelişimi adına önemli bir işlevi olduğunu düşünüyordu" (Hartman 1977-1978, s.57-66).

Halprin'e göre her bir dansçı doğaçlama yoluyla kendi öznelliğini keşfeder. Diğer dans formlarında ise öznellik koreografin dansa kattıklarından ibarettir. Doğaçlama aynı zamanda hareket alanının genişlemesine yardımcı olmuş, belirli ve farklı hareketlerin kullanımıyla,

hareket serilerinin sadece kendilerine has bir dili yansıtip bundan ibaret olmaları engellenmiştir (Halprin, 1957). Yayaların gündelik hareketleri gibi kendi dili ve doğası olan hareketler Halprin’i büyülemiştir. Halprin kendi ilgi alanı ve dans teknikleri doğrultusunda doğaçlamayı doğal hareketlerin günlük etkileşimlerle ilişkisi olarak tanımlarken, hareketi doğrudan vermeye çalışmış; yanı sıra öğrencilerine, algısal tecrübelerini ve bedeninin dış dinamiklerle değişimi ve kinestetik farkındalık³ öğretilerini aktarmıştır (Forti, 1974, s.29-31).

Halprin çalışma yöntemi olarak doğaçlamayı seçmesini “bir Doris Humprey ya da Martha Graham olmasaydınız, sadece bir Anna Halprin olsaydınız nasıl hareket ederdiniz bunu keşfetmek için doğaçlama çalışmaları yapmaktayım” sözleriyle açıklar (Halprin, 1957).

Halprin için doğaçlama aynı zamanda, seyirciyi de performansa dahil edebilmek adına ve onu “işten uzak seyirci” ya da eleştiren bir uzman konumundan farklı bir yere taşıdığı için de önemlidir. Koreograflar doğaçlamayı yalnızca koreografinin geliştiği provalar esnasında kullansalar da işin sadece sonucunu görmek seyirciyi işten uzaklaştırmaktadır (Halprin, 1980).

Halprin için yaşam ve sanat iç içedir. Öğrencileri arasında Yvonne Rainer, Trisha Brown, Robert Morris vardı. Onun çalışmaları genç dansçılar kadar o dönemin müzisyen, ressam, şair gibi farklı disiplinlerden gelen sanatçıları da etkilemiştir. Halprin kendi tekniğinde modern dans geleneklerinden yola çıkarak farklı şeyler aramıştır. Özellikle kinestetik farkındalık çalışmalarına önem veren Halprin, seyircinin de performans sırasında katılımcı olarak yer alabileceğini savunmuştur. Onun bu düşünceleri daha sonra kontak doğaçlama üzerinde de etkili olmuştur. Doğaçlama metotları ile hareketin doğasının gereklerini birleştirerek harekete ve kontak doğaçlamaya farklı bir anlayış getirmiştir.

Erick Hawkins

Erick Hawkins kinesyoloji, felsefe ve Zen Budizmi üzerine çalışmıştır. Bu çalışmalar sonucunda hareketin duymusal yanıyla bilimsel ve felsefi tekniklere dayanan bir hareket filozofisi geliştirmiştir. O güne kadar yapılan kinesyoloji çalışmalarına ek olarak Hawkins, Zen felsefesinden yola çıkarak bedeni zihinsel tecrübelerle hissetme yoluna gitmiştir. Hawkins’in anlayışında beden, dünyayı fizik ve hareket kanunları aracılığıyla algılayan doğal

³ Kasların ve bedeninin içinde bulunduğu durumu hissedebilme yetisi.

bir araçtır. Zen felsefesi, bedeni zorlamadan hareketin oluşmasına izin vererek dansı öğrenmesine yardımcı olmuştur. Bununla birlikte “kinestetik farkındalık” sayesinde stres veya zorlama olmadan beden verimli olarak çalıştırılabilir. Hawkins kinesyolojiyi “hissetmişlik” duygusuyla birleştirerek dans tekniğine yeni bir anlayış getirmiştir (Brown, 1971-72, s.11). Hawkins dansını yumuşak, akıcı, yerle sabit bir bağ içerisinde görülen bir forma dönüştürmüştür. 1960 yıllarında birçok dansçı, özellikle kontak doğaçlama ile uğraşmış olanlar Hawkins’in beden kullanımı, doğa kanunları ve hisler aracılığı ile bedeni tecrübe etme kavramlarını benimsemişlerdir.

1950 yıllarında Merce Cunningham, Anna Halprin ve Eric Hawkins’in yaptığı çalışmalar, hareket ve dans üzerine düşünceleri, 1960 yıllarında deneysel çalışmaların başlaması için bir zemin niteliği taşımaktadır. Cunningham’ın topluluğunda dansçı olarak yer alan ve kontak doğaçlamanın kurucusu sayılan Steve Paxton, Cunningham’ın görüşlerinden ve çalışmalarından çok etkilenmiştir. Cunningham’ın yaklaşımları ve çalışmaları postmodern dönemin başlamasına ortam hazırlarken, kontak doğaçlamanın temel yapısını oluşturan doğaçlama çalışmaları, Hanya Holm ile birlikte dans sanatında bir üretim unsuru olarak görülmeye başlamıştır. Bedenin organik bir yapı olarak algılanması ve kas kullanmadan dans etmek anlayışları, bedeni anatomik olarak tanımlamak ve hareket stillerinin bu yolla ortaya çıkması açısından Eric Hawkins’in kinesyoloji çalışmaları çok önemlidir. Kontak doğaçlama bedeni kinestetik farkındalık olarak algılar, bedenin doğal savunma mekanizmasını kontak doğaçlamanın risk faktörü içinde kullanır. Kendi bedenini tanımak ve hissetmek partnerin bedenini algılamada birincil faktördür. Bu açıdan Erick Hawkins’in Zen felsefesinden yola çıkarak kinesyolojiyi incelemesi kontak doğaçlama çalışmaları için anahtar niteliğinde olmuştur.

3.3 Modern Dansın Gelişim Sürecinde Hareket ve Beden

Modern dans çalışmalarına kısaca değindikten sonra modern dansın gelişim çizgisi içerisinde hareket ve bedenin algılanışındaki değişimleri incelemek kontak doğaçlamanın hareket yapısını ve beden imgesini anlayabilmek açısından aydınlatıcı olacaktır.

20. yüzyıl balesinde beden, klasik bale hareketlerini yerine getiren bir araç olarak görülmekteydi. Isodora Duncan için hareket balenin sert kodlarını dışarıda tutarak doğa, dalgalar, ağaçlar, mevsimlerin dönüşümü gibi imajların beden yoluyla özgürce dışa vurumuydu. Dansçıların özgün, özgür ve kişisel yaşantılarını ortaya koyabilmeleri onun koreograf kimliği için de çok önemliydi. Isodora Duncan, balede hep denge üzerinde yapılan hareketleri kırmak isteyerek risk alma, merkezde olmayan hareketler (*off-balance*) üzerine de çalışmış ve modern dansın temellerini atmıştır. Isodora Duncan'la başlayan modern dans tarihinde insan bedeninin önemini fark ederek yeni hareket anlayışları getiren Ruth St. Denis, Mary Wigman, Martha Graham gibi dansçı ve koreograflar dışavurumcu bir anlayışla harekete yeni anlamlar yüklemişlerdir. Cunningham'la birlikte hareketin fiziksel boyutu ile ilgilenilmiş ve anlamdan uzaklaşmıştır.

Eleştirmen Andre Levinson'a göre; balenin güzelliği izleyicinin deneyimlerinden uzakta yarattığı, ne izleyeceğini merak etme hissi ve dansın ustalığının izleyiciden uzakta olma duruşudur. 1930 ve 1940 yıllarının modern dansında, içsel duyguların dışsal hareketler aracılığıyla aktararak harekete deneysel bir bakış getirilmiştir. Beden ifade bir sözlüğe sahip olsa da bu sözlük insani duyguların evrensel bir ifade şekli olmuştur. Savaş sonrası dönem dansçıları için ise beden daha soyut, objektif ve fenomen bir hal almıştır. Hawkins bu anlayışın en açık yandaşlarından biridir. Hawkins'e göre; beden bazı fizik ve hareket kuralları doğrultusunda günlük yaşayışa kolaylıkla uygulanabilir. Bu normatif anlayış teatral dansın temellerinde de görülür (Brown, 1979, s. 43).

1960'ların sosyal dansının ortaya koyduğu hareket stili 1970'lerin performans dansının oluşumuna ortam sağlamıştır. Bu hareket formu özgürlükçü ve bireye önem veren eşitlikçi düşüncelerden temelini alarak herkes tarafından anlaşılabilen sosyal yanıyla hareket ortamının bir parçası olmuştur. İnsanlar bu bakış açısıyla doğru yaşamının ve doğru dans etmenin yollarını aramaya yönelmişlerdir.

Kontak doğaçlamacılar, sadece dansın nasıl yapıldığı konusunda değil aynı zamanda dans hakkında konuşulurken ya da dansın algılanmasında da, fiziksel formüllerle uğraşmışlardır. Hareket ve dil eşanlamlı kelimeler değildir, ancak birbirlerini etkiler ve birbirlerini bilgilendirirler. “Doğal kanunlar” ve “onlar üzerine düşünmek”, “beden aracılığıyla bilgiyi paylaşmak”, “bedenin zihinden daha hızlı düşünmesi” gibi kavramlar, dansçının kendisiyle ilgili algısı ve aynı zamanda dans formunu izlerken ve pratik yaparken süreci farkında olmadan etkileyen doğa ve kültür arasındaki ilişkisi için oldukça önemli kollara ayrılır.

Kontak doğaçlama içindeki fiziksellik algısı köklerini, 1950’li 1960’lı yıllardaki deneysel dansçıların bedeni dansın ana konusuymuş gibi hareket ettirmeleri ile ilgili birçok kaynaktan alır. Klasik modern dans geleneğindeki bazı çalışmalar fizikseli zihnin dışarı odaklı bir manifestosu ya da daha içsel, psişik bir gerçeklik olarak sergilemişler; diğer dans formlarında ise fiziksellik, kişiyle yani dansçıyla eşanlamlı hale gelmiş, kısacası ne görüyorsanız o olmuştur. İzleyici açısından ise bu algı her izleyici nasıl algılamak ya da yorumlamak istiyorsa ona bırakılmış, onun tarafını tuttuğu düşünce ya da şahsi kararı kendisine kalmıştır. Erick Hawkins, Alwin Nikolais bir açıdan da Anna Halprin için, fiziksel “ben”in dansçının duygusal anlayışı tarafından algılanması, hareketin tüm algısını işaret eder.

Olayların olmasına izin verme fikrinin doğada olduğu gibi çözülmesi bedeninin artistik kavramlarına gönderme yapılan Zen Budist felsefesinde karakterize edilir. 1950’li yıllardan bugüne Doğu felsefeleri birçok Amerikalı entelektüelin ve sanatçının ilgisini çekmiştir, 1960’lı yıllarla beraber Zen, doğayı kabul etme kavramları aynı zamanda ABD’nin bazı ekolojik ve siyasi politikalarına karşı insanların reddeden düşünceleriyle de uyuşmaktadır. Zen aynı zamanda bazı kapitalist düşüncelerin çabalayan, yarışçıl bir havada mücadele eden karakteristik özelliklerine karşı bir panzehir olarak da algılanmaktaydı (Novack, 1990, 183).

Steve Paxton’ı çok etkileyen Japon dövüş ve savunma sanatı aikido, kendi pratiklerinde Zen felsefesinden faydalanır. Aikido uzun yıllar süren fiziksel tecrübeler ve öğretiler öğreten bir usta tarafından öğrencilere aktarılır. Bu tecrübeler ruhsal gerçekler ve değerleri somutlaştırır. Aikidoda istemli faaliyetler ve bir şeyleri yapabilmek için çok çabalamak evrendeki enerji kaynağı “Ki”nin doğal manifestosuyla ilişkilendirilir: “Bedenin rezonansı evrenin rezonansını harmonize eden beden ve zihin birliğinden ortaya çıkar” (Kisshomaru, 1984, s.75).

Kontak doğaçlama, beden imgesi ile 1960'lı yılların modern dansını, bedeni kişiyle aynı anlamda kabul eden dans kavramlarını ve zeki, tepki veren, en az bilinçli iradeyle en iyi ve en doğru şekilde davranan, aynı zamanda Zen ile birlikte hisler aracılığıyla anlaşılan beden kavramını birleştirmekteydi (Herrigel, 1953, s.51). Paxton ve arkadaşları kontak doğaçlama formunu ortaya koymuşlar, ancak insanların ve bu dans pratiğini denemiş kişilerin forma katkıda bulunmalarına, yorumlamalarına ve algılamalarına da izin vermişlerdir. Önemli bir noktaya kadar dans formu dansçılara sanat ortaya koymak için ne yapmaları gerektiğini söyleyen koreografin yerini almıştır. Dans formu kendi başına bile aynı anda hem koreograf hem öğretmen hem usta rolünü üstlenmiş, sanat burada doğayı taklit eden bir kavram değil, doğanın kendisi olmuştur.

Böylelikle kontak doğaçlamada beden, insanın kişiliğinin ve verdiği tepkilerin bir deposu haline gelmiştir. Amerikan kültüründe zihinle özdeşleştirilmiş özellikler zeka, yargı, iletişim ve duygular, hassasiyet, ifade, spontanlık bedene atfedilmiş bu suretle bulanıklık kişiye ait ifadelerin kategorize edilmesinde sıklıkla kabul edilmiş bir olgu olmuştur (Contact Quaterly, Bahar 1977, s.3).

Kontak doğaçlamada beden ve hareketin kendisi doğayla eşanlıdır, beden ve hareket yerçekiminin ve momentumun doğal kanunlarını takip eder. Bu güçleri fiziksel olarak hissetmek, oryantasyonsuzlukla ortadan kalkar.

4. KONTAK DOĞAÇLAMANIN HAREKET FORMU

Tarihsel değişimlerin kontak doğaçlamanın hareket formuna etkilerini görebilmek için, kontak doğaçlamada kullanılan hareket tarzlarını gözden geçirmek gerekmektedir. Formun ilişkilendirildiği sosyal olguları anlayabilmek için bale ve postmodern dans anlayışı içinde Cunningham tekniğinin hareket özellikleri arasında karşılaştırmalar yapmak kontak doğaçlamanın hareket formu ile ilgili özellikleri daha net görebilmeyi sağlayacaktır.

Hareket analisti Bilie Frances Lepezyk'e göre, her hareketin kendi formunu yarattığı "dinamik imge"yi anlatan belirli bir rengi, dansın kalitesini karakterize eden özellikleri ve stilini hatırlanır kılan belli başlı kuralları vardır. Hareket tarzının temelini oluşturan, hareket değerlerinin tanımını yaparak, hareket formunun dinamik imgesini daha iyi sınıflandırabilir ve tanımlayabiliriz (Lepezyk, 1981, s.7).

4.1 Kontak Doğaçlamanın Temel Hareket Kavramları

Dinleme (*Listening*): Partnerler ile hareketleri arasındaki diyalogdur. Partnerin bedeniyle iletişim kurabilmek için yapılması gerekli olan ilk şey kişinin kendi vücudunu hissedebilmesidir. Kontak doğaçlamada dansçılar hareket esnasında bedenleriyle birbirlerine birtakım sinyaller gönderirler. Bu sinyallerin farkında olunmasıyla iki kişi arasında aktif ve pasif olma durumları meydana gelir. Bu farkındalıklar dansçılar arasındaki beden iletişimini sağlar.

Yakınlık, Dokunma ve Dokunulmaya İzin Vermek: Kontak doğaçlama sadece elle dokunma üzerine kurulmamıştır. Vücudun çeşitli parçalarıyla partnerin hareketlerini desteklemek ya da karşılıklı eşit hareket fonksiyonları yaratmak amacındadır. (bkz. Resimler)

Destekleyen ve Hareket Eden (*Supporter and Mover*): Farklı beden parçalarını kullanarak partnerler arasındaki hareket akışını sağlamaktır. Bu destekleyen ve hareket eden olma hali partnerler arasında sürekli değiş tokuş edilir. (bkz. Resim 4.4 – 4.6 – 5.11)

Akışkanlık ve Takip Etme (*Staying in Flow and Following*): Hareketi kesmeden iki beden arasında akıcılığı sağlamak aynı zamanda birbirini takip edebilmeye de bağlıdır. Kontak doğaçlamacılar hareketin kendilerini nerede yakalayacağını bilmeden, hareketin kendi içindeki sürekliliğini bulmaya çabalarlar. Enerjinin verdiği güvenle kontak noktaları arasında hareket etme yollarını ararlar. Partnerlerin hareketinin akışkanlığı içinde aralarındaki "mesafe

ve direnç” kontağın ”içerde” (*in*) ya da “dışarıda” (*out*) olma özelliğini doğurur. Uzak mesafeden partnerin üzerine atlamak, “dışarıda kontak”; yakın mesafeden yapılan bedensel hareketler “içeride kontak” olarak adlandırılır. İçe dönük kontakta bedenin iç boşluğunun hissedilmesi ve bu yolla da bedeni boşluğa ve mekana yerleştirebilmek üzerinde durulur ve bu özellikler iki kişi arasında yeni hareket akışkanlığını doğurur. (bkz. Resim 4.1)

Yerçekimi ve Yer Kontakı (*Gravity, Good Floor Contact*): Modern dans formunda yer çok önemlidir. Yere hakim olabilmek, yeri kullanabilmek için çok sayıda egzersiz yapılır. Üç boyutlu harekette yer, dansçıyı destekleyen (*supporter*) görevindedir. Bu destekle dansçı yerçekimine istediği şekilde meydan okuyabilir. Kontak doğaçlama da destekleyenin (*supporter*) rollerinden biri de partneri için yer vazifesini görmektir. Diğer dansçının hareketinin kaynağı bu destekleyici durumundan ortaya çıkar. Güvenli bir şekilde yere inebilmek de (*landing*) temel kavramlardandır. (bkz. Resim 5.2)

Düşme ve Yuvarlanma (*Falling and Rolling Technics*): Vücudun üç düzlemi (*frontal, sagittal, horizontal*) üzerine yapılan çalışmalardır. Bu düzlemlerden yola çıkarak “yönsüzlük” (*disorientation*) durumuna hazırlık yapılır. Bedenin artikülasyonu ve beden parçaları arasındaki sürekli geçişle, partnerin varlığında ortaya çıkan doğaçlama imkanları ve daha yumuşak yere inme, yuvarlanma fırsatları yakalanmaya çalışılır. (bkz. Resim 4.3 – 5.3 – 5.8)

Ağırlık Transferi, Ağırlığı Almak, Ağırlığı Vermek, Ağırlığı Kaydırmak (*Shift*): Bedenler arasında dengesizlik anlarını bulma, tekrar denge durumuna geçme ve bu denge ve dengesizlik durumları arasında hareket akıcılığı yaratma amacını taşır. Bu sırada risk almak, birbirine güvenmek en önemli öğelerdir. (bkz. Resim 4.6 – 4.7)

Temel başlıklar olarak incelenen kontak doğaçlamanın başlıca hareket kavramlarının yanında kontak doğaçlamada bütün eğitmenler dansçıların içten gelen hislerine, ağırlığın basıncına ve dokunma yoluyla gelen fiziksel etkileşimin hislerde yaptığı titreşimlere önem vermelerini isterler. Böylelikle öğrenme aşamasında, fiziksel refleksif hareketler ve dokunma yoluyla hissedilen duyular, belirli bir yol izlenerek seçilen hareketlerden ve görünüm kaygısından daha büyük önem taşır. Kontak doğaçlama yaparken, bir dansçının ağırlığı ya da boyu diğer dansçı için onunla dans etmenin ne kadar zor ya da kolay olduğunun bir göstergesi değildir. Güç, bazı hareketleri yaparken kolaylık sağlasa da kontak doğaçlama temelde kas gücüne dayalı bir dans değildir. Ağırlık ve dokunma duyularına açık olmak ve bunlara odaklanmaya ek olarak, kontak doğaçlama öğrenmek isteyen biri hareketin boşluk içerisinde aksiyal bir hareket yapmayı değil de (sadece dikey düşey ve düz doğrultuda hareket) spiraller çizerek oryantasyonsuz bir şekilde boşlukta her yöne doğru hareket etmeyi baştan kabul etmelidir.

Özellikle kontak doğaçlamanın ilk yıllarında gerçekten de dans fiziksel olarak oldukça tehlikeliydi. Yeni bir dans formu olduğundan ve dansçılar birlikte hareket ederek beden sınırlarıyla boşlukta sınır tanımadan ve kısıtlamalar koymadan denemeye çalıştıklarından kimse neler olabileceğini tahmin etmiyordu. Daha sonraki yıllarda herhangi bir sakatlığın olmaması için öncelikli olarak düşme teknikleri üzerine çalışmalar yapılmış, yeni çalışma metotları geliştirilmiştir.

Kontrolü minimuma indirme çabası sosyal olarak da korkutucu olabilmektedir. Oryantasyonsuz hareket etme Amerikan kültüründe zihinsel bir rahatsızlığa işaretler; fiziksel kontrol eksikliği de genellikle bir sakatlığın, incinmenin ya da sarhoşluğun göstergesidir. Hem bale hem de geleneksel modern dans, serbest düşme, serbest hareket, boşluğun kullanılması gibi serilerde daha kontrollü bir koreografi ve boşluğun katı kurullarla sınırlandırılması yollarını kullanırlar. Kontak doğaçlama, koreografi kullanılarak ilerleyen hareketten çok anlaşılabilir görünmeyi ve özellikle düşmelerin kontrolünü bireyin refleksine bırakan kontrol anlayışını vurgulayan tek teatral dans formudur.

Kontak doğaçlamanın ilk yıllarında, dansın başlama zamanı belirsizdir; dans seyircinin salona girdiği sırada da devam etmektedir. Dansçıların kendi aralarında hiyerarşik bir düzen yoktur, sahneye çıkış sırası, dansın belirli bir uzunluğu, tasarlanmış kostümlerin olmaması gibi. Dansçılar performansları sırasında gündelik hareketleri yapmaktan gülmekten, öksürmekten, kaşınmaktan çekinmez hatta bazı gerekmeyen durumlarda bile seyirci ile aralarında resmiyet olmadığını vurgulamak için bunların kullanım yolunu seçmişlerdir. Kontak doğaçlama da mekanın ve boşluğun kullanımı, hareketlerin kurgulanması, dramatik öğelerin kullanımı gibi koreografik elemanlar içten gelen dürtülerle o anda partnerle oluşan iletişim ile şekillenir ve doğaçlamanın kalitesi doğrultusunda değişen dinamiklerden ortaya çıkmaktadır.

Bu kavramların kullanımı dönemin sosyokültürel ortamı ile de iç içe geçmiştir. Hareketin demokratikleşmesi ile birbirine güven duyabilme, iletişim kurabilme, kurulan bedensel yakınlık, birbirinin farkında olma, birbirini hissetme, dinleme gibi kavramlar insan bedenine değer vermeyi gerektirmektedir.

Yaratılan denge ve dengesizlik durumları, eşitlik ve eşitsizliğin hareket olarak dışavurumu, bedenlerin birbirlerinin farkındalığı içinde doğanın fizik kurulları ile oynanarak dengeli ve eşit bir hale getirilmiştir.

