

# HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL:25 SAYI:294 295 296 HAZİRAN TEMMUZ AĞUSTOS 2021

ÖZEL SAYI: 42

## SANAT ÖZEL SAYISI CİLT II

### HECE ÖZEL SAYILARI

- |  |                                    |  |
|--|------------------------------------|--|
| 1- TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜ                           | 13- NÂZİM HİKMET                   | 29- PEYAMİ SAFA                                  |
| 2- TÜRK ŞİİRİ                                | 14- CAHİT ZARİFOĞLU                | 30- GÜNLÜK                                       |
| 3- AHMET HAMDİ<br>TANPINAR                   | 15- MEHMED ÂKİF<br>ERSOY           | 31- ALİYA İZZETBEGOVİÇ                           |
| 4- TÜRK ROMANI                               | 16- MODERNİZMDEN<br>POSTMODERNİZME | 32- DİJİTAL/SAYISAL<br>KÜLTÜR                    |
| 5- DİRİLİŞ VE SEZÂİ<br>KARAKOÇ               | 17- YAHYA KEMAL<br>BEYATLI         | 33- AHMET HAŞİM                                  |
| 6- ELEŞTİRİ                                  | 18- ŞEHİRLERİN DİLİ                | 34- AFRİKA                                       |
| 7- EDEBİYAT DERGİSİ VE<br>NURİ PAKDİL        | 19- CEMİL MERİÇ                    | 35- SABAHATTİN ALİ                               |
| 8- HAYAT, EDEBİYAT,<br>SİYASET               | 20- YERLİLİK                       | 36- TÜRK EDEBİYATINDA<br>POLEMİKLER              |
| 9- BÜYÜK DOĞU VE<br>NECİP FAZİL<br>KISAKÜREK | 21- RASİM ÖZDENÖREN                | 37- HİKÂYESİNİN<br>TÜRKÇE SESİ ÖMER<br>SEYFETTİN |
| 10- ÇOCUK EDEBİYATI                          | 22- GEZİ                           | 38- KARL MARX                                    |
| 11- HAREKET VE<br>NURETTİN TOPÇU             | 23- KEMAL TAHİR                    | 39- AKİF İNAN                                    |
| 12- MEKTUP                                   | 24- MEDENİYET                      | 40- DENEME                                       |
|  | 25- MUHAMMED İKBÂL                 | 41- ALAEDDİN<br>ÖZDENÖREN                        |
|  | 26- İSLÂM MEDENİYETİ               |  |
|  | 27- ORHAN KEMAL                    |  |
|  | 28- BATI MEDENİYETİ                |  |

# K knyeye

## HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ

ISSN 1301-210X

**YIL:** 25 **SAYI:** 294-295-296

**Haziran-Temmuz-Ağustos 2021** (Her ayın birinde yayımlanır.)

**Yayın Türü:** Yerel Süreli

**Hece Yayıncılık Ltd. Şti. Adına Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü:**

Ömer Faruk Ergezen

**Genel Yayın Yönetmeni**

Rasim Özdenören

**Yayın Kurulu**

Âtîf Bedir, Cafer Haydar, Faruk Uysal, İbrahim Demirci

**Özel Sayı Editörü:**

Uğur Polat

**Yönetim Yeri**

Konur Sk. No: 39/1 Kızılay/Ankara

**İletişim**

Tel: (312) 419 69 13 Fax: (312) 419 69 14 P.K. 79 Yenişehir/Ankara

www.hece.com.tr

e-mail: hece@hece.com.tr

 [twitter.com/hecedergi](https://twitter.com/hecedergi)

 [facebook.com/hecedergisi](https://facebook.com/hecedergisi)

**Teknik Hazırlık:** Hece

**Kapak:** www.sarakusta.com.tr

**Baskı:** Emsal Matbaa Tanıtım Hizmetleri San. ve Ltd. Şti

**2021 Yılı Abone Bedeli:**

**Yıllık:** 330 TL.

**Kurumlar İçin:** 840 TL.

**Hece+Heceöykü: 480 TL.**

(2021 Yılı Dergi Aboneliğine 2021 Özel Sayıları Dâhildir)

**Yurt Dışı:** 150 Euro

**Posta Çeki:** 149582

**Hece Basın Yayın Ltd. Şti.**

Gelen yazılar yayımlansa da yayımlanmasa da geri verilmez.