4.2 Bale ve Kontak Doğaçlama

Hareket formu açısından birbirine karşıt gibi görünen bale ve kontak doğaçlama, temelde iki dans formunda da düet yapısının olması açısından benzerlik gösterir. Balede belirli bir tema vardır, düetlerde de genellikle aşk teması işlenir. Bu açıdan heteroseksüel bir yapı korunarak düetler bir kadın ve bir erkek olarak şekillenir. Balede destekleyen, taşıyan ve bir sonraki harekete yön veren erkektir. Böylelikle hareket yapısında cinsiyete bağlı işbölümü ”*pas de deux*” hareket yapısını karakterize eder. Erkek, baskın, güçlü, sabit; kadın ise nazik ve yönlendirilendir. Hareketin cinsiyete dayalı bu görüntüsü hareketin yapısından ayrı tutulur. Erkek dansçı sololarında yüksek atlamalar, havada dönüşlerle güç gösterisi yaparken, kadın dansçı parmak ucunda esnekliği ve çabukluğu sembolize eden hareketler yapar.

Kontak doğaçlama düetleri erkek-kadın, kadın-kadın, erkek-erkek gibi kombinasyonlarda yapılabilir. Bir temayı anlatma kaygısı taşımaz. Dans formu cinsiyetlerden bağımsız bir yapı sergilemektedir. Hareket formunda yer alan ve güç gerektiren atlamalar (*lifiler*), yuvarlanmalar, düşmeler her iki cinsiyet tarafından da yapılabilir. Kadınlar kendilerinden daha fazla fiziksel güce sahip gibi görünen erkekleri taşıyabilir, kaldırabilir. Her türlü erkek ya da kadın vücudu kontak doğaçlama yapmaya uygundur. Kontak doğaçlama da önemli olan aktif ve pasif ağırlık değişimleri aracılığı ile momentumu hissetmek ve hareket akışını ağırlığın kontrolü ile takip edebilmektir. Kendi öz ağırlığını kullanmayı bilen bir kişi, bilmeyen zayıf bir kişiden daha hafif görünebilir. Bale de ise belirli fiziksel özellikler aranır. Balede hareket sunuma yönelik ve seyirciye, dışa odaklıdır. Dikey dengenin kontrolü önemlidir. Kontak doğaçlama da boşlukta kontrolsüz bir akış halinde ilerleme önemlidir.

Balede kostümler cinsel kimliği vurgular, kullanılan renkler de dansçılar arasındaki hiyerarşiyi belirler. Solistler ”*corp de ballet*”den farklı renkte kostüm giyerler. Kontak doğaçlamacılar kostüm anlayışını reddederek, genellikle cinsel kimliklerini vurgulamayan eşofman, tişört gibi gündelik kıyafetleri kullanırlar.

Balede ”*pas de deux*” formu ile ilgili gelişen bir dizi hareket tekniği vardır. Bu teknikler balenin yüksek sanat olarak sınıflandırılması, dans dersleriyle sınıflarda öğretilmesi, topluluklar tarafından sahnelenmesi, bir direktör tarafından yönetilmesi gibi durumlarla ilişkilendirilebilir.

Kontak doğaçlamanın anlayış ve hareket teknikleri, 1960'ların muhalif kültürünün hareketin demokratikleşmesiyle eşitlikçilik, kadın-erkek arasındaki geleneksel rol dağılımının reddi ve otoriteye muhalefet gibi temel değerleri dile getiriyordu. Folklorik bir dans olarak sınıflandırılması, öğretme aşamalarındaki eşitlikçi tutum da bu sosyal anlayışla ilişkilendirilir.

4.3 Cunningham Tekniği ve Kontak Doğaçlama

Steve Paxton, Cunningham'ın dans topluluğunda dans etmiş ve onun deneysel çalışmalarından çok etkilenmiştir. Kontak doğaçlamanın çıkışına zemin hazırlayan anlayışların ortaya çıkmasında Steve Paxton'nın Cunningham'la yaptığı çalışmaların etkisi büyüktür.

Cunningham'ın işlerinde belirli bir tema işlenmez. Dansçılar belirli karakterleri oynamazlar. Hareket temel unsurdur. Hareket stilleri baleyi andırdığı için günlük hareketlermiş gibi görünmez. Ancak Cunningham yürüme, koşma gibi günlük hareketleri de koreografik olarak kullanmıştır. İşin her türlü açıdan izlenebilmesine olanak veren bir dizilimle mekanı kullanarak mekanın hiyerarşik kullanım özelliğini koreografilerinde ortadan kaldırmıştır. Dansçılar arasında da solist anlayışı yoktur. Bu açıdan anlayış olarak kontak doğaçlama ile benzerlik gösterir.

Ancak, kontak doğaçlama ve Cunningham tekniği arasında sunum açısından farklılıklar vardır. Cunningham'ın dansında kullandığı günlük hareketler, dansçıların hala “performans” yapıyor olmalarından dolayı, hareket biçimi olarak kontrol altında tutulan bir yürüyüştür. Bu dansçılar geleneksel modern dans anlayışının dramatik sunumundan kaçınıp bilinçli olarak duruşlarına önem vermekte ve diğer dansçılara göre yerlerini ayarlamaktadırlar.

Kontak doğaçlamacılar ise bilinçli olarak doğal bir duruş ortaya koymaktadırlar. Bu duruş her insanın diğerinden farklı olduğunun ve “performe” eden birey değil “var olan” bir birey olduğunun göstergesidir. Cunningham dansçıları sıradan bir yürüyüşü ustalık gerektiren bir sıçrama hareketi gibi sergilerken kontak doğaçlamacılar ustalık gerektiren bir sıçramayı sıradan bir yürüyüş gibi sergileyebilmektedirler.

Alwin Nikolais'e göre, Cunningham için dansdaki doğallık, dansçının geleneksel modern dansdaki dramatik karakterden farklılaşmasını sağlar. Kontak doğaçlamadaki kendine ve partnerine odaklanma, performansı gerçekleştireni diğer bütün dansçılardan ayırır (Rainer, 1974, s.68).

1960'larda ve 1970'lerde birçok deneysel dansçı için içe odaklanma daha doğal bir olgu olarak karşılanıyordu. Dışa odaklanma ise seyirciyi memnun etme çabasının ve olduğundan farklı birini yansıtmamanın göstergesiydi. Bu dönemde kendine odak ve seyirciye odak anlayışları, teorik olarak muhalefete yerleşmiş, modern dansın ilk zamanlarının seyirci ve performansı gerçekleştiren arasındaki paylaşım anlayışı ile çakışmıştır (Rainer, 1974, s. 74).

Deneysel dansın özellikleri içe odaklanma, kostüm kullanmama, günlük hareketlerin kullanımını ilk bakışta seyirciler için bir şok ve onların beklentilerine aniden yapılan bir hücum etkisi vermiştir. Seyirciler bu tarz fikirlere alıştıkça ve koreograflar da bu elemanlarla malzeme üretmeye devam ettikçe, dansın anlatmaya yönelik sembolik özellikleri azalmış, biçimsel özellikleri vurgulanmıştır.

Cunningham tekniği ile kontak doğaçlama arasındaki farklılıklar, Cunningham tekniğinin hareket stilineki vurgular ve dansçı bedeninin farklı bölümlerinin aynı anda farklı yönlere hareket ederken dışa odaklanması gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır. Kontak doğaçlamada vurgu ağırlık ve akıştadır, beden bölümlere ayrılmış gibidir ve dansçının kendi iç (*inward*) dünyasından gelen duygular ile fizik kanunlarının kullanımına odaklıdır. Bir Cunningham dansçısı sürekli dikey odaklıdır. Bedenin etrafı, kafa, kollar, bacaklar birbirini takip ederek hareketi ortaya koyar; bir kontak doğaçlamacı dikey düşmeler gerçekleştirmekle beraber bedenin merkezi, pelvis, omurga ve omuzlar, hareketi üç boyutlu spiraller ve boşlukta ilerleme arayışı ile ortaya koyar (Mc Clellan, aktaran Novack, 1990, s.137).

Cunningham çalışmalarında rastlantısallığı kullanmış, fakat doğaçlamayı kullanmamıştır. Koreografinin doğasını bozmayacak şekilde belirsizliği kullandığı olmuştur. Kontak doğaçlama da bulunmayan bir topluluk ve bu topluluğu yöneten bir koreograf anlayışıyla çalışmıştır. Cunningham tekniği ve kontak doğaçlama arasındaki farklılıklar sadece kişisel tercihleri değil, hareket tarzında farklı kültürel unsurları da içinde barındırır. Cunningham dans tekniği birçok teatral dans tekniğinden etkilenmişken, kontak doğaçlamacılar teatral dansın yanında sosyal dans, spor, fiziksel tiyatrodan da ilham almışlardır.

5. KONTAK DOĞAÇLAMANIN GELİŞİMİ VE SOSYO-KÜLTÜREL HAYAT

1. Dünya Savaşı ve ardından yaşanan ekonomik kriz, yaratımları zorunlu kılmış ve modern dansın ilk ifade yapılarını ortaya çıkarmıştır. Modern dans, klasik balenin derin tutkulara ve tarihe karşı ilgisizliğini, insani ifadeden yoksunluğunu ve tüm hareket kodlarını redderek doğmuş ve gelişmiştir. Yeni dünyanın vaatlerinde ve kaygılarındaki en anlamlı şeyleri yoğun bir biçimde yaşamayı ve onları ifade edebilecek yeni imler yaratmayı kendine görev edinmiştir. Isodora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham ve dönemin başı çeken dansçıları geliştirdikleri yeni dans teknikleri ile bir anlamda dönemin sosyal yapısını ifade etmişlerdir.

2. Dünya Savaşı ile birlikte değerlerin yeniden altüst oluşu 1950’li ve 1960’lı yıllardan itibaren geliştirilen deneysel çalışmalarla yeni yaklaşımları da ortaya çıkarmış ve dönemin sosyal, kültürel, politik yapıları irdelenmiştir. 1960 yılından sonra dönemin sosyal ve kültürel yapısı gereği bilinen sahne anlayışına sahip modern dans formundan uzaklaşmaya başlanmıştır.

1960’ların sonunda Cunningham ile başlayan postmodern hareketler modern dansın hem kendilerinden önce yaratılmış gerekçelerini hem de anlatım dillerini reddederler. Geleneksel olarak dansa hikaye anlatma ya da duygulanım olan “içerik”, tüm “anlam”ların dışında sadece hareket adına hareketi verebilmek için reddedilir. Dans bir şey anlatmanın dışında özerk bir gerçeklik olarak var olmalıdır.

Mükemmellik iddiası yerine gelişme içinde olduğunu kabullenmek, disiplinlerarası çalışmaların önem kazanması, günlük hareketlerin hareket yaratımında kullanılması, gündelik olanın ortaya çıkarılması gibi anlayışlarla postmodern dönemde hareketin ve sahnelemenin anlamı değişir.

“Postmodernizm, Modernizm estetiğinden bir kopuştur” sözleriyle Hal Foster, modernist döneme ait olan değerlerden ayrılışı ifade eder. Postmodernizm, Modernizm’in ana ideolojilerini sorgular ve bunu “ötekinin sesi söylemi” ile yapar (Foster, 1983, s.vii).

Schechner’e göre, modernde pratiğin bir mantığı vardır; postmodernde ise belirsizlik, tahmin edilmezlik onun yerini alır. Modernde hikaye, söylem vardır; postmodernde ritüel vardır.

Modernde güç, iktidar ulusal liderlerdedir ve onlar görünürdürler; postmodernde uluslararası sermaye sahiplerinin iktidarından bahsedebiliriz. Modernde anlamlı pratikler vardır; postmodernde bunun yerini bilgi parçacıkları alır (Schechner, 1979).

Cunningham'ın görüşleriyle başlayan dönemle birlikte yeni dansçı kuşakları oluşacaktır. Onun estetik girişimi Judson Churge'de bir araya gelen sanatçılar tarafından radikalleştirilir. Postmodern koreograflar dansın dışında insanlarla kolektif çalışmalara yönelmişlerdi. Hareket deneyiminde ortak bir dil, yaşam dışında ritüel bir seremoni yaratılmaya çalışılmıştır. Dansın dışında şiir, resim, yeni müzik, görsel sanatlar gibi farklı disiplinlerden gelen kişilerle çalışmışlardır. Happening'in araçları olan tekrar, bilgiye dayalı yapılar, eşzamanlı olaylar, tiyatrunun görselliği, müziğin duyumu, gerçek objelerin resimde kullanımı gibi konular genç koreograflarca dans terminolojisine aktarılmıştır. Bu dönemde hedeflenen “dansın demokratikleştirilmesi” düşüncesi ile “non-dance” (dans olmayan) denemeleri yapılmaya başlanır. Değişen anlayışlarla şekillenen çalışmalar kontak doğaçlamanın ortaya çıkışını sağlamıştır.

5.1 Postmodern Dönemde Merce Cunningham

2. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'daki pek çok sanatçı ABD'ye göç etmiştir. Merce Cunningham bu dönemde aralarında Max Ernst, Piet Mondrian, Marcel Duchamp gibi avangard sanatçıların çalışmalarından çok etkilenmiştir. Bu dönemde var olan sanat ortamı ile birlikte “dansın diğer alanlara göre geri kalması nasıl önlenebilir?” sorusu üzerine düşünmeye başlamıştır. Cunningham ressamların resimde yaptıkları yeniliklerden ilham alarak perspektif kurallarının dışına çıkıp dansa tek yönden bakma anlayışını kırmıştır. Ona göre uzamda her nokta aynı ilginçliktedir ve her dansçı kendisiyle hareket eden uzamın merkezidir (Banes, 1980, s.17).

Cunningham'ın çalışmaları, Jackson Pollock tabloları gibi zıtlıklar, heykelleşmiş şekiller ve yoğun bir enerji taşır (Coe, 1985, s.60). Hayatta gelişen olaylar çizgisel bir hareket göstermezler. Ona göre her şey aniden oluşmaktadır. Özellikle Amerikan hayatında hiçbir şey önceden belirlenemez, her şey şansa kalmıştır. Cunningham Brecht'in sanat yaklaşımını bir adım daha öteye götürerek sanatı parçalara ayırır ve her bir sanat dalına bağımsızlık tanır (Copeland, 1983, s.312). Cunningham'da seyirci neyi izlemek istediğine kendi karar verir, her seyirci kendi anlamlarını yüklemekte özgürdür. Bir mesaj verilmek zorunda değildir. Modern

dansta seyirci ilgisini hareketlere odaklamalıdır. Dans bir takım beden hareketlerinden oluşan tamamen fiziksel bir durumdur. Peter Brook, Cunningham'ın çalışmaları için “sürekli bir özgürlük şokuna hazırlık” tanımını kullanmaktadır (Copeland, 1983, s.322). Cunningham'dan sonra ortaya çıkan diğer postmodern koreograflar⁴ dans tekniği ile ilgili olarak onun düşüncelerinden yola çıkmışlardır. Steve Paxton, Cunningham'ın topluluğunda dansçı olarak yer almış ve onunla birebir çalışmıştır.

5.2 Steve Paxton

Kontak doğaçlamanın kurucusu sayılan Steve Paxton Arizona'da lisede okurken dansa başlamış bir jimnastikçidir. 1958'de New York'a gelerek birçok görsel sanatçı, tiyatrocu ve dansçıyla çalışma fırsatı bulmuştur. 1960'da 21 yaşında olan Steve Paxton'a 1983'te kendi işlerini şekillendiren ana etmenlerin ne olduğu sorulduğunda, “1961'de Merce Cunningham'ın topluluğuna katılması ve Cunningham'ın herhangi bir hareketin dans olabileceği ve bedenin kendi başına estetik bir anlam taşıdığı” yanıtını vermiştir. Paxton'a göre 1950'ler de çoğu dans topluluğu birbirine benzese de Cunningham daha farklı bir yere oturuyordu (Banes, 1980, s.59). Cunningham'ın bedene ve harekete dair keşfettikleri Paxton için çok önemli olmuştur.

Var olan sosyal ortam ve Merce Cunningham'ın hareketle ilgili devrim niteliğindeki görüşlerinden etkilenen Steve Paxton ile birlikte kontak doğaçlama ortaya çıkarken, kontak doğaçlamacılar Merce Cunningham gibi, koreografiyi kavramsal, kasıtlı yapılan bir süreç olarak görmemişlerdir. Onlar için koreografi bedenin zihinle beraber ürettiği hareketler serisi olmuştur. Steve Paxton'a göre dans rastlantısal bir süreçten ortaya çıkar; her hareket dans olabilir, yürümek bile bir dans unsuru olarak kullanılabilir.

⁴ Örneğin, James Waring, Cunningham'dan çok etkilenmiştir. Dans anlayışı rastlantısallıktan ziyade “sezgi” üzerine temellenmiştir. Asla full-time çalışan dans topluluklarını desteklememiş ve düzenli olarak çalışmalarını sergilememiştir. 1959-1960 yılları arasında Cunningham Stüdyo'da Anna Halprin'nin doğaçlama çalışmalarıyla şekillenen Living Theater'da dersler vermiştir. Öğrencileri arasında Toby Armour, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay, Fred Harko, Yvonne Rainer gibi deneysel çalışmalar yapmış kişiler bulunmaktadır. Bir diğer koreografa Cunningham'ın dansçılarından Judith Dunn ile evli olan Robert Dunn'dır. Dunn, Cunningham'ın stüdyosunda çalışmaya başlamış ve Martha Graham ve onun müzik yönetmeni Louis Horst ile çalışmış, deneysel müziğin yapıları ve felsefi düşünceleri üzerinde farklı yaklaşımlar yaratmak istemiştir. Yakın arkadaşı James Waring, John Cage, Eric Satie ile birlikte çalışmalar yapmıştır. Ardından onların çalışmalarına Steve Paxton, Simone Forti, Yvonne Rainer, Judith Dunn daha sonraları Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay katılır.

Paxton, “Eğer bir dansçıysanız bir günde çoğu saatinizi dans ederek, tekniğiniz üzerinde çalışarak, hangi dans formunda dans ediyorsanız onun gerekli gördüğü estetik kuralları takip ederek geçirirsiniz, ancak gene de günün geri kalanında vaktiniz olur. Bu süreçte bedeniniz ne yapar? Bir dansçı olarak ilgilendiğiniz teknik aktivitelerin dışında, hala daha yapmakta olduğunuz, yapacağınız aktiviteler vardır” diyerek çalışmalarının çıkış noktasını özetler. Ona göre dansçı ve koreograf arasındaki hiyerarşik ilişki de yıkılmalıdır (Paxton, 1975, s.41, 42).

New York’taki sanatçılar Paxton’ın yaptığı çalışmalardan etkilenmişlerdir. Paxton, Eugene Lyons ile birlikte teatral doğaçlama çalışmış ve Living Theatre’ın çalışmalarını izlemiştir. Cunningham’ın birçok çalışma arkadaşıyla özellikle Robert Rauschenberg, Robert Dunn’ın öğrencileri ve Judson Dans Tiyatrosu’nda yer alan kişilerle dostluklar kurmuştur. Paxton’a göre Robert Dunn’ın yaptığı çalışmalar kendi performans estetiğinin gelişimi adına çok etkileyici olmuştur. Steve Paxton ve diğer dansçılardan oluşan bir grup Robert Dunn’ın organize etmesiyle birlikte Judson Church çatısı altında birleşerek demokratik dans araştırmasını yapmışlardır. Dunn’ın deneysel müzikle yaptığı çalışmalar sonucunda ortaya attığı problemler ve John Cage’in müzik çalışmalarının başı çektiği müzikal akıştaki “şans-tesadüf” kavramı, Paxton’ı “hareketi ortaya çıkarma”, hareketi önceden belirlenmiş bir estetik anlayış doğrultusunda değil de bir temelden doğurma anlayışı doğrultusunda arayışa itmiştir.

Dunn ve Paxton, araştırdıkları çalışma yöntemleriyle yürüme, koşma, uzanma gibi günlük hareketleri dansın temel kelimeleri olarak kullanırken geleneksel dans nosyonuna başkaldırı niteliğinde çalışmalar yapmaya başlarlar. Sahne anlayışına tepki olarak performanslarını ortak alanlarda, kolejlerde, kiliselerde, sokaklarda yapmışlardır.

5.3 Grand Union

1960'ların ve 1970'lerin sosyal ve kültürel ortamı ve bu ortam sonucunda dansa yeni metot anlayışları ve arayışları kontak doğaçlamanın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Postmodern dönemde sözü edilen koreograflar Grand Union'ın oluşmasında etkili olan fikirlere sahip oldukları için ele alınmıştır.

1970'lerde Yvonne Rainer, David Gordon, Douglas Dunn, Trisha Brown, Steve Paxton, bir dans doğaçlama grubu olarak Grand Union'ı kurdular. Dansı ve hareketi, kamusal alanlara taşıyarak sosyal ortamın bir dışavurumu olarak görmüşlerdir. Günlük hareketleri araştırarak performanslarında kullanmışlardır. "Doğal hareket ne demek?" sorusu onlar için temel sorunsal olmuştur. Dansa yeni metotlar ve içerik araştırmaları yapılırken uzay, zaman üzerine koreografik çalışmalar yapmışlardır.

Yvonne Rainer, Steve Paxton ile birçok defa sahne almıştır. Rainer 1984'te halka açık bir derste Paxton'nun koreografisi ile kendi koreografi tarzı arasındaki ortak yönlerden bahsetmiş ve Paxton'ın dansı ile ilgili fikirlerini sunmuştur. Kendisi de Paxton gibi Marcel Duchamp ve John Cage gibi sanatçılar tarafından herhangi bir maddenin, sanatın aracı olması, gündelik yaşamın koşullarının sanatla ilişkisi gibi konularla sanat kavramının sınırlarını zorlamıştır.

Rainer, Cage-Duchamp hareketinin içerisinde iki akım benimsemiştir. Birincisi Zen felsefesinden doğan ve her olanı kabul etme anlayışı, ikincisi ise başyapıt karşıtı tavrıdır. Rainer, Cage-Duchamp hareketi için, "yazgısal ve şans eseri düzeni kabul etme görüşünü benimser, bir yandan da statükoya karşı bir direnç göstererek sosyal yapıların toplum içinde nötrale edilmesine karşı durur" der (Rainer, 1974, s.33).

Rainer, "eğer bir bayansanız ve koreograf olmak istiyorsanız modern dansçı olursunuz ve bale koreografılığı gibi artistik açıdan prestijli bir iş erkeklere kalır" (Rainer, 1984, s.56) diyerek 1950'lerden 1960'lara kadar geçen sürede dans hareketlerinin şekillenmesi açısından feminist hareketlerin etkisini vurgular. 1950'lerde dansa cinsel ayrımcılık ve eşitsizlik kendini gösterirken, 1960'lara gelindiğinde kadın ve erkekler arasında cinsiyet farkı gözetmeksizin, aynı hareketlerle dans edebildikleri dans formları gelişmeye başlamıştır.

1960'lı yıllarda Paxton ile Trisha Brown yaptıkları “*Ligtfall*” adlı çalışmada, kadın ve erkek arasındaki farkları gözetmeksizin, sürekli birbirlerinin omuzlarına tırmanmaya çalışıp tekrar yere inmişler, bu hareketlerin tekrarından oluşan bir dans performansı yapmışlardır.

Rainer'a göre, Paxton, seyirciyi eğlendirme amacı gütmeyen hareketin sadece kabaca tanımlandığı minimal alanlarda dans etmeyi tercih ederdi. Paxton hareketin altında yatan politik anlamları da sezinler ve dansın sosyal boyutunu önemser ve dansın bu sosyal boyutunu işlerinde kullanmayı ihmal etmezdi (Banes, 1984, s.100-101).

Grand Union üyeleri Rainer'ın öngörülmeleyen olayların ve spontan tepkilerin incelendiği “Günlük Yürütülen Sürekli Proje” adlı çalışmasıyla 1970'de başlayıp 1976 yılına kadar bir grupta hiyerarşi olmadan nasıl eşit katılım sağlanabileceği ve doğaçlamanın fiziksel etkileşimi nasıl yarattığı üzerine araştırma ve çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Dansın görünüşünü etkileyen sosyal yapıların ne olduğu Paxton'a sorulduğunda, olağan koreografik sürecin doğurduğu diktatörlük yapısını, dansın sadece yapım aşamasını değil, estetiğini ve tarzını etkileyen bir durumun varlığı olarak açıklamıştır. Paxton, “Dansçıların hareket tarzları belirli sınırlar doğrultusunda çizilmekte, bu hiyerarşik yapıdan dolayı bedenleri kendi doğal döngülerini değil, eğitmenlerinin tarzlarını yansıtmaktadır. Bizim üzerinde çalıştığımız ise insanların kendi içlerindeki harekettir. Başlarında benim gibi bir kontrol figürü olmadan, bir yönlendiriciden çok tavsiye veren bir konumda, kişilerin kendi içlerinde gizli yatan doğal dansı” çıkarmaya çalıştığını söyler (Banes, 1984, s.58). Altı yıl boyunca Grand Union grubu sürreal dramatik sahne değişimlerinden sahne oyunlarına kadar birçok doğaçlama çalışması yapmıştır. Bu görüşler çerçevesinde gelişen çalışmalar, 1950'lerin popüler kahramansal figürlerinin reddi, sembolik anlamların yokluğu ve “şimdi ve burada” (*here and now*) anlayışına yeni bir politik bakış açısı getirmiştir.

Paxton, Grand Union ile ilgili yazdığı bir makalede 1960'larda dans formları oluşurken birçok sosyal yapıdan faydalandığını, balede geleneksel aristokrat hiyerarşisi devam ettiğini, modern dansa (Martha Graham, Jose Limon vb.) aynı sosyal yapıları deneseler de, soylular yerine sihirbazları kullanmayı tercih ettiklerini söylemiştir. Ona göre postmodern dansçılar (Merce Cunningham, Robert Dunn, James Waring) simya diktatörlüğünde sıradan maddeleri altına çevirmişlerdir. Bu bir yıldız sistemidir. Diğer sistemleri kamu çoğunluğunun anlaması, tiyatrunun her yanındaki görüntü ve kişilik patlamalarına göre oldukça zor olmuştur.

İzleyiciye düşen kısımdaki anlayış, gücünü kişileştirilmiş dans formlarından; Robert Wilson, Judith Dunn, Barbara Llyod, the Grand Union'nın işlerinde olduğu gibi ortaya çıkan eşsiz işlerden almaktadır (Paxton, 1971, s.131).

Paxton, tüm olanaklara açıkken sonunda kendi üyelerinden kendini soyutlamıştır. Grand Union'nın anarşik dans yapısının aksine kontak doğaçlama için biçimsel bir yapı kurgulayacaktır. Paxton kontak doğaçlama çalışmalarında Çin, Kore gibi kültürlerin dövüş sporlarından, karate, judo, Tai Chi Chuan, Hindistan'da yoga ve meditasyon çeşitlerinden yararlanmışır. Özellikle aikidonun hareketleri üzerine, düşme yuvarlanma, partnerini harekete geçirme gibi teknikler üzerine yoğunlaşarak, duruş pozisyonunu koruma (*extreme stillness*) ve aşırı dengesizlik hali (*extreme imbalance*) karşıt durumlarının sınırlarıyla oynamıştır.

1972 yılının kültürel ortamı kontak doğaçlama gibi bir dans olayının ortaya çıkmasına neden olmuş ve ortaya Paxton, Smith ve diğer erken dönem dansçıları gibi sanatçıları çıkarmıştır. Bu form dansçıların ve seyircilerin okuyabileceği kültürel bir metin yazarak, aynı zamanda faaliyete geçmek için modeller yaratmıştır.

5.4 İlk Kontak Doğaçlama Performansı: “Magnezyum”

1972'de Steve Paxton kontak doğaçlama için kendi üzerinde geliştirdiği solo performansını, öğrencilerine öğretir. Magnezyum (*Magnesium*) adını verdiği bu performansını, Oberlin Koleji'nden on bir öğrencisiyle birlikte büyük bir spor salonunda izleyicinin karşısına çıkarır. Magnezyum, güreş minderlerinin üzerinde erkeklerin birbirlerine çarptıkları, düştükleri, yuvarlanıp tekrar ayağa kalktıkları, birbirlerinin üzerlerine atladıkları, belli bir biçimi olmayan, rastlantısalmiş gibi görünen hareketlerden oluşan bir performanstır. Performans fazla sayıda sürüklenme, çekme, elleriyle kavrama, tutma hareketleri olmasından dolayı sarhoş dövüşünü andırmaktadır. Bu performansla dansçıların seyirciye yönelik bir oryantasyonu olmamakla birlikte belirli bir görev bilinciyle düşünyormuş izlenimi yaratmaktadırlar.

Performansta dansçılar bedenlerini tek bir parçaymış gibi kullanırken, her beden bir parçası aynı anda dengesini yitirerek başka tarafa, başka bir bedene ya da havaya doğru dengeyi bir anda bırakarak savrulmaktadır. Tutarlı bir şekilde içe yönelerek başka bir dansçıya

odaklanmaktadırlar. Dansçılar kontrol eksikliği ve bedeninin ağırlığı yüzünden dengeleri ellerinden alınıyormuşcasına çekiliyor ya da fırlatılıyormuş gibi birbirlerinin üzerine ya da yere düşmektedirler. Düşmeler ani, kesin olmakla beraber minderin varlığından yararlanarak aktif kontrolleriyle düşüşlerini yumuşatarak ya da yuvarlanarak fiziksel zararlardan kendilerini korumuşlardır. Birkaç dansçı bir diğer dansçıyı kaldırmaya başlıyor, diğerleri de bu işleme katılıyor ve kafası mindere değene kadar aşağı yukarı hareket ettiriyorlar. Paxton'un ayakta duruş pozisyonuna geçmesi (*Stand/* ayakta durma veya "*Small Dance*" / küçük dans olarak adlandırılıyor)⁵ ve diğerlerinin ona katılımı ile düşmeler devam etmektedir. Küçük dans pozisyonuna geldiklerinde tüm dansçıların yüzleri farklı yönlere dönük, sessizce dik bir duruşta sallanan vücutları ile önce yaptıkları denge dışı hareketlere tezat oluşturuyorlar, bu pozisyondan birkaç dakika sonra da sahneyi terk ediyorlar ve seyirciler tarafından çılginca alkışlanıyorlar.

Kontak doğaçlamayla uğraşanlar, "Magnezyum"u bir dans formu olarak tanımlamadan önce eğitici çalışma olarak adlandırıyorlardı. Böylelikle 1972'de Magnezyum'un gösterimiyle kontak doğaçlama başlamış oldu. Aynı yıllar, kontak doğaçlamanın oluşum sebebi savaş karşıtı hareketlerin ortadan kaybolduğu, 1960'ların politik arenasının yok olmaya başladığının sinyallerinin duyulduğu yıllardı.

Steve Paxton, kontak doğaçlamanın kurucusu sayılsa da, kontak doğaçlama onun kontrolünün dışında gelişmeye devam etmiştir. Bu dans formuyla uğraşanlar 1960'ların politik ve kültürel duruşunu, değerlerini ve özelliklerini sürdürmeye çaba gösterdiler.

⁵ Kontak doğaçlamanın en temel başlangıç hareketine "small dance" (küçük dans) adı verilmektedir. Kontak başlamadan önce bedeni ve zihni hazırlayan bir çeşit meditasyondur. Ayakta durarak bedeninin ağırlığını öne, arkaya, yanlara, diagonellere transfer ederek bedeninin dengesini bozup tekrar orta merkeze dönerek bedendeki olağan fiziksel olayları fark etmenin yanında hareket alanını algılayarak, zihni temizlemek ve konsantre olmak amaçlarını taşımaktadır.

5.5 “Magnezyum”u İzleyen Video Çalışmaları: “Chute”, “Soft Palet”

Magnezyum’un sahnelenmesinden sonra grup, bu performanstan çıkardığı iki farklı hareket üzerinde çalışmaya başlar. Biri partnerine atlamak, partnerini yakalamak, diğeri ise Steve Paxton’ın “küçük dans” (small dance) adını verdiği sabit bir şekilde iki ayağın üzerinde durarak hareketi tetikleyen en küçük kıvılcığı fark etmek üzerine temellendirilmiş duruştu. Dev olimpik minderler üzerinde hareket eden iki bedenin sınırları üzerine çalışılıyordu. Nancy Stark Smith çalışmaları “Grup deneysel dans aracılığı ile sanat ve hayat arasındaki kaybolan ayrımları tecrübe ediyordu. Beraber yaşıyor, bütün gün belirli bir yönelimimiz olmadan ağırlıklarımızı birbirimize aktararak, sadece çalışarak, ne yaptığımızı tanımlamadan dans ediyorduk” (Smith, aktaran Novack, 1990, s.70) sözleriyle açıklamaktadır.

“Chute” isimli video, Paxton’ın öğrencilerinden ve meslektaşlarından oluşan on dört kişilik bir grubun New York’ta John Weber Galerisi’de yaptıkları performansın kayıtlarını içermektedir. John Weber Galerisi’nde yapılan performanslar izleyicilerin gelip istedikleri kadar kalabilecekleri beş saatlik provalardan oluşuyordu. Özel ışık efektleri, kostüm, müzik ya da tasarlanmış dekorlar kullanılmadan dev bir minder üzerinde performanslar gerçekleşiyordu.

“Chute”da “Magnezyum”dan farklı olarak düetlerde tek başına yapılan düşme ve yuvarlanma hareketlerinin daha az kullanıldığı; daha partner odaklı bir çalışma sergilenmektedir. Magnezyum’un aksine dansçılar birbirlerine yaslanarak, birbirlerinin üzerinde durarak, bedenleri arasında sağladıkları temas noktaları ile destek verip destek alarak ve bu rolleri değiştirerek düşüşler, atlamalar ve yuvarlanmalar gerçekleştirmişlerdir. “Magnezyum”da hareket odakları daha çok torso ve ayaklar aracılığıyla değişirken, “Chute”da gelişerek beden bütün bir parça olarak hareket etmekte baş, kalça ve kollar da devreye girmektedir. “Chute”da kullanılan eşler arasındaki desteklemek (*supporting*), partnerin arkasından eğri çizerek dönmek, partnerini kalça kalçaya yakalamak, yerdeyken partnerinin üzerinden düşey bir şekilde yuvarlanmak (*surfing*) gibi hareketler daha sonra kontak doğaçlama tekniğini temel özelliklerinden olmuştur. Bu teknik sonraki yıllarda daha da geliştirilmiştir.

“Soft Pallet” isimli video, l’Attico Gallerisi’de yapılan performansları içermektedir. Bu çalışmada kıyafetlerin serbestliği ve minder kullanımı “Magnezyum” ve “Chute” ile aynı olmasına rağmen aradan geçen yıllar içinde kontak doğaçlama kavramlarının geliştiği ve

değişikliğe uğradığı görülür. Dansçılar bireysel doğaçlama bölümlerini biraz daha uzatmışlar ve bir seri oluşturacak şekilde birbirine bağlamışlardır. Artikülasyon (bedeni parçalara ayırma hali) daha kapsamlı bir yapıya dönüşmüştür. Eklemlerin her türlü kapasitesinden yararlanmaya çalışılmıştır. Beden parçalara bölünmüş gibi dönerek hareket eder ve bu bedeni bir sürü hareketin olduğu tek bir parçaya indirger. Düşme ve ağırlığı yakalama tekniklerinin gelişimi ile dansçılar daha çok risk almaya başlayarak, yerçekiminin olanaklarını kendilerince arttırıp, kendilerini boşluğa bırakıp, yara almadan yerde ve havada eğimli spiraller çizebiliyorlardı. Üç video çalışmasının karşılaştırılması sonucunda dansçılar temas yoluyla kurdukları ilişkinin fiziksel boyutunu geliştirdikleri hareket teknikleriyle daha da attırmışlardır.

Video kameranın kullanımı kontak doğaçlamanın gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Video kamera dansçılara sürekli bir geribildirim sağlamakla beraber, içsel metotla hissederek doğaçlama yoluyla yaptıkları bu dansın bir gözlemci olarak izlenebilme imkanını sağlamıştır. Dansçılar, kasetleri izleyip utanılacak bir şeyler yaptıklarını fark ettiklerinde kameranın önemini anlamışlar, düetlerde çok kompleks bir yapının nasıl çöktüğünü, çiftlerin bu çöküşün içine nasıl dahil olduğunu ya da bu çöküşten nasıl çıktıklarını izlemişlerdir (Nacy Stark Smith, aktaran Novack, 1990, s. 78-79). Doğaçlamadan çıkan hareketlerin kasetlerden tekrar izlenebilmesiyle o hareketlerin teknik çalışmaları üzerine gidilmiş, yeni bir hareket formu ya da çalışma yöntemi geliştirilebilmiştir. Kasetlerde görülen tesadüfen oluşmuş aynı tipteki hareketlerle kontak doğaçlama kendi dilini yaratmıştır. Video kamera, yeni hareketlerin tanımlanması ve paylaşılan estetik değerlerin açık olarak ifade edilmeden betimlenmesine olanak sağlayan bir öğretmen görevi üstlenmiştir.

Kontak doğaçlama, fiziksel hareketlerin doğal bir olgusu olarak ifade edilirken, estetik kaygıların dışında doğa kanunlarının bir parçası olarak gelişimini sürdürür. Paxton'a göre kontak doğaçlamanın estetik ideali "bedenle tamamen bütünleşebilmektir" (Banes, 1980, s.60). Paxton'a göre kontak doğaçlama, formu gereği öğretilir, en azından tecrübe edilebilir bir yapıya sahiptir. İstenildiği zaman çalışılabileceği için klasik bale ve diğer dans formlarından daha hızlı öğrenilebilmektedir (Paxton, 1975, s.40-42). Kontak doğaçlamacılar dansın öğretilir yapıyla gittikleri yerlerde bu dans formunu öğretiyorlardı. Paxton ile Oberlin ve Bennington'da çalışan öğrenciler özellikle Curt Siddall, Nacy Stark Smith, Nita Little üniversiteden mezun olduktan sonra gayri resmi olarak bu dans formu üzerinde çalışmaya devam etmişlerdir.

5.6 1970'lerde Diğer Performanslar

Paxton'ın ününün artmasıyla üniversitelerde, galerilerde ya da deneysel tiyatrolarda performans yapabilme fırsatları da artmıştır. Lisa Nelson, 1970'lerin ortalarındaki kontak doğaçlama performanslarını coşkulu bir basket maçına benzetir. Gösterilerden sonra izleyiciler de dans etmeye başlıyor, izleyiciler ve dans edenler arasında muazzam bir duygu seli oluşuyordu. İnsanlar birbirlerinin üstüne atlıyor, etrafta koşuyor ve gerçekten yerlerde yuvarlanmak, birbirlerine sıçramak istiyorlardı. Nelson, ağırlığa dayalı çalışmanın ve bir insana ne kadar süre ile dokunabileceğini deneyimlemenin herkesi birleştiren bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. (Lisa Nelson, aktaran Novack, 1990, s.71). İzleyicilerin tepkileri ve performanslarla ilgili verdikleri tanımlar, kontak doğaçlamanın spor ve sanatı sosyalleşme aracılığı ile karıştırmasına işaret ediyordu.

En iyi kontak doğaçlama etkinlikleri Nancy Stark Smith'e göre ilk yıllarda yapılanlardı. İzleyicilerin ilk defa böyle bir etkinlikle karşılaştıklarını, sahnede birinin düşmesini görmeye alışık olmadıkları için nefessiz kaldıklarını, performanslardan sonra sanki kendileri dans etmiş gibi ter döktüklerini söylemektedir. İzleyiciler ve dansçılar arasında inanılmaz bir iletişim ve fiziksel paylaşım vardır. Hareketin doğal sınırları ile ilgili sunulanlar izleyici için yenileyici ve can alıcıdır (Nancy Stark Smith, aktaran Novack, 1990, s.72-73).

Kontak doğaçlamanın bu ilk yıllarındaki etkileşim dinamiği ve grup katılımı, hareketin kendisinden doğan bir dinamik stili (atletizm, risk alma, kapsamlı ve geniş dokunma durumu), dans formunun yenilikçi yapısı, performansların gayri resmi sergilenmesi ve izleyicilerin hassasiyeti bu formu karakterize eden özelliklerdi. Kontak doğaçlamanın ilk yıllarındaki ortam ile dans formunun, dansçıların ve izleyicilerin hassasiyetinin değişimler geçirdiği daha sonraki yılların birbiriyle oldukça çelişki içerisinde olduğu görülecektir. İlk yıllardaki izleyici kitlesini, bu dans formunu gördükten sonra denemek ve öğrenmek isteyen insanlar oluştururdu. Gençlerin farklı yerleri gezebilme imkanları, 1960'lardan kalma deneysel anlayışla birleşerek kontak doğaçlamanın iki kat fazla yayılmasını sağladı.

Kontak doğaçlama pratiğinde, gösterilerin ve çalışma sürecinin toplumsal yapısı ile devinimlerin yapısı, karşılıklı olarak birbirini beslemekteydi. 1970'li yılların ortalarına dek, kontak doğaçlama yapanların çoğu topluluk halinde veya yerleşik olmayan bir yaşam sürerek, danslarını ve yaşamlarını 1960'larda ortaya çıkmış olan kolektif biçimler içinde

örgütlemekteydiler. Dansa katılanlar ve izleyiciler için kontak doğaçlama, hem devinim özellikleri, hem de doğaca dayalı üretim süreci, çalışma ve gösteri biçimleri açısından 1960'ların muhalif kültürünün eşitlikçilik, kadın-erkek arasındaki geleneksel rol dağılımının reddi, grup içinde bireysellik, otoriteye muhalefet gibi temel değerlerini dile getirmiştir (Novack, 1988, s.102).

Harekete ve tekrardan yaratmaya odaklı yaklaşımından dolayı kontak doğaçlama yeni ve farklı şeyler denemek isteyen insanlar içindi. Bu form karakteristik özellikleriyle birey için özgür bir alan oluşturmaktaydı. Kontak doğaçlamanın tanımından gelen sınırlandırmalar olsa da, ideolojisi ve kavramları kontak doğaçlamayı 1960'ların avangard çalışmalarının benzeri bir şekilde hareketin gelişimindeki deneysel çalışmalar serisi olarak tanımlamaktadır.

5.7 Contact Quaterly

1975'te Nita Little, Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Karen Radler ve Steve Paxton bir araya gelerek "Re-Union" (tekrar birleşme) adlı grubu kurdular. Bu grupla birlikte dansçılar tecrübelerini paylaşırken beraber dans edip yeni performanslar sergiliyorlardı. Bu paylaşımlar kontak doğaçlamanın gelişimine ve bir dans formu olma yolundaki çalışmalara önemli katkıda bulunmuştur. Sergilenen performanslarla birlikte bu dansla uğraşan insanlar ve gruplar tanınmaya başlamıştır. Kontak doğaçlamanın kontrolsüz bir biçimde yayılması, beraberinde bir takım tehlikeleri de getiriyordu. Hiç adı duyulmayan kontak doğaçlama eğitmenlerinin ortaya çıkması ve yanlış bilgi vermelerinden dolayı sakatlanma ve yaralanmaların artmaya başlaması, kontak doğaçlamanın bazı kaynaklarda yalan yanlış adının geçmesi ve onu esas yaratan dansçıların bu durumlardan haberdar olmamaları Re-Union üyelerini harekete geçirmiştir. Bu sorunla ilgili olarak kontak doğaçlama dansçıları ile yakın ilişkilerde olan yazar William Schrievogel kontak doğaçlama dans formunu icra eden dansçılar ve gruplar için bir menajer görevi görmeyi, aktiviteleri organize etmeyi ve projeler bulmayı teklif eder. 1975'te "Re-Union" grubu ve grubun San Fransisco'daki arkadaşları tarafından bir bülten hazırlanır. Bu fotokopi bültende Nita Little'in bir teklifi vardır. Topluluk (*company*) adının "*Contact Core*" olmasını önererek, "sanat yönetimi" ile ilgilenen bir arkadaşının kontak doğaçlama tanıtımlarının yapıldığı her yerde "©Steve Paxton et all" ibaresinin kullanılması tavsiyesini sunar (Novack, 1990, s.81). İdeolojik olarak bu önerilerin kontak doğaçlama ruhuna aykırı olduğu düşünülerek organizasyonel önerilerin hiçbiri hayata geçirilmemiştir. Aynı zamanda hiçbir dansçı da kontak doğaçlama adının marka olması

yolunda ve eğitimcilerin kontrol edilmesi, dansçıların aktivitelerinin raporlanması gerekliliği gibi konularda bir anlaşma imzalamak istememişlerdir.

Bu anlayışı vurgulamak üzere ikinci bir bülten yayımlanır. Bu bültenle “Re-Union” üyeleri bir polis gibi davranmaktan çok kontak doğaçlama ile uğraşanların daha sık iletişime geçmesi adına enerjilerini kullanmaya, daha az tecrübeli olanların bir süreliğine eğitimliğe ara verip, daha sık egzersiz yapmalarını teşvik etmeye karar verdiklerini bildirirler. (Contact Newsletter, Kasım 1975).

“Re-Union”, bir dans topluluğu veya bir okul formuna bürünüp organizasyonel bir yapı kurmaktan kaçınarak, uğraştıkları dansın o ana özgü ve spontan, sosyal bir etkileşim aracı olduğuna dair güçlü inançları ile bültenleri haberleşme aracı olarak yayımlamaya devam eder ve bu anlayışla bültenler 1976’da bir dergiye dönüşür.

Aslında başlangıçtan itibaren Steve Paxton ve diğer dansçılar bu bültenleri, fikirlerini diğerleriyle paylaşmak ve bir liderlik anlayışını test etmek için kullanmışlardır. Paxton kontak doğaçlama dans formunun gerçek temellerinin, diğer düşünceleri de işin içine katmadan ve genişleme dönemi yaşamadan önce oluştuğuna dair bir fikri savunuyordu. Örneğin Nisan 1975’te çıkan bir bültende Paxton, kendi dans sınıfından ve bu derslerde izlediği yoldan bahsediyor, bu sınıfın daha metafiziksel yollara doğru ilerlemek isteğinden kaynaklanan endişelerini dile getiriyordu.