İlkelerimize uymayan ilanlar alınmaz.

**Baskı Tarihi:** 31. 05. 2021

## İÇİNDEKİLER

### IV. BÖLÜM: KÜLTÜR-MEDENİYET-TARİH

*Joseph Margolis* / Dansın Otofrafik Doğası / 863

*Enis Batur* / Sayfa / 875

*Oğuz Adanır* / Sinema ve Gerçeklik / İllüzyon-Simülasyon İlişkisi Üstüne Bir Deneme / 895

*Jale N. Erzen* / Joseph Margolis – İsrarlı Bir Pragmatist / 913

*Zeynep Sayın ile Söyleşi* / 920

*Hans Belting* / Sanat Tarihinin Sonu ve Günümüz Kültürü / 928

*Hâşim Cabrera ile Söyleşi* / 936

*Beşir Ayvazoğlu* ile Hece Dergisi Sanat Özel Sayısı Münasebeti ile... / 943

*Ömür Karslı* / 'Sanatın Tanımı Sorunu'nda Tanım Sorunu Üzerine Değerlendirme / 948

*Muharrem Hafız* / Modern Dönemde Kutsal-Sanat İlişkisinin Felsefi Temellendirilişi:

İdealist, Varoluşçu ve Hermenötik Perspektif / 961

*Nil Aynalı Eğler* / Göl / 985

*Hüseyin Yılmaz* / Gelenekselci Ekolün Sanat Anlayışı / 994

*Pınar Ülgen* / Orta Çağ Avrupa'sında Kadınların Rönesansı-Edebiyat ve Sanat İkileminde Kadın İmgesi / 1021

*Yalçın Çetinkaya* / Varlığın Âhenginden Müzik Devrimine / 1026

*Süleyman Uludağ* / İslam ve Musiki / 1052

*Vedat Ozan* / Bir Mecra Olarak Koku / 1064

*Kevser Çelik* / Medeniyet Olarak Sanat / 1070

*Martin Heidegger* / Şiir / 1085

*Yaşar Çoruhlu* / Altaylardan Türkiye'ye, Türklerde Saç Örgüsü Geleneği ve Bunun Türk Sanat Eserleri,

Türk Taş Heykel ve Mezar Taşlarındaki Yansımaları / 1093

*Sergen Çirkin* / Geç Kalmış Bir Rönesans'ın Hamisi: Türk Ocakları / 1119

*Selçuk Mülayim* / Aracsız Türk Sanatı / 1131

*Evren Kutlay* / Osmanlı'da Batı Müziği ve Müzisyenleri / 1142

*Vural Yıldırım-Tarkan Koç* / Estetik Müziğin Neresinde? / 1158

*Banu Mustan Dönmez* / Müziğin Ontolojisi: Müzikolojik Bir Soruşturma / 1163

*Özgür Taburoğlu* / Şark'ta Plastik Duyusu: Tanpınar'da Renk ve Işık / 1172

*İbrahim Demirci* / "San'at"ten "Sanat"a, "Sinaat"ten "Zenaat"a / 1190

*Kurtuluş Kayalı* / Türkiye Gerçeğini Roman Gerçeğine Dönüştürmenin Sınırlılıkları / 1195

*Serkan Işın* / Son Barbar Görsel Şiir / 1200

*Nusret Çam* / Hz. Yusuf İle Züleyha Kissasındaki Estetik Unsurlar / 1207

*Zeynep Altinköprü* / Hindistan'da Türk-İslam Mimarisinin İlk Dönemi / 1245

*Yunus Özmodanlı* / Sinemada Robotlar, Yapay Zekâ ve Yapay Gerçeklik Anlatıları / 1258