Paxton, bu formu öğretirken daha pro-fiziksel duyuları kullanmak istediğini, sembolizm, mistisizm, psikoloji, spiritüelizmin saçma olduğunu, duruşu (*stand*) öğretirken, momentumu ya da yerçekimini tartışırken her eğitmenin hissel kavramlara bağlı kalması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre auralar ve enerji alanları, altıncı his gibi konularla ilgili düşüncelerimizi dans sunumlarına kadar ve dans formlarını öğretmeye başlayana kadar savunabiliriz. Kontak doğaçlamayı öğretmeye başladığından beri bu formda anormal, aşırı duyguya dayalı, parafiziksel, doğaüstü hiçbir olayla karşılaşmadığını ve asıl sorunun gerçeğin kendisini hafife alıyor olmasından kaynaklandığını vurgulamıştır (Contact Newsletter, Nisan 1975).

Contact Quarterly’nin çıkması kontak doğaçlama üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olmakla beraber, bu dans formunu diğer Amerikan modern dans teknikleri arasında farklı bir

yere oturtmuştur. Kontak doğaçlama Paxton'ın gayriresmi ve yadsınamaz büyük etkisine rağmen Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Hanya Holm gibi diğer modern dans tekniklerinin aksine "Paxton Tekniği" adıyla değil de kendi sosyal ideolojilerine uygun şekilde daha genel adıyla "kontak doğaçlama" olarak anılmıştır. Bu yaklaşım kontak doğaçlamanın hareket formu olarak da özünde bulunan liderlik anlayışının reddi ve eşitlikçilik fikirleriyle paralellik göstermesi açısından önemlidir.

Diğer modern dans teknikleri koreograflar tarafından kurulan dans toplulukları ve koreografi çalışmalarının altında toplanıp gelişmiştir. Kontak doğaçlama dansçıları ise bu durumun aksine, dansçılar ve kolektif gruplara büyük ölçüde yayılabilmesi ve kontak doğaçlamanın Contact Quaterly aracılığıyla yazılı bir kavram haline gelebilmesiyle bir araya gelebilmişlerdir. Kontak doğaçlama 1970'ler için dans etkinliklerinin yapılarına bir alternatif olmuştur.

Contact Quarterly, ülke bazında kontak doğaçlamanın tartışılması, bu dansla ilgili bir haberleşme ağı kurulması, kontak doğaçlamanın ilerletilmesi için önemli bir araç olmuştur. Bülten bir hareketlenmenin varlığını doğrulamaktadır.

Kontak doğaçlamayla ilgili yüzlerce aktivite doğdukça, gerek lokal gerek bölgesel anlamda bu forma ilişkin birçok farklı yaklaşım da gelişmeye başlamıştır. Yeni dansçılar ve eğitimciler kendi şehirlerinde önder haline gelmişlerdir. Yeni kolektifler bu dans formunu uygulayabilmek için bir araya gelmeye başlamışlar ve kontak doğaçlama toplantıları (*jam session*) birçok bölgede çok popüler haftalık bir aktivite haline almıştır. Performans gruplarının sayısının artmasıyla, alternatif düşünceler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu gruplardan bazıları sadece kontak doğaçlamayla uğraşırken bazıları da daha dramatik ve koreografik çalışmalar sergilemişlerdir. Bu grupların bazıları bir defaya mahsus oluşumlar ve sahnelemeler gerçekleştirirken, bazıları "topluluk" adı altında çalışmaya başlamışlardır. Contact Quarterly aracılığıyla birçok yeni düşünce yayılmıştır. Bu dans formu herhangi bir düzene ya da teknik çalışmaya değil de, sadece hareketin kendi öz doğasına dayandırıldığı için, yazılı bir materyalin varlığı önemli bir eğitim aracı, birleştirici bir güç ve lokal gelişmeleri bir araya getiren bir araç olarak hizmet etmiştir. Contact Quaterly, varlığı ile birlikte yeni düşüncelerin ve anlayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlarken, kontak doğaçlamanın tarihsel değişimini de yazılı bir kaynak olarak görünür kılması açısından önemlidir.

5.8 1978 ve Northampton

1978’de Stephen Petronino tarafından kaydedilen Northampton Massachusetts’de yapılan kontak doğaçlama performansına ait videoyu incelemek, o dönemin kontak doğaçlama özellikleri ve dansçıların tarzlarında görülen farklılıkları anlamak için önemlidir. 1970’li yılların başında kaydedilen ilk video çalışmaları “Magnezyum”, “Chute”, “Soft Palet” adlı videolarla karşılaştırıldığında bu kasetlerde dans formunun yeniden yapılanması ve teknik becerilerin artması ile daha görsel bir estetik anlayışı gözlemlenmektedir.

1978’de kaydedilen videoda “Soft Palet”de olduğu gibi bedenler kimi zaman bütün bir şekilde aynı anda, hep birlikte hareket ediyor, kimi zaman da yumuşak yapılan bir serinin parçaları gibi özellikle yavaşça ve eşli dans ediyorlardı. Ancak “Soft Palet”in aksine, hareket akışı üzerinde bir dereceye kadar kontrolü elde tutma ve diğerinin zamanını çalma bu dansın karakteristik özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Dansçılar düşme (*falling*), yuvarlanma (*rolling*), el üzerinde durma, takla gibi hareketlerde teknik analizler yaparak ustalaşmışlardır. Dansçıların aktif bir şekilde ağırlıklarını yönlendirebildikleri görülmektedir.

“Soft Palet”in yorucu derecede enerjik hatta takıntılı bir kontak doğaçlama anlayışı olmasına rağmen, Northampton performansı daha ölçülü ve içerisinde daha bilinçli olarak düşünülmüş, duruş pozisyonları, duraklar (*pauses*) ve doğaçlama hareketlerinde daha farkında bir yapı görülmektedir. Hareket, belirli teması olan ya da bilinçli bir akış içinde seyreden, dans benzeri bir oluşumu şekillendirme amaçlı koreografik bir yapının dışındadır. Aksiyonun yavaşlatılmasından dolayı, dansçılar, hareket akışında kesilmeler olmamasından dolayı seyircilerin daha çok farkında gibi görünmektedirler. Bu dönemde daha bilinçli bir seyirci kitlesinin performanslara gelmesi bekleniyordu; dansçı ve seyirci arasındaki ilişki de çok daha farklıdır. 1970’lerin başındaki hararetle izleyicinin yerini daha “farkında” bir izleyici kitlesi almıştır.

1970’lerin sonlarında kontak doğaçlama ile ilgilenenlerin sayısı oldukça artmıştır. Sahneleme olanakları genişledikçe ve kontak doğaçlama teknikleri yeniden yapılandırıldıkça amatörler ve profesyoneller arasındaki ayrım görülmeye başlanır. Ülke genelinde kar amacı gütmeyen performans grupları, topluluklar oluşmuştur. Bu durum dansın farklı yönlerde gelişmesine katkıda bulunmuş ve değişik formların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu gelişmeler gayri resmi ulusal bir organizasyon olan Contact Quaterly ile gezici bilgi ağı, sosyal iletişimden

doğan bilgi ağı ve yapılan atölye çalışmaları ile ortaya konan bazı kurallar doğrultusunda gerçekleşmiştir. Bu dönemde öğretim teknikleri ve formu oluşturan hareketlerin teknik özellikleri incelenmeye başlanmış, kontak doğaçlamanın ne olduğu insanlar tarafından tartışılmış, bu tartışmalarla belirli anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Basın ve medya da kontak doğaçlamayı tanımış ve yaptıkları performansları kar gütmeyen organizasyonlar olarak benimseyip desteklemişlerdir.

Kontak doğaçlamanın gelişmesiyle “Kontakla Koreografi”, “Kontak Politikaları”, “Öğrenme Özürlü Çocuklara Kontak Doğaçlama Öğretme” gibi alanlarda da incelemeler yapılmaya ve makaleler yazılmaya başlanmıştır.

1975’te Nancy Stark Smith, Nita Little ve kontak doğaçlama dansçıları birlikte dans etmek ve düşüncelerini paylaşmak maksadıyla Kontak Sempozyumu’nu düzenlerler. Steve Paxton 1977’de Vermont Windham’da bir workshop düzenlerken, Vancouver’den bir eğitmen olan Peter Ryan’da 1979’da “Country Jam” düzenlemesine ve organizasyonuna yardımcı olur. Paxton, Vancouver’da bir etkinlik düzenler. Bir ay süren bu etkinlikte 28 kişi dans etmiş, videolar çekmiş ve dansın tekniği ve formları kesin çizgilerle belirtilmeden dans hakkında konuşmalar yapılmıştır. Bu gelişmeler sürerken kontak doğaçlamacılar kendilerini organize olmamış görmeye devam etmişlerdir. Yapılan toplantılar ve organizasyonlar spontanlık bozulmadan, tesadüfi iletişim ve komünal hareket anlayışı korunarak gerçekleşmiştir.

Formun yayılması ve genişlemesi, hiyerarşik düzenlemelere olan ihtiyacı birden çok yolla ortaya koymuştur. Sosyal bir form olarak her isteyen her istediğiyle dans edebilmektedir. Özellikle ilk yıllarda çok yeni ve tecrübesiz biriyle, çok daha profesyonel birinin birlikte dans edebilmesi ihtimali çok yüksektir. Tecrübeli kişiler becerilerini geliştirdikçe ve dansın formu acemilikten çıkmaya başladıkça, başlangıç düzeyindekiler ve tecrübeliler arasındaki uçurum giderek artar. Eşit düzeyde ve daha serbest bir grup olarak kalmak daha da zorlaşır. Ellen Elias, “İnsanlar başlangıç seviyesindekilerle dans etmekten yoruluyor hatta suratlardaki dayak yemiş ifadede de oldukça sıkılıyorlardı” diyor (Ellen Elias, 1978, aktaran Novack, 1990, s.96). Bu yıllarda dansın yapısında bulunan açıklık, eşitlik, herkese hitap etme durumu ve halka yönelik bir dans anlayışı, herkesin katılımına yönelik tutum, kendi içinde çelişkiler yaşamaya başlamıştır. Kontak doğaçlamadan para kazanabilme imkanlarının artışı, kontak doğaçlamanın içinde “profesyoneller” ve “kontak doğaçlamacılar” olarak bir ayrımı ortaya çıkarmıştır.

Kontak doğaçlama jenerasyonları kaçınılmaz bir şekilde gelişmiştir. Örneğin kontak doğaçlamayı California'yı bir ziyareti sırasında öğrenen Mary Cerney ve kontak doğaçlama sınıfındaki dansçılardan birkaçı kendilerini üçüncü kuşak olarak nitelendirmişler ve bu dans formuna güçlü bağlarla bağlanmışlar, ama ilk kuşak dedikleri Nita Little, Steve Paxton ve Danny Lepkoff'u hiç görmemişlerdir.

Kontak doğaçlamanın performans için uygun bir forma sahip olup olmadığı tartışması devam etmektedir. Geleneksel yöntemlerle eğitim görmüş dansçılar, Cerney'in seyircilerden çok dansçıların kendi aralarındaki iç durumundan kaynaklanan odaklanmayı araştıran soruları doğrultusunda çalışmalarını sürdürürler. Bu dönemde herhangi bir kompozisyonun, doğaçlamanın performans içindeki güvenilebilirliğini ve dansın başı sonu ya da ortası olmayışını sorgularlar. Bu tip sorular kontak doğaçlamanın bir dans formu olarak kabul edilmesinden beri sürekli tartışılmaktadır. Gerek seyirciler ve gözlemciler gerekse katılımcılar hep bu soruları sormuş ve bu sorulara cevaplar aramış olmalarına rağmen, ortaya çıkan yetersiz çözümlerden dolayı kontak doğaçlama, sanat dansı ya da sosyal dans formu olmanın arasında karasızca gidip gelmiştir.

Kontak doğaçlama izleyicilere nasıl daha çok ulaşır ve nasıl daha sunuma yönelik olabilir sorusu cevaplanamamıştır. Kompozisyonel hareketleri ve bir takım koreografik fikirleri kontak doğaçlamaya dahil etme girişimleri tatmin edici olmamış, 1978 itibariyle kontak doğaçlamanın çizdiği sınırlar içerisinde kalmak da artistik anlamda bağlayıcı hissettirmiştir. Öte yandan kontak doğaçlama, dansçıları birbirlerine bağlayan yan olmuş, toplum içindeki kimlikleri haline gelmiş ve toplum desteği ve finansal yardım alabilmeleri için bir kaynak durumuna geçmiştir.

1980'lerin başı hem Amerikan kültüründeki hem de kontak doğaçlama yöntemlerindeki değişimlere tanıklık etmiştir. Kontak doğaçlamanın ilk dönemlerindeki dans stili daha içsel, riskli, kontrolsüz ve daha gerginken, bu dönemde dışa dönük, daha akışkan, kontrollü ve kolay bir hal almıştır. Önceki katılım ve sunum ortaklığı bu dönemde daha net ve açık bir yapıya sahiptir. 1980'lerin sonunda birçok dansçı bu pratiği sergilemeye ve bu pratiği öğretmeye devam ettiyse de performanslar daha çok durumlara ve etkinliklere özel olmuştur. Dansçıların büyük bir çoğunluğu bu tekniği diğer dans tarzlarında kullanmak adına çalışmaya devam etmiştir. Sosyal katılıma odaklanan sosyal dans aktiviteleri düzenleyen ve bu amaçla

kontak doğaçlamayı kullanan gruplar gelişmiştir. Bu tarihsel değişimler, artistik tekniği, dansçıların ve izleyicilerin hayatlarının ortak bir paydada buluşabiliyor olmasını sorgulayan birçok konuyu da beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda kültürel düşünceler ve sosyal kurumlar da sorgulanmıştır.

Ülke çapındaki kontak doğaçlama topluluklarında geçen bazı tartışmalar Contact Quaterly dergisinde yer almasına rağmen, 1970'ler sonrası ortaya çıkan negatif düşünceler genel olarak bireysel kanallarla yayılmıştır. Örneğin San Fransisco'lu bir dansçı olan Mark Pritchard, Contact Quarterly'de kontak doğaçlama ve kimi diğer formlar arasındaki “kutsal sağlık” ya da “terapi” olma yolundaki ilişkiyi ve “doğal” olma adına kendi kendini tatmine doğru kayan anlayıştan duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Pritchard kontak komüniteyi pasif ve ortak doğruları bulmaktan uzak kalma konusunda uyarılmış, en iyi yöntemin herkesin iyiliği için ortak bir karar verme değil de akışına bırakmak olduğu bir anlayış konusunu gündeme getirmiştir (Contact Quarterly, Sonbahar 1980, s.6-9). Byron Brown, Pritchard'ın değindiği konulara bir cevap olarak, kontak doğaçlamanın bir performans dans formu olarak sunduğu imkanların limitlerini sorgulamıştır.

Büyük ölçüde ortaya konulan açık fikirlilik anlayışı, kontak doğaçlamanın yapısından gelen bazı değerlerle desteklenerek tartışmalar başka bir boyuta taşınmıştır. Genel olarak Contact Quarterly, farklı alanlarda çalışan bütün topluluğu bir araya getiren, bu anlayışa çeşitlilik katan en önemli unsur olmuştur.

1980 yılından itibaren Contact Quaterly'de kontak doğaçlama ile ilgili daha az makalenin yayımlanmaya başladığı görülür. Dergi aktif bir ortamın kanıtı olmaktan çıkıp daha çok kinesyoloji, koreografi, vücut terapisi gibi konuların yer aldığı bir forum halini almıştır.

5.9 1983 Yılı Konferansı

Kontak doğaçlamanın yöneldiği yolu anlamak amacıyla 1983'te Steve Paxton tarafından düzenlenen konferansa bakmak yerinde olacaktır. Konferansın düzenlenme sebebi 1972'den 1983'e kadar kontak doğaçlamada geçirilen evrimleri gözden geçirmek amacını taşımaktadır. New York St. Mark Kilisesi'nde yapılan panelde ortaya atılan fikirlerin büyük bir kısmı kontak doğaçlamanın ilk yıllarındaki fikir ve düşüncelerle benzerlik göstermektedir. İnsanlar, değişen ağırlığın fiziksel gerçekçiliği, sosyal bir bilgi ağının değeri, kontak doğaçlamanın eşitlikçi yapısı üzerine konuşurken, kontak doğaçlamada içten gelenin olmasına izin vermek konusuna daha az önem veriliyor, insanlar bundan çok kontak doğaçlamadan neler kaldığı hakkında (duygular, erotizm, irade ve niyetler) konuşmaktaydılar.

Panelin içeriğinden çok yapısı oldukça dikkat çekicidir. Kontak doğaçlamanın yapısında bulunan gayri resmi, belirsiz özellikler aynı zamanda panelin de özelliklerindedir. Kimin hangi sırayla konuşacağını belli olmaması, kimsenin konuşmacıları tanıtmaya gereği duymaması ve paneli kimin başlatacağının bilinmemesi gibi özellikler bunların başında gelmektedir. Paneli planlama aşamasına katılanlar, kontak doğaçlamanın belirsiz yapısında bir panel düzenlemenin ve bu paneli planlamanın çok heyecanlı olduğunu söyleseler de, panelin planlanmasından sonra işlerin daha farklı bir biçimde ilerlemesinden, hiyerarşik bir düzende ve baskın bir lider olmamasından kaynaklanan tartışma ortamlarının gergin havasından dolayı planlama aşamasındaki dinamizmi kaybetmekten rahatsızlık duymuşlardır.

Performanslarda dansın belli başlı özellikleri ortadadır. Kontak doğaçlama hala büyük ölçüde ağırlığın iki ya da daha fazla dansçı tarafından momentumun ve yerçekiminin yardımıyla alınıp verilmesiyle ilgiliydi. Saf kontak doğaçlama performansları bir kısım gösterilerin karakteristik özelliğiymişken bir yanda da farklı yöntemlerin bir araya gelmesinden, yeni deneysel çalışmalardan, yeni konseptlerden oluşan gösteriler bulunmaktadır.

Kontak doğaçlamanın esas yapısal özelliklerinin geçerli olduğu dansın uygulaması da farklı bir boyut kazanmıştır. Kontak doğaçlama üstün performans ve fiziksel özellikler gerektiren teknik ağırlıklı bir dans yapısına bürünmüştür. Dansçılar daha uzun fazlı bölümlere ayrılmış, daha akışkan, yumuşak ve kontrollü hareket serileri sergilemektedirler. Dansçılar, 1970'li yılların ortasındaki daha kesin ve ani duraklı, hoyrat dans tarzından çok, artık en alışılmadık atlamaları ve kaldırmaları (*lift*) çok daha anlaşılır, temiz, düzgün ve sürekli yapmayı

öğrenmişlerdir. Dans, oyun dolu sahneleri de kapsasa ve sürpriz dolu da olsa, genel olarak daha tehlikelidir, ancak dansçılar tehlikeli hareketleri bile kontrol edebilecek kadar tecrübelidirler. Bu değişimler hareket tekniklerinde bir gelişmeye, sergileme kalitesinde bir artışa ve dansçılar arasındaki ilişkide bazı değişikliklere yol açmıştır. Bir zamanlar kültürel anlamda şok edici ve hayrete düşüren şeyler artık eğlenceli ve dokunaklı bir hal almıştır.

Bu değişim izleyiciler tarafından da doğrulanmaktadır. Performanslara yüzlerce izleyici katılıyor ve her seferinde dansçıları büyük bir sıcaklıkla karşılıyorlardı. Diğer dans gösterilerinden daha canlı ve konuşkan bir izleyici kitlesi oluşmuştur, seyircilerden gelen tepki çoğu zaman beğenidir ve performansların genel özelliği yoğun olarak paylaşılan yüksek enerjidir. Kontak doğaçlama o zamanda artık yeni bir dans formu değildir ve seyircilerin yaklaşımları da bu ölçüde değişmiştir.

İlerleyen yıllarla beraber performansın karakteristik özelliği, dansçıların seyircilerin varlığını fark etmeleri olmuştur. Dansçılar tehlikeli hareketlerin arasında birbirlerini olduğu kadar seyirciyi de güldürmeye yönelik bir takım dans şakaları da yapabiliyorlardı. Rahatlık içerisinde ve oyuncu bir havada, en usta performanslar bile eğlenceli geçmektedir. Dansçıların en zor hareketleri inanılmaz bir ustalıkla sergileme becerileri sayesinde en zor ve imkansız hareketler bile kolay görünmektedir. Dansçılar beklenmedik bir anda aniden fiziksel ve koreografik olarak en imkansız figürlere bile geçebilecek, hareket stillerini bir anda değiştirebilecek, her türlü hareketi yapabilecek kapasitede görünmektedir. Koreografik anlamda dansçılar yeni yeni şeyler keşfetmeye başlamışlardır. Bir bedenin diğer bedendeki ani değişimlere verebileceği potansiyel tepkiler ve bir düet performansını alarak tekli devam ettirmek gibi.

Ağırlığı alıp vermek, bir bedenden diğerine geçiş, artık dansın en önemli ve tek konusu değildir. Artık bu dans ağırlığın nasıl verildiği, ne kadar verildiği ve hangi davranış biçimiyle verildiği üzerinde de durmakta, dokunma duyusunun bütün şekillerini kapsamaktadır. En hafif kontakta bütün vücutla dokunmaya, hatta kimi zaman boşluk ve mekanda göz teması kurmaya kadar giden bir dokunma anlayışı bulunmaktadır. Beden kontağı ne derece güçlüyse doğaçlama da o derece güçlü olmaktadır.

Kısa süreli ve bütün beden bölümlerinin tek tek ortaya konması beden kullanımının en karakterize hareketleridir. Dansçılar bedenlerinin her bir bölümünü yerle temas halinde

yerden destek alırken ya da bir diğèrinin üzerinde durabilmek için; iç dünyalarını, beden ve dış dünyadaki boşluk arasında bir denge kurabilmek, bedeni boşluğa göre şekillendirmek için kullanırlar. Dansçılar boşlukta bedenen çeşitli şekillere bürünseler de, bu dönemde kontak doğaçlama tarzı önceye göre daha dikey görünmektedir. Dansçılar birbirlerini omuzlarında destekleyecek ve birini dikey bir şekilde spiral çizdirerek yere indirebilecek yeteneğe sahiptirler.

Dansçılar bedeninin dışındaki dünyaya daha da önem vermeye başladıkça zamana olan ilgileri de arttı, hatta Northampton performansında bile hızlı, aceleleri varmış gibi görünen performanslar sergilenmiştir. Dikkatlerinin artık zamana daha çok odaklanmasından dolayı, hareket akışı ve ağırlığın bir bedenden diğèrine taşınması daha az gözlenebilir olmuştur. Dans eskiye göre daha rahatlamış görünse de, aynı zamanda oldukça atletik ve coşku dolu hareketleri kapsamaktadır; itmeler sonrası çalkalanmalar, sallanmalar ve savrulmalar gibi. Aslında bu çalkalanmalar solo kontak doğaçlama performanslarının repertuvarlarına bilerek eklenmiştir, solo dansçılar genellikle ani hareket eder, bedenlerinin farklı kısımlarını farklı yönlerde hareket ettirirler ve kendi momentumlarının doğrultusunda yalpalanırlardı. Düet performansları başlatan, bedeninin farklı bölümlerinden çıkan hareket tipi, daha sonraları solo çalışmalara dönüştürüldü ve sonuçta şaşırtıcı, aniden ortaya çıkan akışkan hareket serileri ortaya çıktı.

5.10 1980 Sonrasında Günümüze

Kontak doğaçlamanın toplumsal yapısı değışen değıerler sonucunda korunamamıştır. 1981 yılından itibaren görölmektedir ki, birçok kontak doğaçlamacı muhalif yaşam tarzlarını terk etmiş, dansı destekleyen kurumlar resmi olmayan gösteri biçimleri ile daha az ilgilenir olmuştur. Değışen toplumsal ortamın en açık göstergelerinden biri de kontak doğaçlama ile zamansal olarak çakışan disko dansıdır. Disko dansı ile erkeğin kadını yönlendirdiğı ve yönettiğı geleneksel işbölümü anlayışına geri dönülmüştür. Kontak doğaçlamadan daha kontrollü bir dans türü olan disko dansı, bir partnere bağılı olmayı vurgular ve dokunma duyusunun aracılık etmesinin ve karşılıklı bir ilerlemenin aksine tek taraflı bir manipölasyonla ilerler.

Disko dansçıları, Rock'n Roll dansının “grup içinde bir birey olarak dansçı” vurgusunu, “karşı cinsten bir partnerle birlikte şov yapan dansçı”ya kaydırırlar. Hareketler çok daha dışa

dönük, gösterişli, yapay ve kontrollüdür. Dansçıların enerjilerinin sadece partnerlerinin bulunduğu yöne odaklandığı disko dansı, özellikle yaygın medya araçlarıyla da popülerleştirildiği gibi Rock'n Roll dansından ve kontak doğaçlamadan farklı olarak daha belirgin bir heteroseksüelliğe, kontrole ve baskınlığa işaret etmektedir. Buna "Saturday Night Fever"da John Travolta'nın canlandığı karakterin dans edişi örnek verilebilir. "John Travolta'nın canlandığı karakter meydan okuyan, güçlü ve seksi birey izlenimi yaratmak için gösterişli ve saldırgan dansını kullanmaktadır. Travolta, dans ederken partnerini fiziksel ve duygusal olarak yönetir ve kontrol eder. Danstaki bu kontrolcü tavrını gerçek hayatına da yansıtması gerektiğini anlayarak orta sınıf insanların yaşadığı Brooklyn'den sınıf atlamının daha kolay olabileceği Manhattan'a taşınır. Disko dansı hayat için bir metafor olurken, aynı zamanda geride bırakılması gereken çocukça bir alışkanlıktır. Dansındaki "maço" imgesi ise para ve şöhretin önemli olduğu ortamda başarılı olabilmek için yumuşamalı ve evcilleştirilmelidir" (Novack, 1988, s.103).

1970'li yılların sonu ve 1980'li yılların başında disko dansının hareket stilindeki özellikler daha belirgin hale gelir. 1960'lı ve 1970'li yılların orta sınıf topluluklarında ön plana çıkan rahatlık anlayışı yerini stresle başa çıkmaya, serbestlik (*looseness*) yerini *fitness*'a bırakır. Dansçılar da bu değişimlere karıştılar, kimi zaman bu değişimleri işlerine yansıtılar. 1980'li yılların şüphesiz en popüler "dans formu" aerobik, ne sosyal bir dans olarak sınıflandırılabilen ne de teatral olarak görülebilmektedir. Bunun dışında aerobik genellikle kadınlara yönelik olarak bedeni tanıma, bedene şekil verme ve iyi görünme için yapılan sportif egzersizdir. Aerobik dans genellikle kendini kontrol mekanizmasına odaklanır, beden ve hareketin ortak tecrübelerinden çok görünüme önem verir. Ayrıca gittikçe popülerleşen sporun da etkileri büyüktür. Sporun hareket özellikleri ve yapısı, oyundan oyuna değişse de kaçınılmaz bir şekilde rekabet ve kontrolle ilgilidir.

1980'li yılların ortasında profesyonel güreşe (Amerikan güreşi) ürkütücü bir ilgi vardır. Aynı zamanda, kontak doğaçlamanın da ironik bir şekilde varlığını sürdürmesi, spor ve performans anlayışı arasında bir köprü görevi görmüştür. Kontak doğaçlamacılar gibi güreşçiler de dokunma duyusuyla iletişim kurmakta, ancak hareket stilleri şiddet içerikli bir rekabet ruhu taşımaktadır.

İdeolojik olarak kontak doğaçlamacılar hareket anlayışlarını, iki insanın bedenlerinin birbirinden etkileşimi ve dokunma duyuları aracılığıyla iletişim kuran oyunlar olarak

görmekteydiler. Kontak doğaçlamacılar, fizik kanunlarıyla hareket ederek, zihinde dostluğu, partner olmayı anlatan imgeler yaratırlar. Güreşçiler de fizik kanunlarıyla hareket etmekte, ama yarattıkları tek imge şiddet, kuralları çiğneme ve gösteri olmaktadır. Güreşçiler özenli hazırlanmış bir koreografinin içerisinde, kendilerinin ve seyircilerin sahte olduğunu bilmelerine rağmen gerçekmiş gibi yaparak oynamaktadırlar. Güreşi izlemenin keyfi, sergilenen vahşiliğe rağmen gerçekte ne bir kan dökülmesi ne de ciddi bir yaralanma olmamasından kaynaklanan çelişkide yatmaktadır (Novack, 1990, s.100-103). Dürüst bir ifade tarzından çok, burada hareket, teatral bir gösteri, dışardan bakanlara yönelik eğlence ya da güreşçilerin birbirlerine yönelttiği tehditler olarak algılanmaktadır.

1983 yılından itibaren kontak doğaçlamayı yaratan ve biçimlendirenlerin çoğu, yaşamlarının öyle bir aşamasına geldiler ki, artık marjinalliği sürdürmek ne olası ne de istenilebilir bir şeydi. Kontak doğaçlama yapan gruplar ise kontak doğaçlamanın teatral yönünü bir yana bırakıp daha çok insanlararası sosyal ilişkiler yaratmaya yönelik bir araç olarak dans ediyorlardı. 1970'li yılların başında yaşanan ortamda grupların oluşması mümkün olmamıştır. 1980'lere gelindiğinde dans daha yumuşak, kontrollü ve sürekli bir hal almaktadır. Bir kısım kontak doğaçlamacılar bu yumuşak ve kontrollü olan süreyi bir geçiş evresi olarak görmekteydiler. Bu geçiş evresinin devamında, 1980'lerin sonlarına doğru bu dönemle çatışan başka bir anlayış gelmiştir. Bu anlayış, formun o güne kadar ki gelişiminden ve o güne kadar öğretilenlerden daha farklı, sürprizlerle dolu, bekleneni yapmayan hareketlerin olduğu göz ve ellerin, bilinçli olarak formun yapısına dahil edilmemesiyle oluşmuş bir yapıdaydı.

Tüm bu değişimler sonucunda, kontak doğaçlamanın sahne dansı dünyasının hareket tarz ve teknikleri üstündeki etkisi oldukça güçlü duyumsandıysa da, 1980'lerden sonra çok az kontak doğaçlama gösterisi sahnelenmiştir. Bunlar genellikle neşe dolu, arkadaşıca bir ustalık gösterisi izletme özelliğinin öne çıktığı performanslar olmuştur. Temel devinim özellikleri aynı kalırken daha dışa dönük dans ediliyor ve dansçılar hareket akışını daha güçlü denetleyebiliyorlardı. İzleyici ise sıcak, ama 1970'lerin izleyicisine göre ağırbaşlı ve çekingendir. Aynı zamanda kontak doğaçlama, oluşan teknikleri ile modern dansa da nüfuz etmiştir. Çok sayıda koreograf kontak doğaçlamanın hareket tarzını koreografilerinde kullanmış, eşli kısımlara birçok performansta yer verilmiştir (Bill T.Jones, Robin Feld, Karen Nelson, Mark Thomkins, Randy Warshaw gibi). Çoğu topluluktaki kontak doğaçlama hareket tarzı bu dans formuyla ilgili bir eğitimi işaret ediyordu.

Koreograflar kontak doğaçlamayı aktörlere, bale yapanlara da öğretiyorlardı. Vancouver’da Peter Ryan Shakespeare sahnesi için kontak doğaçlamayı kullanmış, aynı zamanda Freddy Long, Jim Tyler ve John LeFan 1985’te San Fransisco Bale Topluluğu için birkaç oyun sahneye koymuşlardır.

Kariyerinin ilk yıllarında kontak doğaçlama çalışmış Bill T. Jones, 1978’de ortaya koyduğu “Shared Distance” düetini tekrar sahnelemiştir. Dansın orijinalini kontak doğaçlamadan başka bir dans formu çalışmamış olan Julie West ile yapmıştır. “Bu dansı ilk yarattığımızda Julie ve ben, bu doğal özgür salınımlı, yalın görüntülere çekincesizce bırakırdık kendimizi. Şu anda hiç kontak doğaçlamayla uğraşmamış bir dansçı Arnie Zane ile çalışıyor ve Shared Distance’ı nasıl değiştirebileceğimi düşünüyorum. Çalışırken, örneğin Arnie’yi havaya fırlattığımda ‘bacaklarını kapalı tutsan iyi olacak’ gibi şeyler söylüyoruz. Oysa eskiden, Julie ile çalışırken, böyle bir sorun yoktu gündemimizde; öylesine ‘uçardı’ Julie. Neden bir anda bunun hiç de uygun olmadığını, eşimi fırlattığımda havada süzülen bir desen gibi görünmesi gerektiğini düşünmeye başladık? Bunlar gerçektir. Geçmişim ve geleceğim bu dansa karşı karşıya geliyor ve ben anlamaya çalışıyorum. Dağınık görüntü, temiz hareket kontak doğaçlamayı ilgilendiren dağınıklığı” (Bill T. Jones, aktaran Novack, 1990, s.169).

Nasıl devindiğimiz, geçmişimizin ve geleceğimizin bir parçasını oluşturur. Ne “dağınıklık” ne de “özgürce salınma, doğal görünüş” devinimler için değişmez bir tanım değildir. “Özgür salınımlı”, “doğal”, “dağınık” gibi sözcükler Amerikalılarca belirli tarihsel ve kültürel dönemlerde belirli devinim özelliklerine atfedilen anlamlardır. 1978’de Bill T. Jones serbest akışlılığı doğallık ve özgürce salınmak olarak görürken, 1985’te aynı özellikleri dağınıklık olarak yorumlamaktadır.

1980’lerden sonra kontak doğaçlama ile ilgilenenler daha çok gruptan ve topluluktan bahsetmeye başlamışlardır. Nancy Stark Smith’in dediği gibi “aile ne zaman dağılmaya başlarsa o zaman herkes nostaljiye kapılıp biz eskiden ne güzel bir aileydik, herkes birbirine çok yakındı” (aktaran Novack, 1990, s. 112-113) gibi sözleri söylemeye başlar. Bu sözler 1970’lerde hiç telaffuz edilmemiştir. Çünkü bu zaten olması gereken doğal bir durumdur. Bu durum sanat hayatı ile sosyal hayat arasındaki dialektiği anlatmaktadır.

2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da gelişen ve günümüze kadar uzanan dans tiyatrosu modern dans tekniğinin biçimselliğinin dışında imgesel anlatıma yer vermiş ve bu anlatım biçimini

geliştirmiştir. Bu bağlamda kontak doğaçlamanın ana unsurlarından biri olan iki bedenin birlikteliği insan ilişkilerini teatral olarak anlatmanın en yalın hali olmuştur. Avrupa’da fiziksel tiyatro çalışmalarının öncüsü olan Lloyd Newson önderliğindeki “DV8” dans topluluğu yaptığı çalışmalarda insan ilişkilerini ele alır. Teatral bir şekilde insan ilişkilerini vurgulamak amacıyla insanın doğayla ve objelerle olan ilişkisinde teknik olarak kontak doğaçlamayı kullanır. Örneğin “Strange Fish” adlı çalışmada bir kadın ve bir erkek dansçının bir bankı kullanarak yaptıkları düet kadın-erkek, beden-obje ve buldukları mekan ile ilişkileri açısından kontak doğaçlamanın temel hareket özelliklerini kullanarak bir anlatım yaratmıştır. Günümüzde klasik bale dansçıları da modern dans tekniğinden yararlanırlar. Erkek dansçı kadınla kurduğu ilişkide sadece denge unsuru değildir. Bu anlayış çağdaş koreografların ortaya çıkması ile değişmiştir. Klasik bale eserleri yeniden yorumlanıyor, sahnede dansçılar balenin temel adımlarının yanında çok daha akışkan devinimler yaratarak dans ediyorlar. Artık modern dans teknikleri ve kontak doğaçlamanın unsurları klasik bale dansçılarının eğitimlerinin bir parçası olmuştur. Günümüzde modern dans eğitiminde kontak doğaçlama, dansçının yaratıcılığının gelişmesi ve bedensel limitlerinin artırılması amacıyla uygulanmaktadır. Bunların dışında son yıllarda artan sokak kültürü ile birlikte dans eğitimi olmayan insanlar bedenlerinin atletik ve sportif özelliklerini geliştirip bir araya gelerek “Parkour” olarak adlandırılan sokak performanslarını yapıyorlar. Felsefeleri “dünya düz olduğunda biz öleceğiz” olan “Parkourcular” kaldırım taşları, yüksek binalar, arabalar, trafik ışıkları vb. objeleri partner olarak seçip kontak doğaçlamanın teknik özelliklerini kullanıyorlar. İzleyenleri hayretler içerisinde bırakan hızlı ve risk dolu performanslarını sokaklarda sergilemektedirler.

Eskiden bir sanat formu olan kontak doğaçlama artık ya bir hareket tekniği, ya bir performans ya da sosyal olarak yaratıcılık aktivitesi olarak görülmektedir. Bu ayrım tamamen kesin çizgilerle ayrılmamış da olsa, ortada bir ayrım olduğu kesindir.

6. SONUÇ

Kontak doğaçlama kendine özgü temel hareket form özelliklerinin dışında, 1980’li yıllardan günümüze kadar olan süreçte değişen anlayışlar çerçevesinde, ortaya çıktığı dönemin anlayışları değişime uğramış ve modern dans tekniğinin içinde bir form olarak kabul edilmiştir.

Gelişiminin ilk yıllarında kontak doğaçlama yapanların uyguladıkları yöntemler çok küçük farklılıklar içermiştir. Bazıları sergileme, diğerleri bir araya gelip dans etme boyutuyla ilgilenirken bir kısmı bu dans biçiminin estetik ya da atletik yönlerini vurgulamışlardır. 1980’lerden sonra ise hem dans etme tekniklerinde hem de dansçıların yaşam biçimlerinde ve sunu koşullarında yaşanan değişimlerin yol açtığı bir eğilim olarak kontak doğaçlamanın ilk yıllarında yakalanan teatral ve toplumsal itkileri bir arada barındırma özelliğinin zayıfladığı görülmüştür.

Süreç içinde kontak doğaçlamacıların teknik yetenekleri gitgide geliştiği ve bir dans türü olarak kontak doğaçlamanın çerçevesi iyice netleştiği için, yetenekli ve yeteneksiz dansçılar arasındaki fark daha da görünür olmuştur. Öte yandan yetenekli olanlar sahnelemeye yöneldikçe, temsile yönelik olmayan bir dans türünü teatral bir biçim olarak koruma konusundaki zorluklar iyice açığa çıkmıştır.

1950’li yılların Rock’n Roll dansçıları, zenci dans geleneğinden uyarladıkları hareket özellikleriyle kültürel değişime öncülük etmişlerdi. 1960’lar da rock dansçıları karşı kültürün, muhalif kültürün simgesi olur ve bir dizi toplumsal mesajı, anlamı yakalarken, rockçılarla aynı alt kültürün içinde bulunan ama çok daha küçük bir grup oluşturan deneysel dansçılarda, aynı toplumsal mesajların bir kısmını farklı hareket tarz ve yapılarında dile getirmişlerdir.

Kontak doğaçlamacılar, 1970’li yılların başlarında uzakdoğu savaş sanatları ve Rock’ın Roll dansının toplumsal düşünceler ve hareket özellikleriyle, deneysel dansın estetik kavramlarını ve dokunmanın orta sınıf üyesi insanlar arasındaki cazibesini birleştirdiler. Postmodernizm ile ortaya atılan fikirler kontak doğaçlamanın temel özelliklerini de yansıtmış ve dönemin sanat anlayışlarıyla kontak doğaçlama harekete ait olan ve değişmiş fikirlerin uygulama alanı haline gelmiştir.

1970’li yılların sonlarında, söz konusu düşüncelere destek sağlayan toplumsal temelin yok olmasından sonra aynı düşünceleri ve devinim özelliklerini küçük topluluklarda yaşatırlarken, bazı sahne dansçıları da kontak doğaçlamadan edindikleri teknikleri koreografiye uyarlamışlardır. Bill T. Jones’un “kontak doğaçlamanın ilgilendiği dağınıklığı” sözleri bugünün düşünce anlayışının farklılığını vurgular. Değişen yaşam şekilleri ile birlikte dağınıklık artık istenen bir özellik değildir. Kontak doğaçlama anlayışında olmayan liderlik anlayışı daha sonraları organizasyonsuzluğun nedeni olarak görülmüş, rahatsızlık duyulmaya başlanmış ve organizasyonsuzluk kabul edilemez bir hal almıştır. Çünkü yaşadığımız dönemde de organizasyonsuzluk insanları karmaşaya sürükleyen bir durum olarak görülmektedir.

Dansçıların teknik olarak gelişmesi, beden estetiğinin anlamını da değiştirmiştir. 1970’li yıllarda şok etkisi yaratan durumların artık izleyici üzerinde etkisinin kalmaması da insanları hareketi biçimsel olarak geliştirmeye yöneltmiştir.

Bu çalışmada kültürel ve sosyal ortama genel bir bakışla bakarak kontak doğaçlama sınırları içerisinde incelenmiş, genel olarak hareket formlarının değişen toplumsal yapılar ile birlikte değiştiği görülmüştür. Bu durum kontak doğaçlama incelenerek ortaya çıkmış olsa da anlaşılmıştır ki genel olarak modern dansın yapısı içinde bulunan bir özelliktir. Her dönem modern dansçıları o döneme özgü yeni bir özgürlük anlayışından bahsetmekte, o özgürlüğün beden bulduğu stil ise farklılıklar göstermektedir. Bu çalışmayla birlikte kontak doğaçlamanın tarihsel değişimi göz önünde bulundurularak modern dans gibi yenilikçi bir yapıya sahip dans formunda hareket stillerinin oldukça çabuk gelişebildiği görülmüştür.

Kontak doğaçlama 1970’li yıllarda ortaya çıktığı zaman modern dans tekniklerinin içinde gelişen ayrı bir form olarak düşünülmemiş, toplumsal ifadenin yansıması olarak eşitlik, demokrasi, cinsiyet ayrımcılığı, savaşıma seviş sloganına uygun olarak düet formu şeklinde gelişmiş bir yapıdır. En az iki kişiye gereksinim duyulur, çünkü toplumsal düşünce alt yapısı gereği işteşliği içinde barındırır. Modern dans tarihine bakınca da aynı gelişimleri görüyoruz. Bu anlamda, bu günden bakarsak 1970’li yıllarda da aslında kontak doğaçlama modern dans tekniğinin bir ürünüydü. 1980’lerden sonra değişen düşüncelerle, artan kapitalizm, bireysellik, liderliğin tekrar ön plana çıkması gibi, kontak doğaçlama bir süzgeçten geçmiş, düşünsel alt yapıları süzölmüş ve sadece teknik bir form olarak görülmeye başlanmıştır. Her ne kadar teknik olarak algılarımız değişse de ve şu an kontak doğaçlama sahnede koreografik

çalışmalarda bir hareket stili olarak kullanılsa da, toplumsal yapının oluşturduğu hareket yapısı ile işteş özelliğini koruyarak sosyal bir dans formu özelliğini sürdürmektedir. Bu özellik, bir düet formu olasından ve bu formun her zaman için partnerinin farkında olmayı, onu dinlemeyi ve dokunmayı temel alan özellikleri içinde barındırmasından kaynaklanmaktadır.

Kontak doğaçlama, 1970'li yıllarda bir hareket ortamının, hareket üzerinde düşüncelerin üretilmesi için bir araç niteliğindeyken dönüşerek günümüzde modern dans tekniğinin içinde bir dans formu olarak algılanmaya devam etmektedir. Toplumsal yapının bedenle ifadesi anlayışı şu an teknik olarak çalışılması gereken bir form özelliğine bürünmüştür. Bu da aslında modern dansın tarihsel ve ifadesel gelişim yapısı ile ilgili bir durumdur. Modern dansın, özünde bulunan bu anlayışla, sosyal, kültürel ortamdaki değişiklikler, politikalar, trendler, değişen yaşam şekilleri bedenle ifadesini farklı hareket stilleri ve farklı formların oluşabilmesi olarak ortaya koyabilmiştir.

Ele alınan dinamikleri genel olarak tanımlamak için Peter Brook'un şu sözleri anlamlı bir yere oturur. Peter Brook, bir yazısında hareketin değişebilir doğasını ve gerçekliğini ima ederek şöyle demiştir: "...yaklaşık beş yıl önce en özel, belirli bir sahnelemenin bile yaşamakta olduğu, canlı olduğu konusunda uzlaşmaya vardık. Modası geçmiş gibi görünenler sadece saç stili, makyaj ya da kostümler değil. Aynı zamanda sahnelemenin tüm farklı unsurları, -belirli duyguları ifade etmeye yönelik hareketlerin stenografisi- sanki görünmez bir borsada sürekli değişmekte. Hayat akıyor, esinlenmeler etkilemeler seyirci ve oyuncu üzerinde oyunlar oynuyor. Diğer oyunlar, diğer sanatlar, sinema, televizyon bir araya gelerek tarihin yeniden yazılmasına yardımcı olmakla beraber, günlük gerçekliği de etkiliyorlar" (Brook 1968, s.16).

Farklı dans biçimlerine, spora, tiyatroya ya da günlük hareket kalıplarına, kinestetik ve yapısal özellikleriyle bir anlam içeren kültürel gerçeklikler olarak bakmak, bizim ve diğerlerinin kim olduğuna dair deneyimlerimizi birbirine bağlayabilmemiz ve netleştirebilmemiz için olanaklar sağlayacaktır. Kontak doğaçlamanın dokunmayı meşrulaştırdığı anlayışı içinde ten, sosyal ve kültürel olguları hareket yoluyla geleceğe aktaran bir araç görevi görmeye devam edecek ve modern dans yenilikçi anlayışı ile farklı hareket formlarının oluşmasına ortam sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Banes, S., (1984), *Democracy Body*. Ann Arbor, UMI Resarch Press, Michigan.
- Banes, S., (1980), *Terpsichore in Sneakers Post Modern Dance*, Boston: Houghton Mifflin Company, Boston.
- Belz, C., (1972), *The Story of Rock*, Oxford University Press, New York.
- Brown, B., (1971-72), "Training to Dance with Erick Hawkins." *Dance Scope*, 12: (2): 6-30
- Brown, J.M., ed. (1979), *The Vision of Modern Dance*, Princeton Book Company, New Jersey.
- Brook, P., (1968), *The Empty Space*, Atheneum Press, New York.
- Bull, R., (1969), "Structural Improvisation", *Focus on Dance*, 5: 49-50
- Cage, J., (1966), *Silence*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge
- Clarke, B., Crisp, Q., (1982), *The History of Dance*, Crown Publisher, New York.
- Coe, R., (1985), *Dance in America*, E.P Dutton, New York.
- Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA.
- Cohn, N., (1969), *Rock from the Beginning*, Stein and Day, New York.
- Contact Newsletter. 1975-1976, Nos. 1-4.
- Contact Quaterly, 1976-1983, Vols. 1-13.
- Contact Quaterly, Winter/ Spring 2006, Vols. 31 (1).
- Contact Quaterly, Summer/ Fall 2005, Vols. 30 (2).
- Copeland, R., Marshall, C., (1983), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York.
- Cunningham, M., (1968), *Changes*, Something Else Press, New York.
- Cunningham, M., (1985), *The Dancer And the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, M.Boyars Publisher, New York.
- Egan, G., ed. (1971), *Encounter Groups*, Brooks Cole Publishing Company, Belmont, California.
- Forti, S., (1975), *Handbook in Motion*, New York University Press, New York.