*Kemal Oruç* / Yeni Başlayanlar İçin "Tiyatroyu Anlama" Rehberi / 1272

*Mehmet Ayıcı* / Üç Şair Üç Sanat / 1280

*İrfan Çevik* / Bir Bilge Sanat Derse / 1285

*Kaan Doğan* / "Osmanlı Kültürünün Avrupa'daki Yansımaları" / 1294

*Celal Soydan* / İkbâl'in İdeal Toplum Yapısında Sanatın İşlevi / 1298

*Saltuk Batu* / Propaganda ve Sanat / 1307

"Parmakları ile Gören Ressam" Eşref Armağan ile Sanat Üzerine... / 1313

## V. BÖLÜM: GELENEK-TÜRK-İSLÂM SANATI

- F. Çiçek Derman** / Levnî: Musavvir, Müzehhib ve Şâir / **1323**
- M. Uğur Derman** / 1897'deki Türk-Yunan Harbinden İki Latif Hâtıra / **1332**
- Fatih Özkafa** / İslâm Harflerinin Estetik Bir Form Olarak Ortaya Çıkışı / **1336**
- A. Çağrı Başkurt** / Osmanlı İmparatorluğu'nun İlk Denizci Ressamı Nakkaş Nigârî'ye Dair Yeni Bilgiler / **1347**
- A. Çağrı Başkurt** / Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir Rönesans Çelebisi: Nasuh Bin Karagöz Bin Abdullah  
Nâm-ı Diğer Matrakçı Nasuh / **1358**
- Hikmet Barutçugil** / Su Yüzü, Abru / **1370**
- Ruhi Konak** / Minyatür Sanatında Rönesans Olgusu / **1385**
- Necmettin Tozlu** / İslâm Sanatlarının Dayandığı Dünya Görüşü veya Felsefe Açısından Sanat / **1397**
- Osman Mutluel** / Kur'an'da Güzellik Kavramının Ontolojik Temellendirmesi / **1415**
- İlyas Canikli** / İslâm Kültüründe Resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı  
Temellendirmede Kullanılan Rivayetin Kritiği / **1427**
- Enis Doko** / Fizikteki Güzellik ve Anlamı Dirac İlkesi: Fiziğin Gizli Silahı Olarak Güzellik / **1444**

## VI. BÖLÜM: PSİKOLOJİ-SOSYOLOJİ-YARATICILIK-EĞİTİM

- E. Timuçin Oral** / Yaratıcılık: Özgün Bir Fenomen mi? Bir Hastalık Tezahürü mü? / **1457**
- İsmail Doğu** / Tragedya: Doğuşu, Kaynakları, Amacı ve İslam Dünyasına Yansımaları / **1465**
- Oğuz Dilmaç** / 21. Yüzyıl İnsanını Yetiştirmede Sanat Eğitiminin Rolü / **1491**
- Mukadder Özdemir Balakoğlu** / Şeklimizin İzinde / **1497**
- Serhat Soyşekerci** / Hayvanlarda Beden-Ruh İkiligi ve "Kuyruk Acısı":  
Batı Düşüncesinde Felsefi ve Sanatsal Bir Yolculuk / **1507**
- Uğurcan Kaçmaz** / Lacan'ın Sanata Yaklaşımı / **1523**
- Süreyya Öztürk** / Jung Psikolojisinin Pollock Eserlerinde Ortaya Çıkışı / **1541**
- Vefa Taşdelen** / Stefan Zweig'da Sanatsal Yaratıcılığın Sırrı Sorunu / **1558**
- Mehmet Kahraman** / Yaratıcılığın Doğası / **1574**
- Serdar Arhan** / Geçmişten Günümüze Millî Eğitim Şûralarında Sanat Eğitimi ile İlgili Alınan Kararlar / **1584**

## VII. BÖLÜM: BİLİM-TIP

- Oliver Leaman** / "Etkinin Etkisi" İslam Kültürü Hakkında Nasıl Konuşmamalı? / **1605**
- Ali Akay** / Perspektif Üzerine / **1616**
- Hilmi Uysal** / İnsan Elinin Evrimini Anlamak ve Sanatsal Yaratıcılık Yeri / **1626**
- H. Tuğrul Atasoy ile Söyleşi** / İnsan Neden Sanat Yapar? / **1632**
- Sinan Canan** / İnsan Neden Sanat Üretir? / **1655**
- Valérie Gonzalez** / İbnü'l-Heysem Estetiğinde Evrensellik ve Çağdaşlık / **1664**
- Nilüfer Öndin** / Rönesans Sanatı ve Bilim / **1670**

## VIII. BÖLÜM: MEDYA-YAYIN-KİTAP-İLETİŞİM

- Taşkın Takış** / Antimodern Estet Bir Tavır: Charles Péguy / **1685**
- Uğur Bakır** / Reklamcılıkta Güzellik Fenomeni: Satın Alınan Bir Olgular Olarak Güzellik ve Metalaşan Beden / **1692**
- Mustafa Uçurum** / Tolstoy'un Sanatı ve Sanatçıları / **1697**

## IX. BÖLÜM: SERGİ-KÜRATÖRLÜK-MÜZE-PROJE

- Marcus Graf** / Türkiye'de Küratöryel Pratiğin Tarihi ve Bugünü Üzerine / **1705**
- Cemile Kaptan ile Resim Hastanesi Projesi Üzerine Söyleşi... / **108**
- Gülbin Fırat Onat** / Müze Ziyaretçisi Şairler ve İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara / **1717**

IV.  
BÖLÜM

KÜLTÜR-MEDENİYET-TARİH



Joseph Margolis<sup>1</sup>

## DANSIN OTOGRAFİK DOĞASI<sup>2</sup>

Türkçesi: Ahmet Sait Akçay

Dans üzerine yapılan felsefi çalışmalar hakkında dikkat çeken vazgeçilmez gerçek, çalışmaların kavramsal fakirliğidir. Dansın, ya kapsamlı estetik değerlendirmelerde neredeyse hiç bahsedilmeyen ya da temelde drama ve müzik - ya da temsil ve ifade kavramları yoluyla, hatta edebi sanatların analiziyle bağlantılı diğer sanatlarda güçlü ve doğrudan temellenen argümanları uyarlayarak (neredeyse ikinci bir görüş olarak) ele alınan tek temel sanat olduğunu söylemenin doğru olduğunu düşünüyorum.

Ayrıca, dans hakkında kuram oluşturmada bazı doğal zorluklar da vardır. Bir kere, bir dansı puanlama konusundaki notayla alakalı çabaların, doğası gereği müzik notaları ya da piyeslerin metinlerinden radikal bir şekilde daha az ilgi çekici olduğu tartışılmaz. Bunun nedeni kuşkusuz Batı müziğinde uyarlanmış klavyenin merkezi önemi ve tiyatrodaki eklemli bir dilin kullanımında yatmaktadır. Bir müzik notasındaki gerçek notaların sekansları, akustik yardımın yokluğunda bile tespit edilebilen biçimsel özellikleri (genellikle oldukça karmaşık) sergilemekte başarısız olamaz ve dil unsurlarının iç özellikleri, eleştirinin tarihi ve takdir kanıtı, neredeyse tükenmez. Dans puanları, belirli bir dansın ana konumlarının ve hareketlerinin minimal bir hissini geri kazanmak için öncelikle buluşsal araçlardır; farklı bedensel konumlar ve hareketlerin sonlu bir söz dağarcığı duygusuna ve kendi gelişen tarzının tarihine sahip klasik balenin yanı sıra, sözgelimi, Laban sisteminin notaya uygunluğunun dans etmeyi ya da belirli bir dansı gerçekleştirmeyi bilfiil öğrenmenin biçimsel koşullarıyla pek az ilgisi vardır.<sup>3</sup> Dans gösterimi, bir bütün olarak, bir dansın hareketini, ona statik olarak yaklaşan yörüngelerin yolunu ya da sekansını çizerek, neredeyse Henri Bergson'un insan hareketinin herhangi bir kavramsal yakalayışından ümidini kesmesi anlamında yakalama eğilimindedir. Hareketleri ve farklı ifadeleri notasyonel olarak ilişkilendirme çabaları olsa da, bu tür çabalar dikkat çekici derecede garip ve

<sup>1</sup> Amerikalı filozof, sanat felsefecisi.