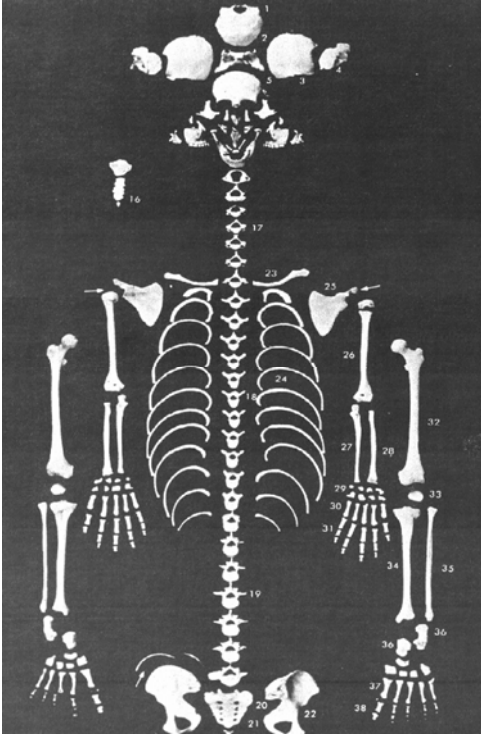
- Foster, H., ed. (1983), *The Anti-Aesthetic: Essays in Post Modern Culture*, Port Townsend, Bay Press, Washington.
- Foster, H., (1985), *Postmodern Culture*, Pluto Press, Washington.
- Geertz, C., (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc., New York.
- Geertz, C., (1983), *Local Knowledge*, Basic Books, Inc., New York.
- Goldberg, R.L, (2001), *Performance Art Since the 60s*, Thames and Hudson, New York.
- Hall, E., (1969), *The Hidden Dimension*, Garden City, Doubleday and Company, Inc., NY.
- Halprin, A., (1957), "Intuition and Improvisation" in Marian van Tuyl, ed. *Anthology of Impulse*, s. 50-53, Dance Horizons, Brooklyn, New York.
- Halprin, A., (1980), *Address to the American Dance Guild*, 19 Haziran.
- Hartley, L., *Wisdom of the Body Moving*, Nort Atlantic Books, Berkeley, California.
- Hartman, R., (1977-1978), "Talking with Anna Halprin", *Dance Scope* 12(1): 57-66.
- Herrigel E., (1953), *Zen in the Art of Archery*, Pantheon Books, Inc., New York.
- Jameson, F., (1983), "Periodizing the 60s." In Sohnya Sayres, *The 60s Without Apology*, s.178-215, University of Minnesota Press in cooperation with Social Text, Minneapolis
- Lepczyk, B.F., (1981), *A Contrastive Study of Movement Style in Dance through The Laban Perspective*, Teachers College, Colombia University.
- Levinson, A., (1918), 1985, *Ballet Old and New*, Translated by Susan Cook Summer, Dance Horizons, Brooklyn, New York.
- Martin, J., (1968), *The Modern Dance*, Reprint ed., Dance Horizons, Brooklyn, New York.
- Meyer, L.B., (1965), *Music, The Arts and Ideas*, University of Chicago Press, Chicago.
- Novack, C.J., (1988), "Bedensel Devinim Kültürelidir", (Çev. C. Demircioğlu, M. Öztürk), *Folkloru Doğru, Dans, Müzik, Kültür / Çeviri Araştırma Dergisi*, 59: 93-107.
- Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Paxton, S., (1971), "The Grand Union", *The Drama Review* 16:128-34.
- Paxton, S., (1975), "Contact Improvisation", *The Drama Review* 19(1): 40-42
- Rainer, Y., (1974), *Work 1961-1973*, New York University Press, New York.
- Sayres, S., (1984), *The 60s Without Apology*, University of Minnesota Press, Mineapolis.
- Schechner, R., (1979), "The End of Humanism", *Paj Dergisi*, Vol. 4, 1979.

- Schechner, R., (1982), *The End of Humanism*, Performing Arts Journal Publications, New York.
- Singer, M., (1972), *When a Great Tradition Modernizes, An Anthropological Approach to Indian Civilization*, University of Chicago Press, Chicago.
- Spindler, G. and L., (1983), *Anthropologist View American Culture*, “ In Annual Reviews in Anthropology” 12:49-78, Annual Reviews, California.
- Stearns, M. and J., (1968), *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, MacMillan, New York.
- Taylor, P., (1987), *Private Domain*, Alfred A. Knopf, New York.
- Teker, A., (1998), “Dans ve Doğaçlama Üzerine”, *Sanat Dünyamız*, 67: 183-187
- Tomkins, C., (1965), *The Bridge and The Bachelors*, Viking Press, New York.
- Tufnell, M., and Crickmay, C., (1993), *Body Space Images*, Dance Books, Hampshire.
- Ueshiba, K., (1984), *The Spirit of Aikido*, Taitetsu Unno, Kodansha International, New York.
- Varenne, H., ed. (1986), *Symbolizing America*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Vaughn, D., (1987), “Cunningham and His Dancer”, *Ballet Review* 15(3): 19-40.
- Zaborah, Z., (1995), *Action Theater, Improvisation Presence*, North Atlantic Books, Berkeley.
- Zimmer, E., (1983), “Working the Room”, *Village Voice* 27 Aralık: 106.

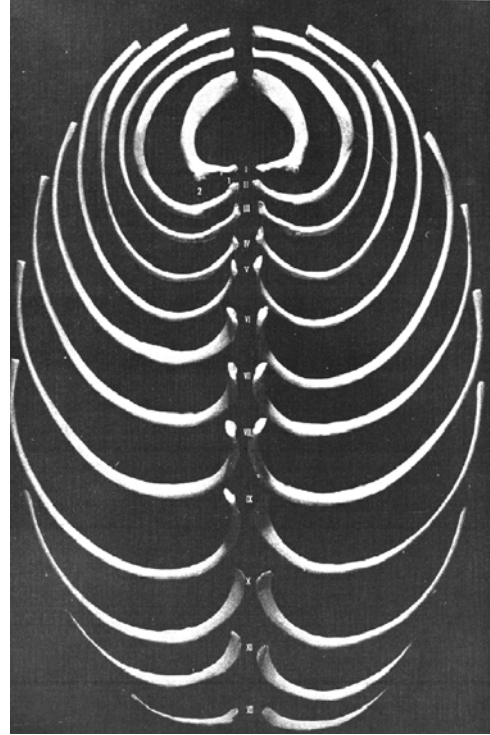
Videolar

- “Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83”, 1988. Contact Collaborations, Inc.
- “Chute” 1978. Contact Collaborations, Inc.
- “Magnezyum” 1978. Contact Collaborations, Inc.
- “Soft Pallet” 1978. Northampton, Massachusetts.
- “Strange Fish” 1992, DV8, BMC/ RM Art.
- “Enter Achilles” 1996, DV8, BMC/ RM Art.

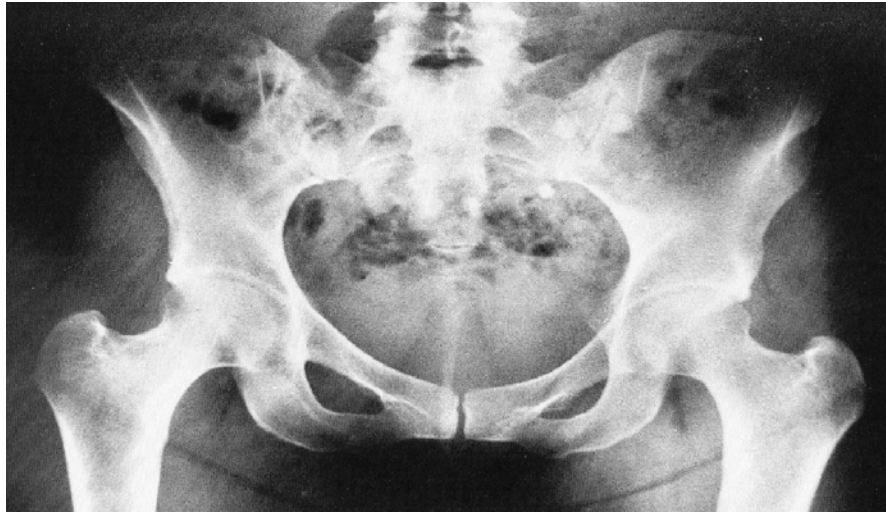
Ek - Resimler



Resim 2.1 *İskelet Sistemi*, Tufnell, M., and Crickmay, C., (1993), *Body Space Images*, Dance Books, Hampshire.



Resim 2.2 *Üst Beden (Kaburgalar)*, Tufnell, M., and Crickmay, C., (1993), *Body Space Images*, Dance Books, Hampshire: 14.



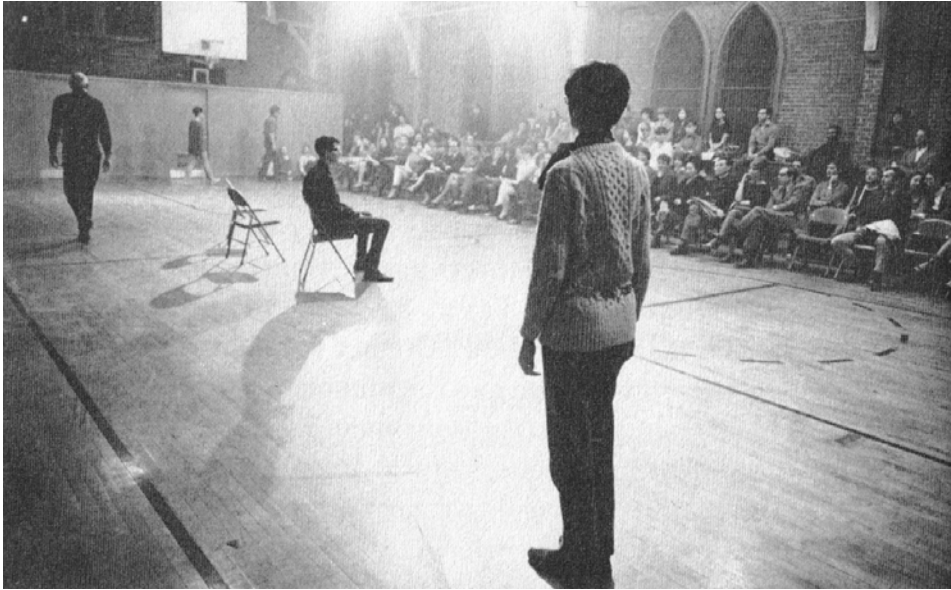
Resim 2.3 *Pelvis*, Tufnell, M., and Crickmay, C., (1993), *Body Space Images*, Dance Books, Hampshire: 16.



Resim 2.4 *Rock'n Roll Dansi*, 1959, Foto: UPI Bettmann Newsphotos, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 37.



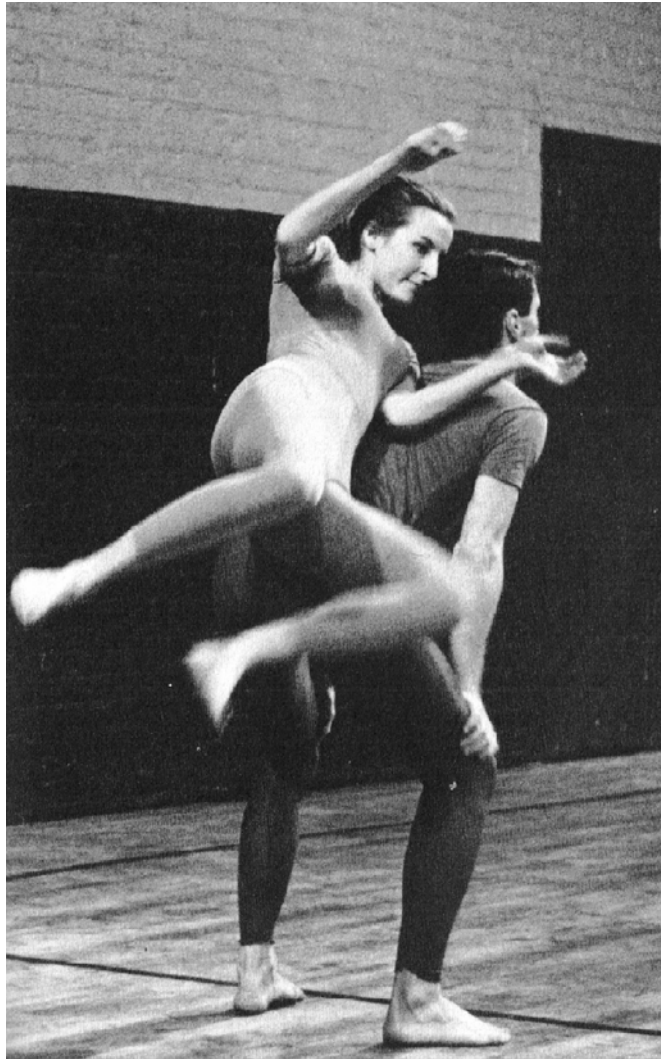
Resim 2.5 *Rock'n Roll Dansı*, Eski Güney Kilisesi, 1968, Foto: UPI Bettmann Newsphotos, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 41.



Resim 2.6 *Satisfyin Lover*, 1968, Foto: Peter Moore, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 44.



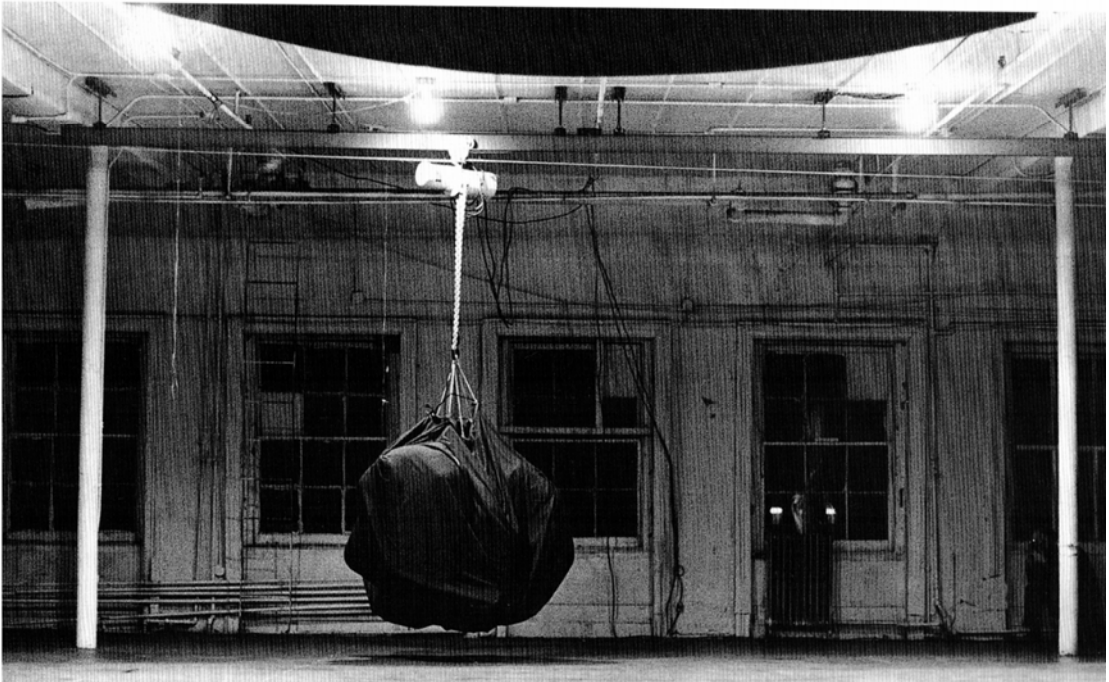
Resim 2.7 *Flag Show*, Judson Churge Kilisesi, 1970, Foto: Peter Moore, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 44.



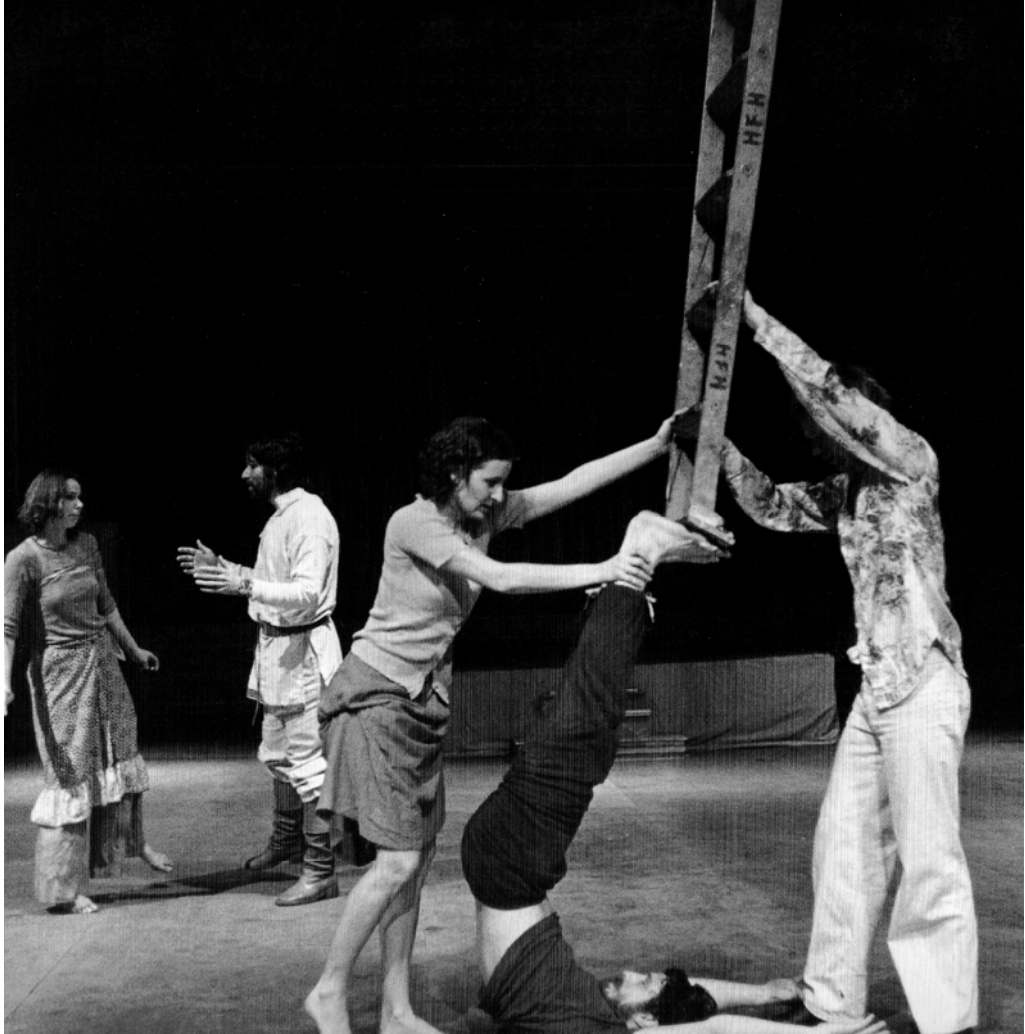
Resim 2.8 *Light Fall*, Trisha Brown & Steve Paxton, 1963, Foto: Peter Moore, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 56.



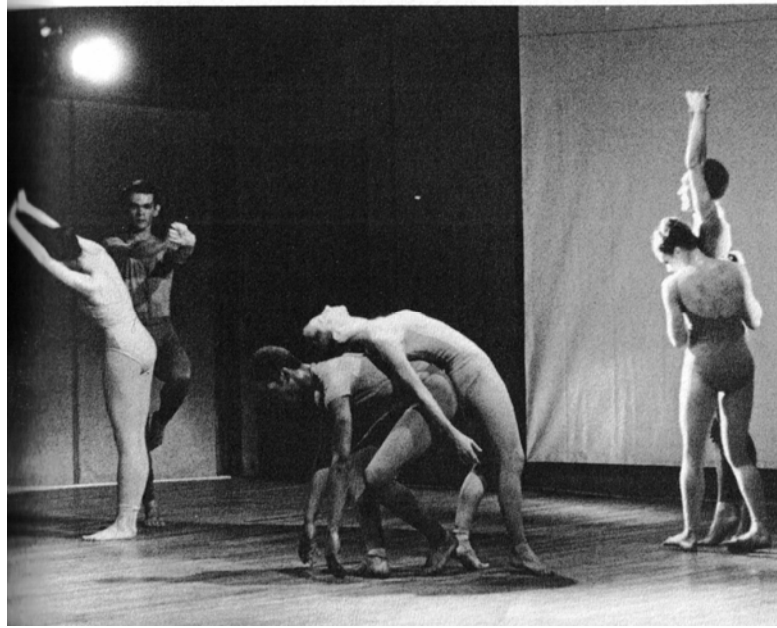
Resim 2.9 *Walking Down The Side of a Building*, Trisha Brown, 1970, Goldberg, R. L., (2001), *Performance Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, New York: 147.



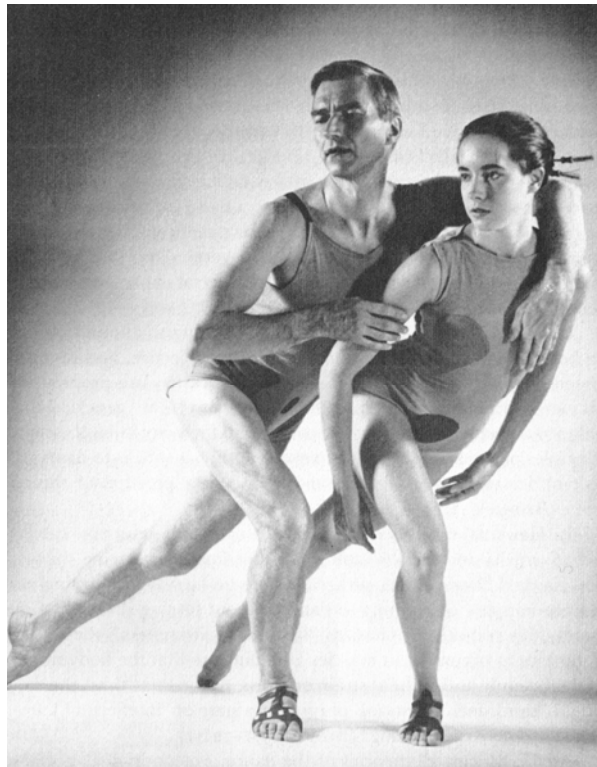
Resim 2.10 *İsimsiz*, Sylvia Whitman, 1975, Goldberg, R. L., (2001), *Performance Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, New York: 152.



Resim 2.11 *Grand Union*, 1976, Goldberg, R. L., (2001), *Performance Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, New York: 152.