<sup>2</sup> [Çevirmenin notu]: Çevirinin son okumasını yapan Prof. Dr. Jale Erzen'e teşekkür ederim. Yazıdaki otografik/allografik karşılığı Nelson Goodman'ın kavramsallaştırması üzerinden yapılmaktadır. **Allografik** terimi Goodman tarafından, her biri eşit ölçüde eserin bir örneği olan, birden çok nüshası olabilen müzik parçaları ya da edebi metinler gibi sanat eserlerini tanımlamak için kullanılır. Karşıt terim olarak da "**otografik**" kullanılır, yani, eserin yalnızca bir örneği varsa, kopyalarının ise reproduksiyon ya da sahte olması gibi. Kısacası, Goodman'a göre, resim **otografiktir**, zira taklidi aslı olamaz; müzik ise **allografiktir**. Makalenin aslı için bkz. Margolis, Joseph. "The autographic nature of the dance." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39.4 (1981): 419-427.

<sup>3</sup> Bkz. Ann Hutchinson, *Labanotation*, 3. baskı. (New York, 1977). Cf. Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography* (New York, 1968)

ikna edici görünmüyor.<sup>4</sup> Dahası, belki ilginç bir şekilde sıralanan ve gösterimin kendisinden okunabilir olan ilgili konum ve hareketlerin algılanmasının, dansın daha derin yapılarının anlaşılmasına, gösterimin kendisine daha yakından özen göstererek muhtemelen yaslanabileceği hiçbir anlam yoktur: herhangi bir anlamda müzik ve dil yapılarıyla karşılaştırılabilecek böyle bir yapı önceden varsayılmamıştır. Bunun nedeni, gösterimdeki görsel tanıma üzerindeki vurguda ve propriyoseptif olarak kontrol edilen motor aktivitenin dinamikleri açısından dans hareketleri üretmenin gerekliliklerinde yatıyor gibi görünüyor. Bu, danstaki bir zayıflık, sadece dansı esasen Nelson Goodman'ın kullandığı biçimiyle<sup>5</sup> tatmin edici bir şekilde başka kullanıcılar için yorumlanabilecek bir sanat olarak ele alma girişimlerindeki bir zayıflık olarak ya da kolayca edebi tiyatro ve müzikten alınan genellemeler altında uygun şekilde toplanan bir performans sanatı olarak görülemez.

Müzikal notalamanın bile ideal allografik işlevini yerine getirmekte başarısız olduğu çok açıktır, müzikal olarak uygun, notasyonla görünürde uyumlu olarak üretilmiş tempo ve tonun notasyonel değişkenlerini dışlamak hem imkânsız hem de belirli bestelerin yeniden tanımlanması veya müzikal çıkarlara hizmet etmesi söz konusu olduğunda allografik üzerinde ısrar etmek oldukça gereksizdir.<sup>6</sup>

Kuşkusuz, kimlikle ilgili varsayımsal genel kullanım kısıtlamalarıyla ilgili başka şikayetler de vardır, özellikle bir parçanın hüviyetine en ufak zarar vermeksizin- yerel beklenmedik durumlara uyum sağlamak için bir dramanın ya da müzikal kompozisyonun ya da dansın bölümlerini çıkarmaya ya da dans adımlarını ya da enstrümanlarını ya da benzerlerini değiştirmeye ilişkin bilinen pratiklerle ilişkili olanlar. Hamlet genellikle performansta kesintiye uğrar; *Brandenberg Konçertoları* genellikle modern enstrümanlarla çalınır; *Kuşu Gölü*'nde ortaya çıkan otuz iki fouette [kamçılama hareketi] genellikle on altıya düşürülür, kalan tedbirler başka adımlarla değiştirilir. Aslında, Georges Balanchine, prova sırasında, bu dansların baskın hareketi ve ruhu nedeniyle gerekli görünen, köklü danslarının koreografisindeki adımları düzenli olarak değiştirdi. Bu düşünceler, dansın ana sahne sanatlarından bir şekilde ayrılma eğiliminde olan ikinci bir özelliğine işaret eder. Tek ve aynı dans gibi görünen performanslar arasındaki farklılık, diğer sanatlardaki benzer fenomenlerden çok kolayca gözden kaçma eğilimindedir.

Müzik ve dramada da farklı performansların ya da yorumların ortaya çıktığını inkâr etmemeliyim; ancak ortak bir klavyenin ve ortak bir dilin kısıtlaması, müzik ve dramadaki ilgili farklılıkların ya performansın kusurlu koşullarına pratik tavizler olduğu (örneğin, konser salonları arasındaki akustik farklılıklar ve tempo ve perde) ya da belirli katı ancak asgari gerekliliklere uygunluk sağlandığında izin verilen başka

<sup>4</sup> Mary Sirridge and Adina Armelagos, "The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI (1977), endnote #7

<sup>5</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis, 1968), ss. 121-122.

<sup>6</sup> William B. Webster, "Music is Not a 'Notational System,'" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIX (1971), 489-97; ve Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands and Hassocks, 1980), Blm. 4.



derecelerde yorumlama özgürlüğüne cesaret verir.

Bunun dans için de geçerli olduğu yarılsaması, Mary Serridge ve Adina Arme-  
lagos'un, öncelikle "değiştirilmiş dışavurum teorisi" olarak adlandırdıkları şeye karşı  
çıkılmayı amaçladıkları şu açıklamalarda görülebilir:

Açık mim olgusu hariç, bu kesinlikle dikkate değerdir, çünkü geleneksel balenin söz  
dağarcığıyla sürekli olmadığı için balerin iki şeye odaklandığı söylenebilir: doğru  
şeyi yapmak ve sıraya girmek.<sup>7</sup>

Önemli bir niteliğe sahip olan Serridge ve Arme-  
lagos, «Bale gibi genel bir dans  
stili, dansçıya «uzamsal kelime dağarcığı»<sup>8</sup> dediğimiz hareketlerin ya da hareket dizile-  
rinin bir envanterini sağlayarak [ifade] problemini çözer," görüşüyle Goodman'ın stil  
teorisini izler.<sup>9</sup> Serridge ve Arme-  
lagos, "klasik dışavurum teorisine" karşı, "dansçının  
aslında yansıttığı şeyi hissetmesine [gerek yoktur]" kanısındalar ve "değiştirilmiş dı-  
şavurum teorisine" karşı, dansçının ifadeye hiç konsantre olmasına gerek yoktur. As-  
lında, "dansçının bir şeyi ifade etmeye ya da 'seyirciye oynamaya' konsantre olmaması  
oldukça önemli," diyorlar.<sup>10</sup> "Kişisel duygu ya da duyguların ifade ya da yansımalarının,  
dansçının kendisinden beklentileriyle ya da dansçının sanatsal konsantrasyonunun  
odağıyla ilgisi olmadığını" savunacak kadar ileri giderler. Kendisini bir şekilde "nere-  
deyse tamamen" "adımları düzgün bir şekilde uygulamakla ilişkili kinestetik hislerle"  
ve karşılaştırılabilir "diğer dansçılarla ya da müzikle uyumlu bir varlık duygusuyla"  
sınırlar.<sup>11</sup>

Klasik dışavurum teorisine tutunmak için bir neden yok, aslında günümüzde sa-  
vunucu bulmak oldukça zor. Değiştirilmiş dışavurum teorisi de benzer şekilde, ya  
marjinal olan ya da özel bir dans türünün çalışmasıyla ilişkili bir olasılıkla hemhâldir,  
muhtemelen Serridge ve Arme-  
lagos'un aklındaki pantomimden farklı değildir. An-  
cak vurgu, dansın allografik [genel kullanım] modeline uymak üzere-kasıtlı ya da de-  
ğil- tasarlanmıştır; çünkü varsayımsal bir tarzın sıralı düzenliliğiyle, bir performansın  
estetik açıdan uygun ifade niteliklerinin, performans yapan dansçıların yalnızca be-  
lirli bir parçanın notasyon gereklerine uyma anlamını etkilemeden hassas bir izleyici  
tarafından kavranabileceğini varsayarlar. O halde, beden hareketleri ve pozisyonları,  
ancak buna bağlı kalmaksızın, özellikle klasik balede müzik notalarının ve cümlelerin  
dizilerinin genişletilmiş karşılığı olan Dansın Otografik [tekil kullanımlık] Doğası  
olarak hizmet eder. Ancak bu kesinlikle kusurlu bir görüştür - aslında, Serridge ve Ar-  
me-  
lagos'un görünüşte çağdaş bir makalede aslında zayıflattığı bir görüş. ( Bu noktaya  
geri döneceğiz) Bir dansçının salt bir notasyona uygun bir dizi hareket gerçekleştir-  
mesi ile bir seyircinin bu hareketler tarafından bir şekilde aktarılan ifade edici nite-

<sup>7</sup> Serridge and Arme-  
lagos, op. cit., 16.