Resim 3.1 *Variations V*, Merce Cunningham, 1965, Foto: Peter Moore, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 27.



Resim 3.2 *Here and Now With Watchers*, Eric Hawkins & Barbara Tucker, 1957, Foto: A. John Geraci, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 32.



Resim 3.3 *Exchange*, Merce Cunningham, 1978, Goldberg, R. L., (2001), *Performance Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, New York: 150.



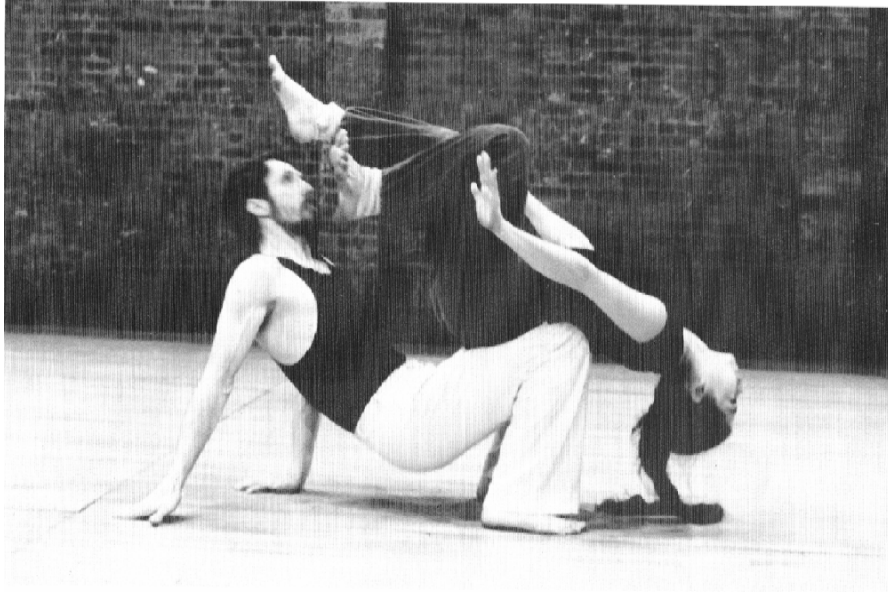
Resim 4.1 *Nancy Stark Smith & Alan Ptashek*, Foto: Eric Franz, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 116.



Resim 4.2 *D. Lepkoff*, Foto: Rebecca Lepkoff, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 133.



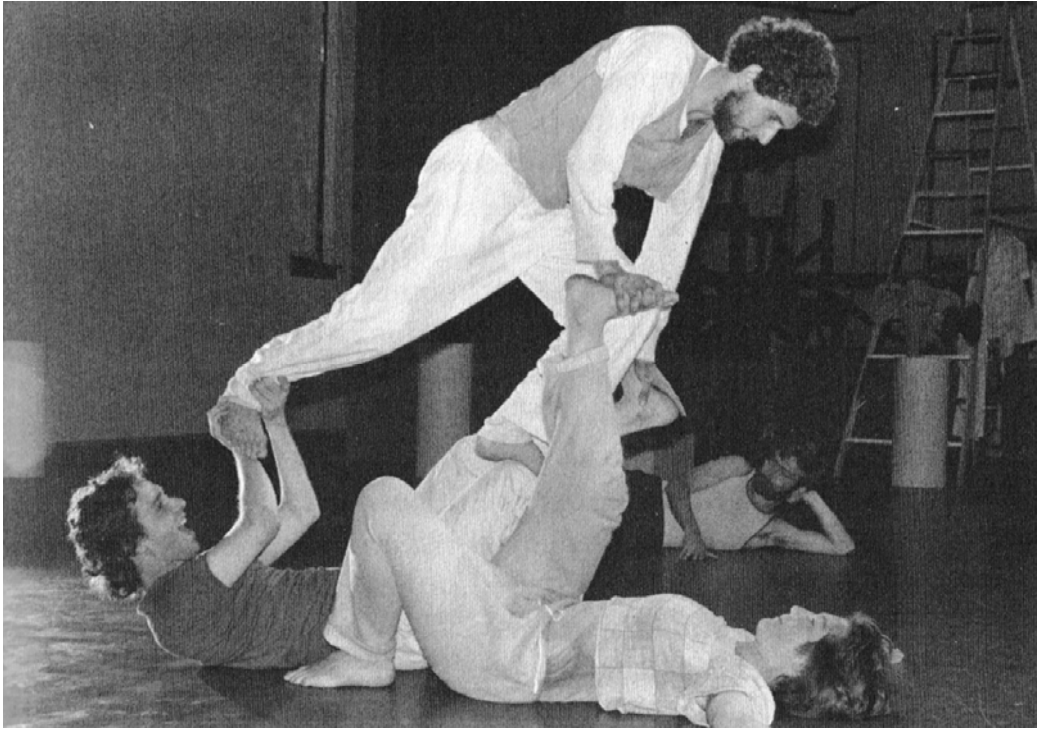
Resim 4.3 *Helen Clark & Nancy Stark Smith*, Foto: Chris Randle, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 135.



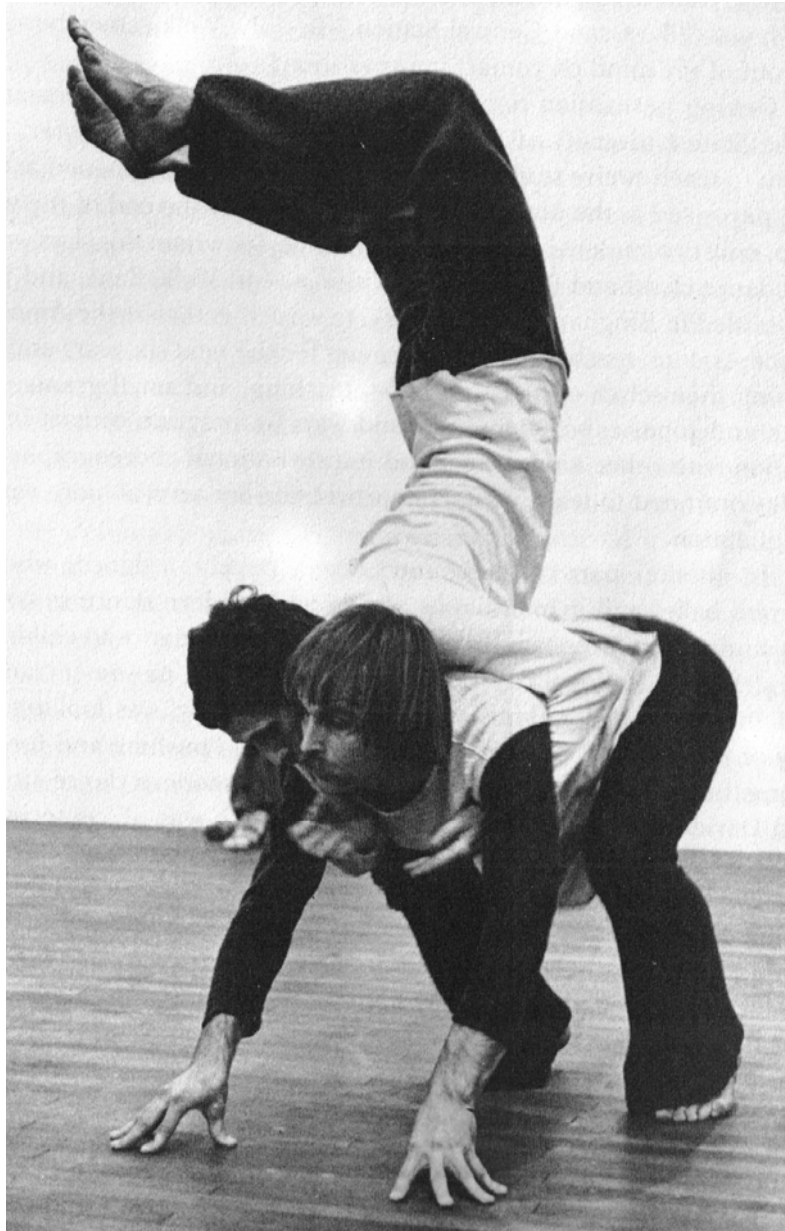
Resim 4.4 *Steve Paxton & Nancy Stark Smith*, Foto: Chris Haris, Cohen, B.B., (2003), Sensing, Feeling and Action, Contact Editions, Northampton, MA: 148.



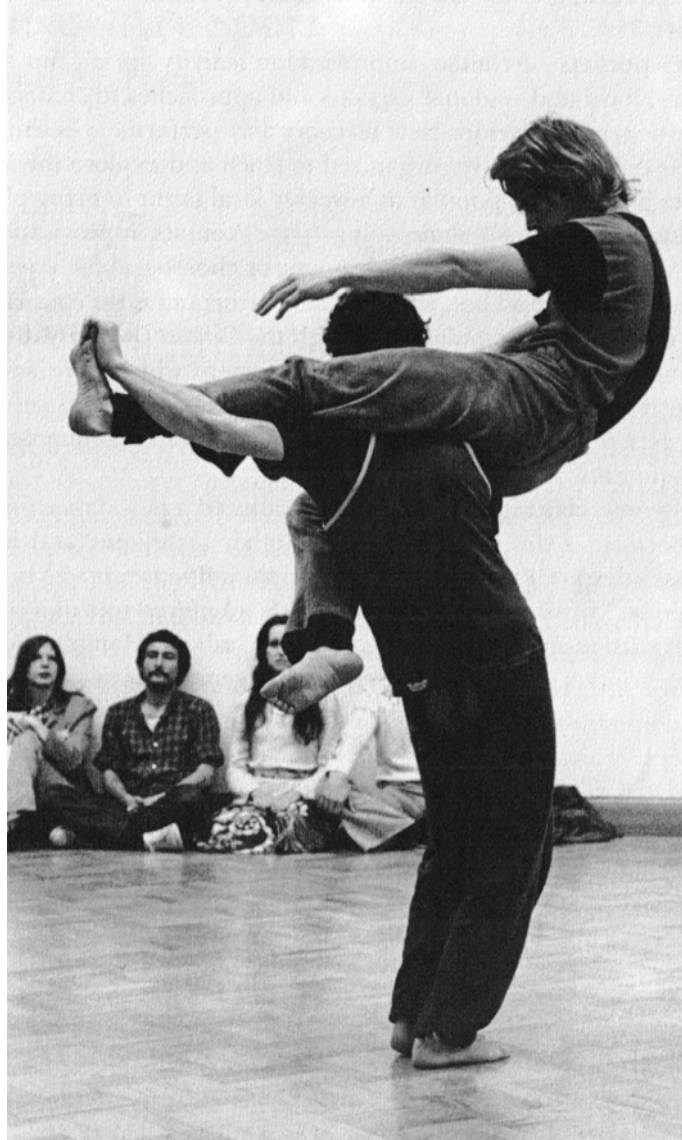
Resim 4.5 *Curt Siddal & Daniel Lepkoff*, Foto: David Minehart, Cohen, B.B., (2003), Sensing, Feeling and Action, Contact Editions, Northampton, MA: 153.



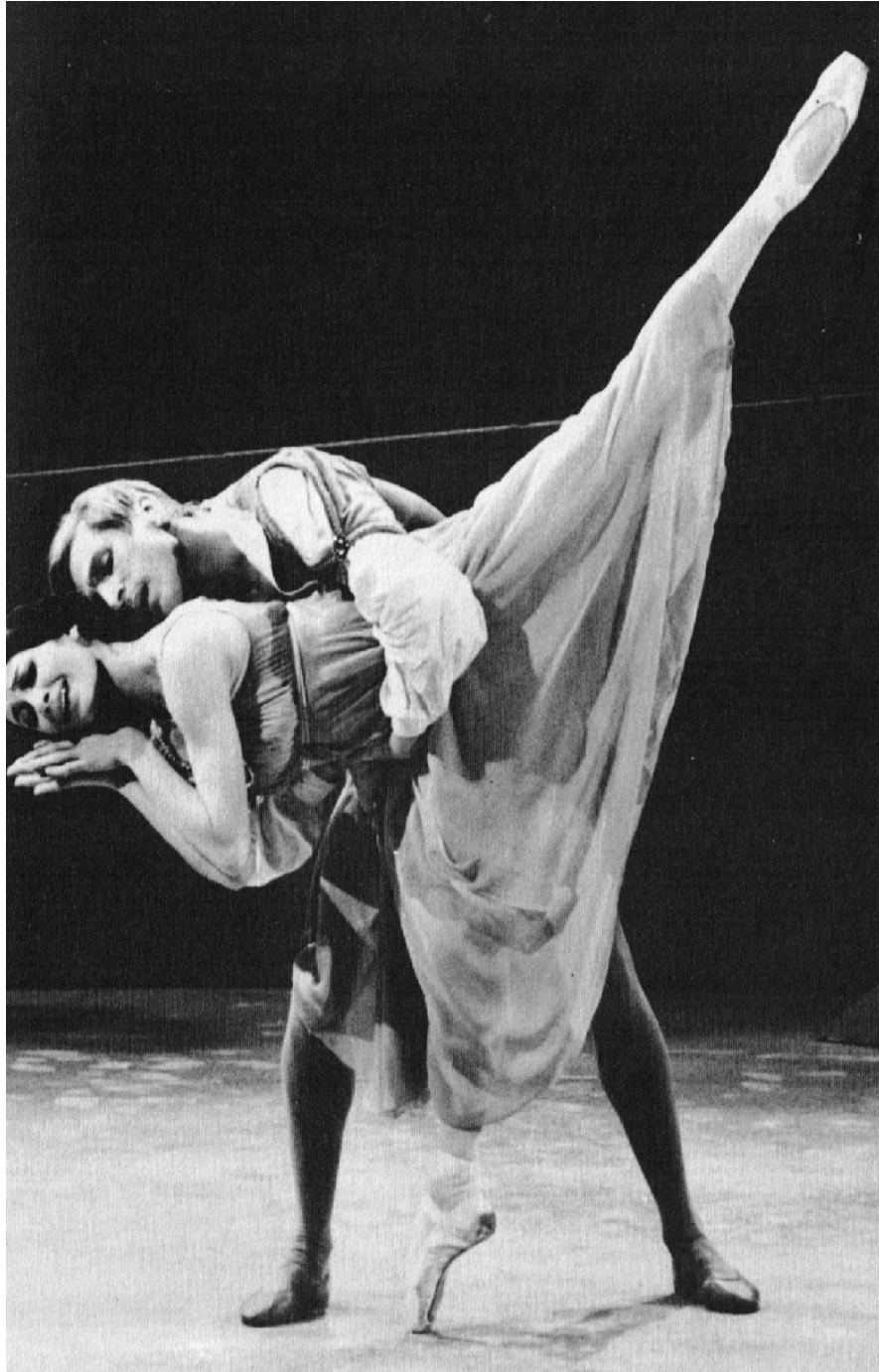
Resim 4.6 *Daniel Lepkoff*, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 9.



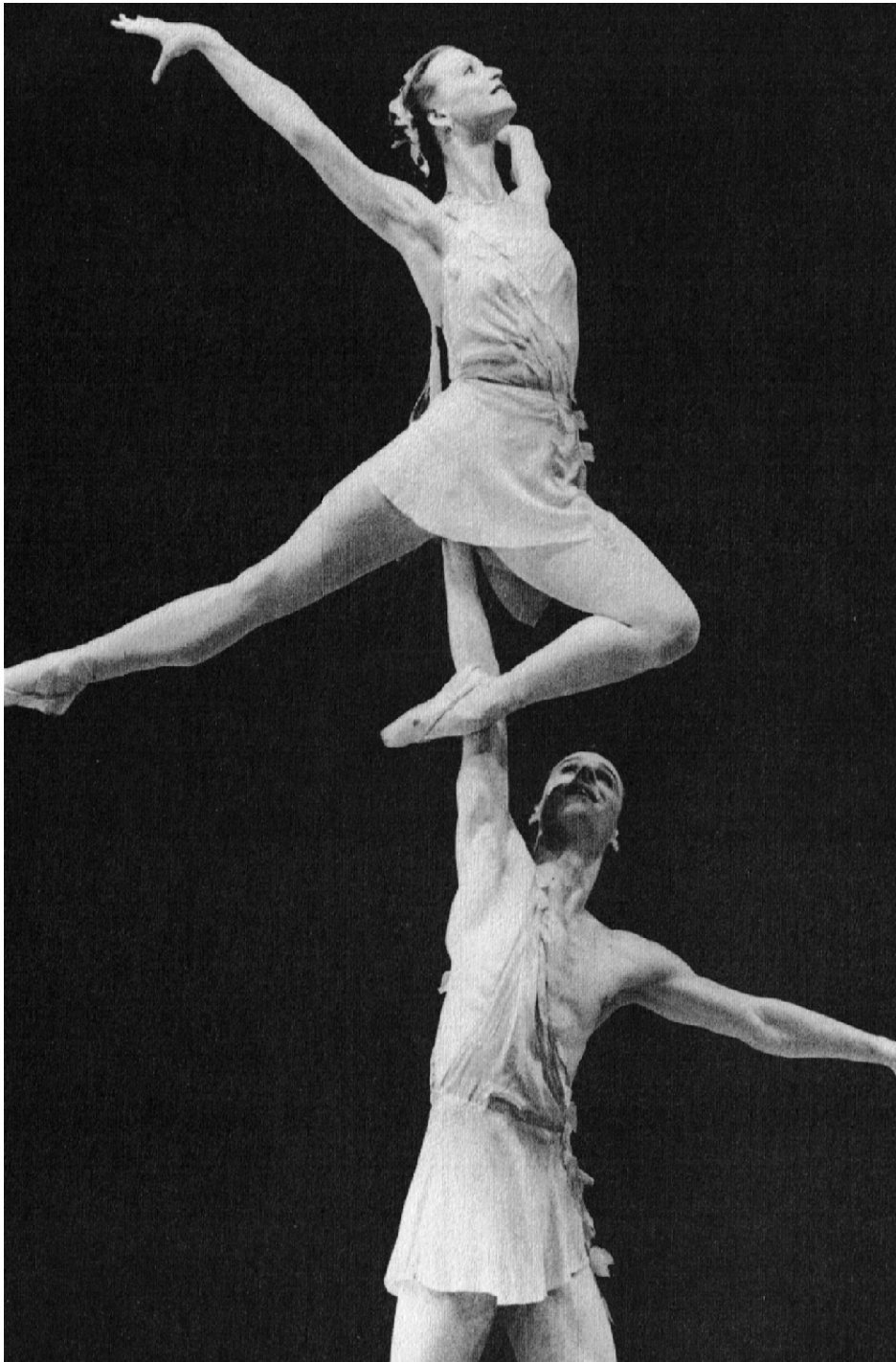
Resim 4.7 *Steve Paxton & Curt Siddall, 1976, Foto: Uldis Ohaks, Novack, C.J., (1990), Sharing The Dance, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 76.*



Resim 4.8 *David Woodberry & Steve Paxton, 1976, Foto: Uldis Ohaks, Novack, C.J., (1990), Sharing The Dance, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 83.*



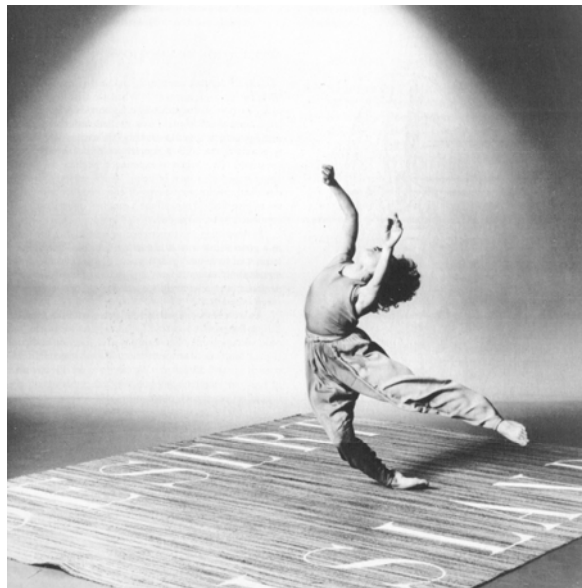
Resim 4.9 *Romeo and Juliet*, 1967, Foto: UPI Bettmann Newsphotos, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 161.



Resim 4.10 *Bolshoi Bale Topluluğu*, 1986, Foto: UPI Bettmann Newsphotos, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 161.



Resim 5.1 *Bruce Curtis & Alan Ptashek*, 1987, Foto: Danielle Haim, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 30.



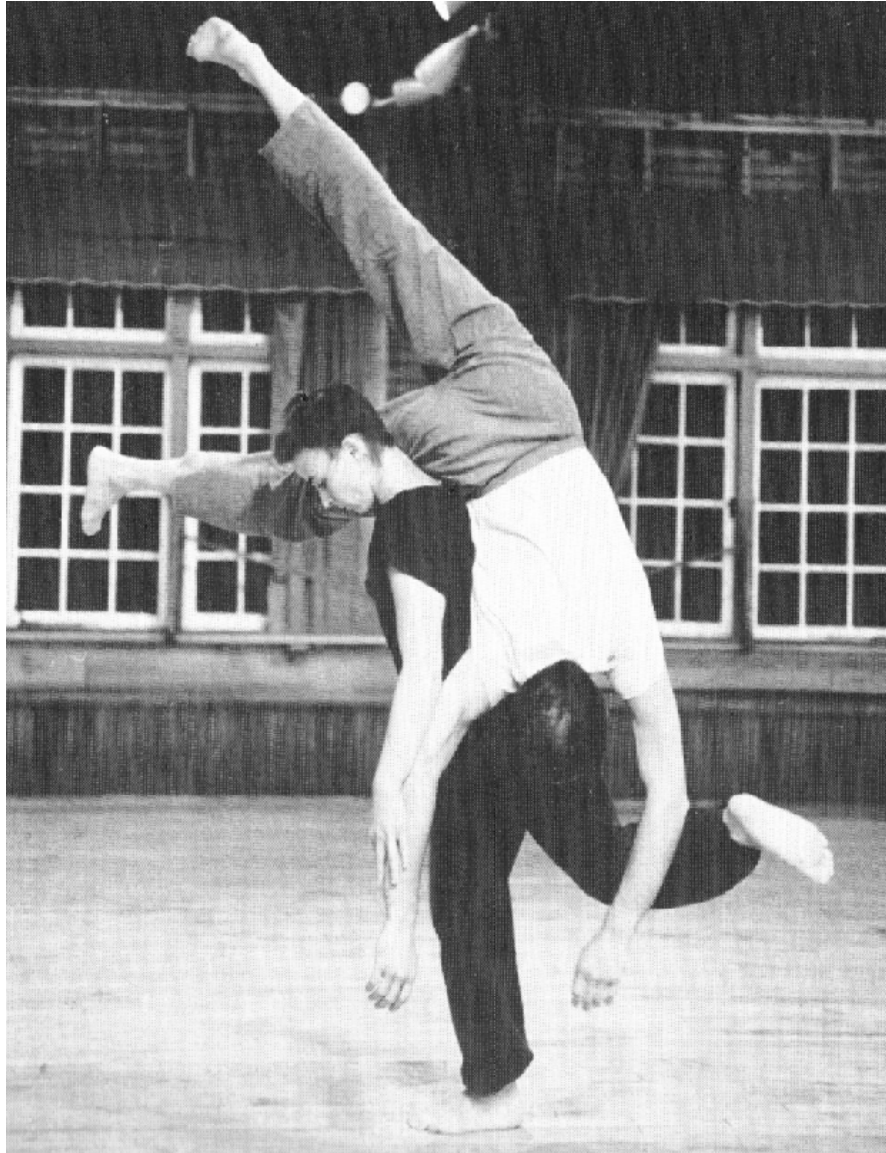
Resim 5.2 *Desert Island*, Lisa Kraus, Foto: Lois Greenfield, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 37.



Resim 5.3 *Simone Forti*, 1983, Foto: Babette Mangolte, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 123.



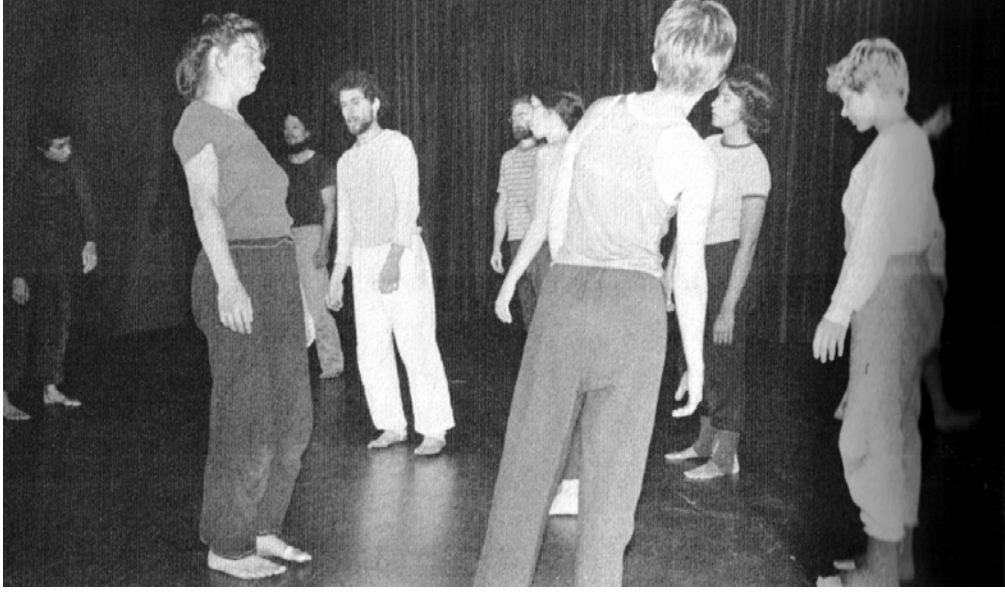
Resim 5.4 *K. Waleschewski*, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 126.



Resim 5.5 *Karen Nelson & Andrew Harwood*, Foto: Bill Arnold, Cohen, B.B., (2003), *Sensing, Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton, MA: 126.



Resim 5.6 *Julyen Hamilton, Nancy Stark Smith, Kristie Simson, Steve Paxton, 1984,*
Foto: B. Arnold, CQ Postcard Series.



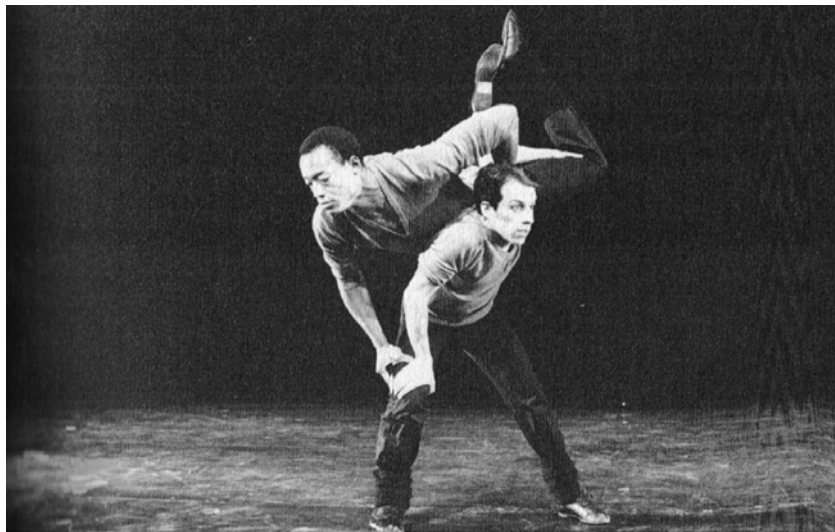
Resim 5.7 *Magnesium*, final bölümü small dance, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 62.



Resim 5.8 *Dena Davida & Sylvie St. Laurent*, 1982, Foto: Andre Denis, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 9



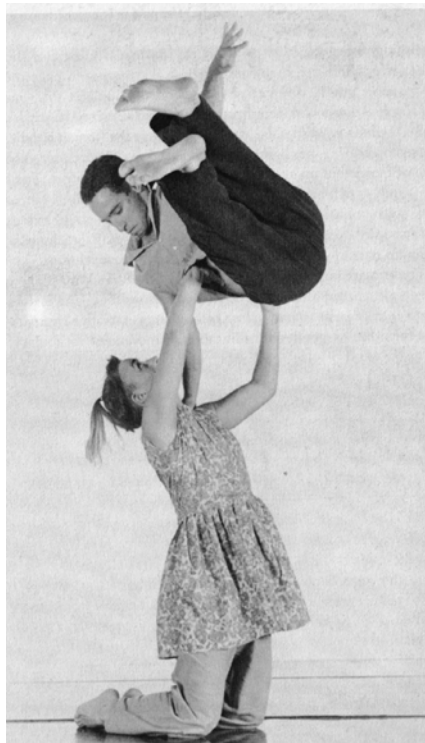
Resim 5.9 *Steve Paxton & Nancy Stark Smith*, 1984, Foto: Bill Arnold, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 95.



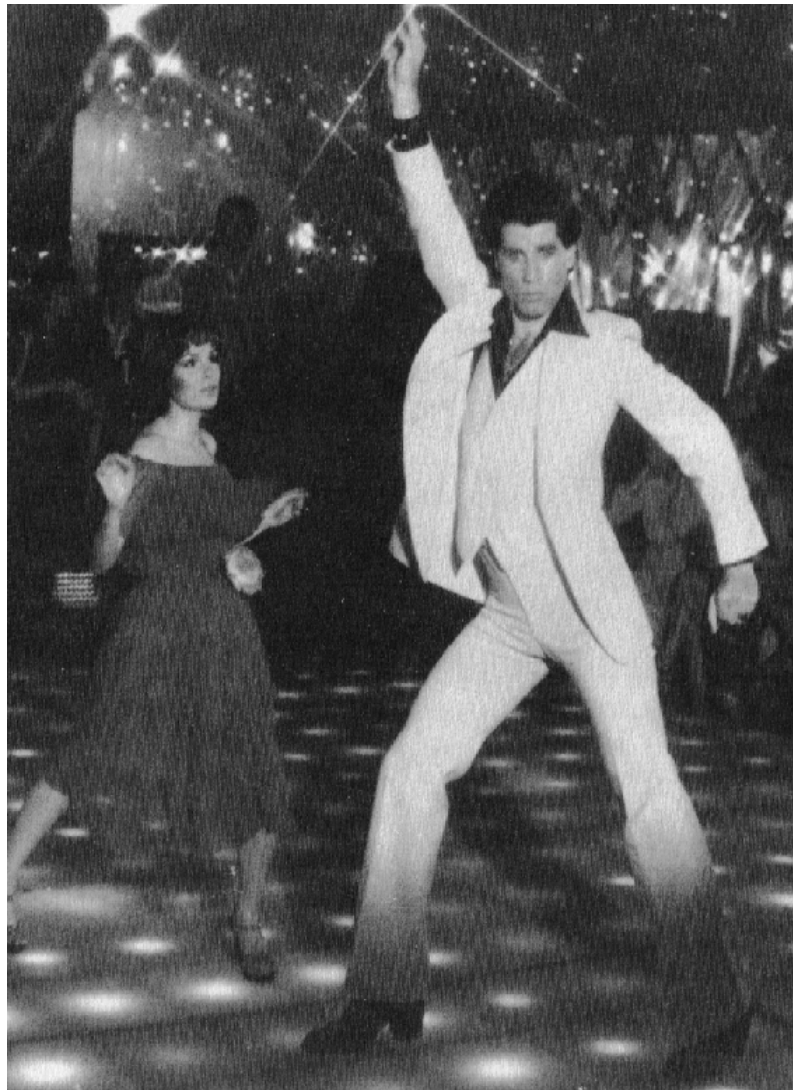
Resim 5.10 *Rotary Action*, Bill T. Jones, Arnie Zane, 1983, Foto: Chris Harris, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 95.



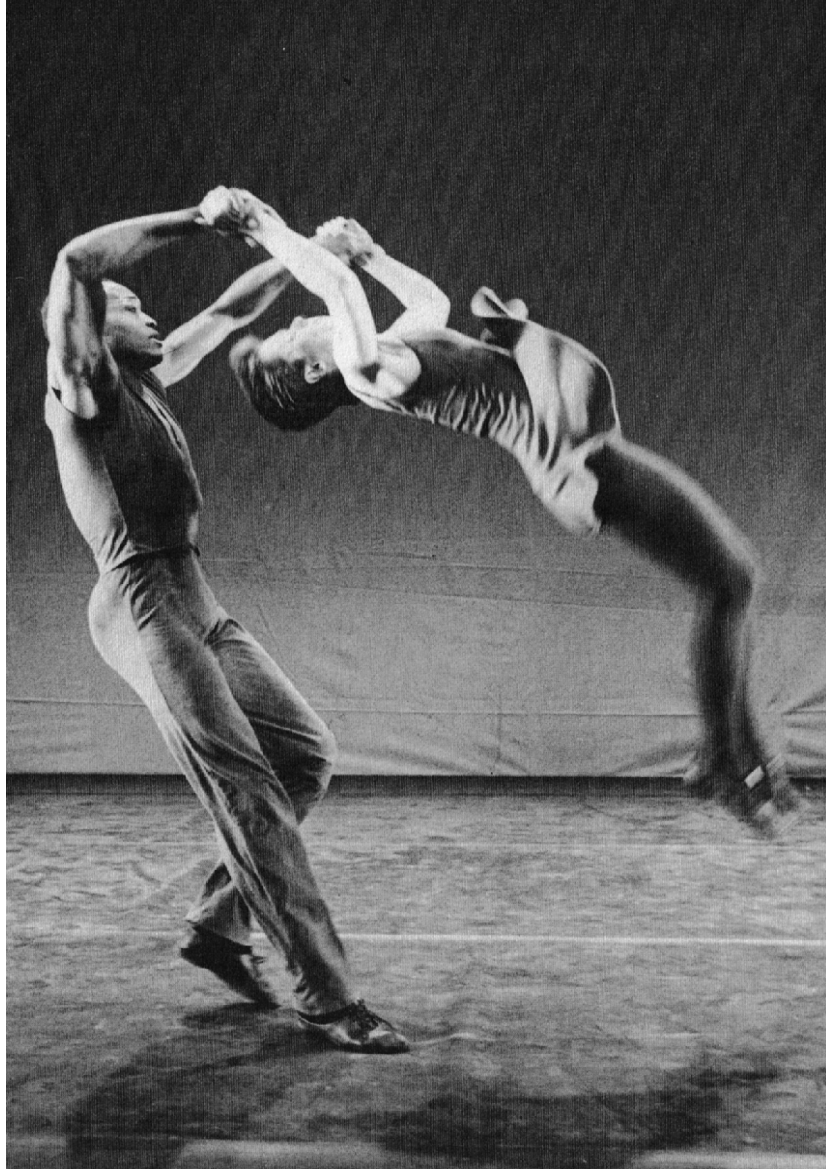
Resim 5.11 *Nancy Stark Smith & Steve Paxton*, 1984, Foto: Bill Arnold, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 119.



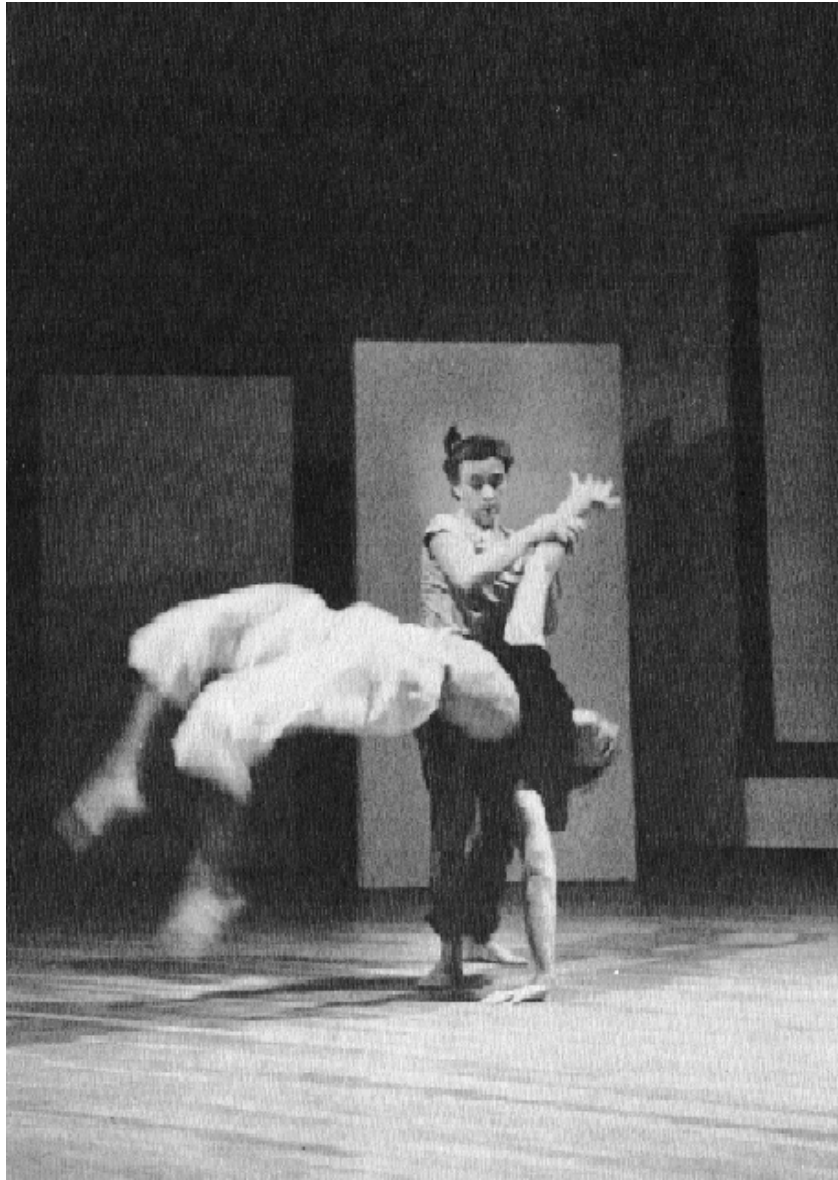
Resim 5.12 *Karen Nelson & Alito Alessi*, 1988, Foto: Cliff Coles, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 127.



Resim 5.13 *Saturday Night Fever*, John Travolta, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 143.



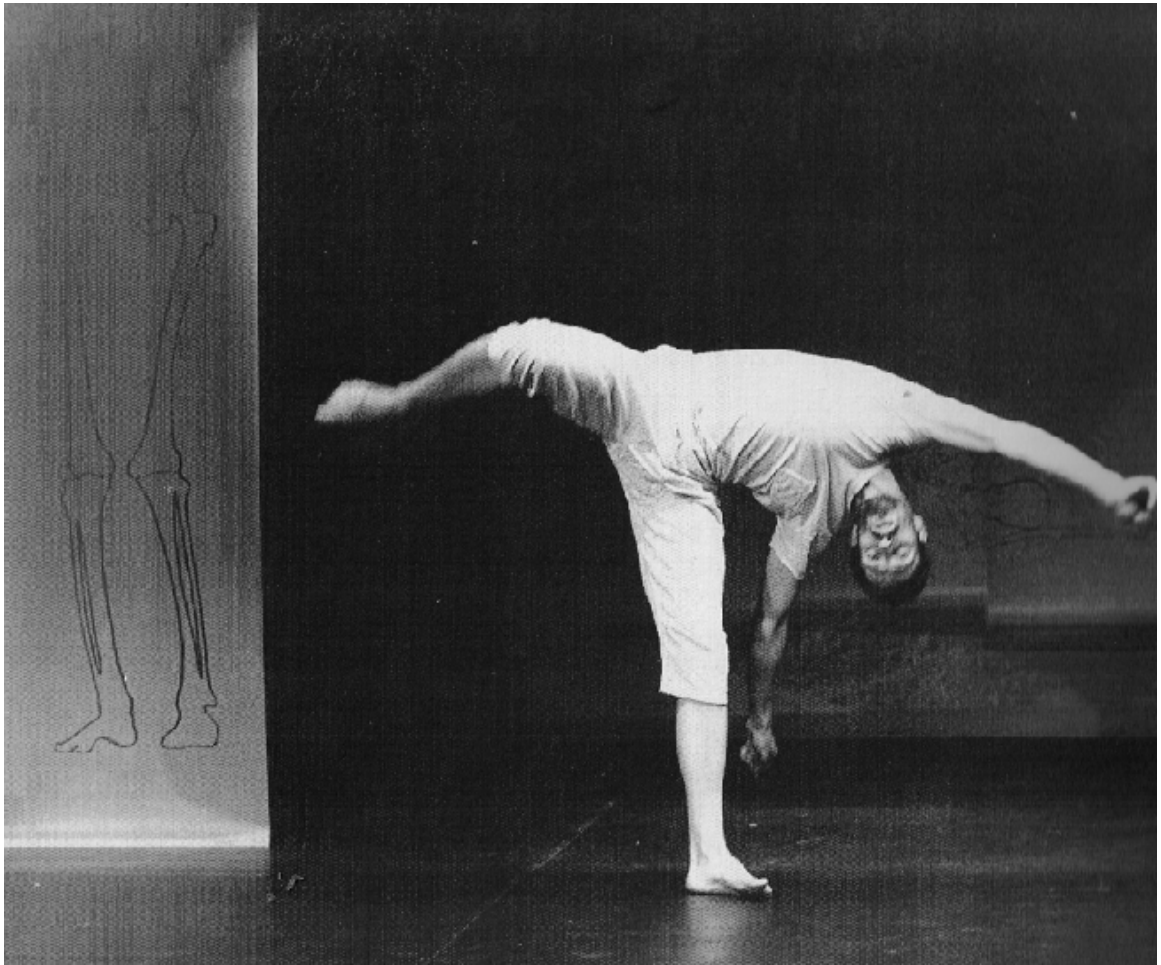
Resim 5.14 *Shared Distance*, Bill T.Jones & Julie West, 1981, Foto: Chris Harris, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 148.



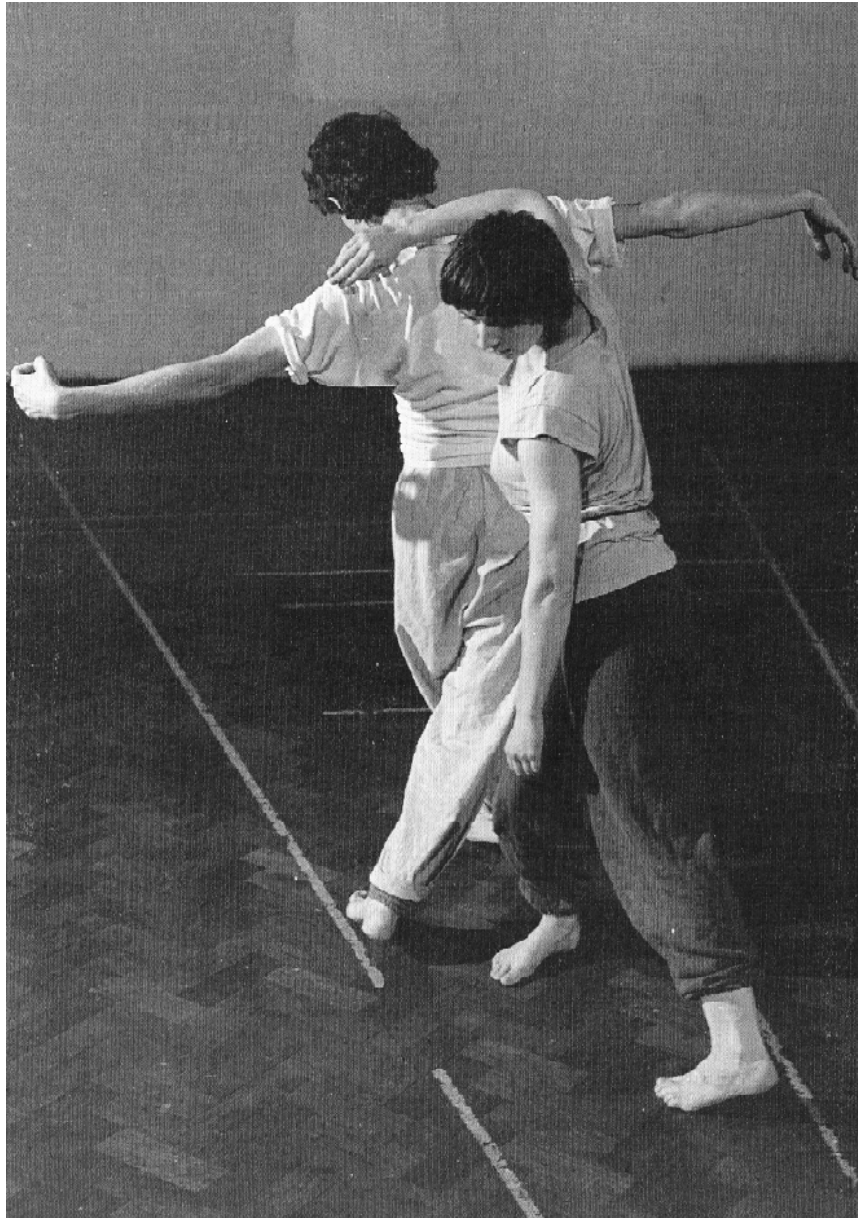
Resim 5.15 *Karen Nelson & Andrew Harwood*, 1986, Foto: Bill Arnold, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 171.



Resim 5.16 *Alan Ptashek & Bruce Curtis*, 1988, Foto: Danielle Haim, Novack, C.J., (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin: 177.



Resim 5.17 *Site*, Steve Paxton, 1979, Foto: Graham Greene, Tufnell, M., and Crickmay, C., (1993), *Body Space Images*, Dance Books, Hampshire: 33.



Resim 5.18 *Split*, Miranda Tuffnel & Dennis Greenwood, 1984, Tuffnel, M., and Crickmay, C., (1993), *Body Space Images*, Dance Books, Hampshire: 68.



Resim 5.19 *İsimsiz*, Contact Quaterly, Summer Fall 2005, Vols. 30 (2).



Resim 5.20 *Enter Achilles*, DV8, 1996, Goldberg, R. L., (2001), *Performance Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, New York: 167.



Resim 5.21 *Parkour*, Foto: Gogoboy, Contact Quaterly, Summer Fall 2005, Vols. 30 (2): 19.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	22.08.1977	
Doğum yeri	Eskişehir	
Lise	1991-1994	Antalya Lisesi
Lisans	1999-2003	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları, Modern Dans Programı
Yüksek Lisans	2003-2006	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programı

Çalıştığı Kurumlar

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