<sup>8</sup> Nelson Goodman, "The Status of Style," Critical Inquiry, I (1975), 799-811.

<sup>9</sup> Serridge and Arme-  
lagos, op. cit., 18.

<sup>10</sup> Ibid., 15, 17.

<sup>11</sup> Ibid., 17.

likleri kapması arasında güvenilir bir ilişki yoktur; ve bir dansçıyı ritmik bir vuruşla ve diğer dansçıların ritmiyle uyumdan çok daha fazlası açısından yönlendirebilecek kinestetik hisler yoktur. Bunun yanı sıra, bir dans koçu ya da yönetmen normalde bir dansçıyı sadece dansın temsili asgari şartına göre düzeltmez; ve dansçıyı stilin gereklerine göre düzelttiğini söylemek: (a) en azından dansçının bir dansın ifade özelliklerine katılmasının beklendiğini söylemek ve (b) söz konusu tarzın, notasyona uygun doğru ve açık bir şekilde hareketlerin performansıyla sistematik ya da algoritmik olarak koordineli olduğunu söylememektir.

Kemanın müzisyen için ya da fırçanın ressam için araç olması gibi, beden dansçı için bir araç değildir. Dansçı ve pandomimcinin performansta kullandıkları alışılmışın dışında samimi ve kendine özgü duyguyu görmekten başka çaremiz yok. Aynı durum şarkıcı, aktör, çalgıcı ve hatta vurgulanması gerekirse görsel ve edebi sanatçılar arasında da geçerlidir; çünkü tüm sanatçılar yaşam tecrübelerinden gelen düzenli altyapılarıyla besteler ve performans sergilerler. Sözelimi, Rampal'ın flüt performansını izlemek, notalarını notasyonel gerekliliklerle uyumlu hale getirmek için dokunması gereken kendi vücudunun kendine özgü enerjilerine ve alışkanlıklarına açıkça hâkim olduğu duyguyu ve muayyen bir bestenin uygun üslubuna dair kendi anlayışını takdir etmektir. Bir icracı sanatçının otoritesi, karakteristik olarak, yalnızca bir kanonun onaylanmasına değil, belirli performansların incelikleriyle jenerik olarak yakalanamayacak kadar ince bir şekilde bağlantılı olan bir ifade tarzının icadına kadar uzanır. Bu bağlamda, dansçı sadece konum ve hareketlerle değil, doğal olarak sürekli bir yaşamın birikmiş tecrübesi üzerinden o kişinin kendi bedenini kullanmasıyla (tamamen bilinçli olarak değil) üretilen konum ve hareketlerin canlı biçimiyle çalışır; ve bu doğal ve edinilmiş ifade gücüne dayatılan ve onu değiştiren, münhasıran ayrıcalıklı bir tek vücut deneyimiyle bireyselleştirilen dansçı, farklı tarzların ifade olasılıklarını ve üslup olarak bilgilendirilmiş kendi performans bedeninin bilgili gözlemciler tarafından nasıl görüntülediğini öğrenir.

Bu tür düşünceler, Tanaquil Leclerc'in *Kuşu Gölü*'ndeki ana rolü oynama çabalarının değerlendirmesini açıkça etkiledi. Leclerc'in uzun ve son derece ince, doğal olarak bir tür mizahi ve gayri resmi bir şekilde eğitilmiş vücudu, Maria Tallchief'in daha klasik orantılı vücudu ve daha resmi tarzından çok daha fazlasını aşması gerekiyordu. Bu anlamda, Sirridge ve Armelagos'un tam tersine, vücut doğal olarak etkileyici olduğu için (esasen Wittgenstein'in vurguladığı anlamda), dansçılar hareketlerinin dışavurumuyla ilgilenmek zorundadır - hem klasik hem de değiştirilmiş ifade teorileri yanlış olsa bile ve duyguları ve benzerlerini belirtmekle ilgili her türlü sözleşmeye ek olarak elde edilebilir. Leclerc, Kuşu Kraliçesi'nin oldukça sapkın bir versiyonunu üretmeyi başardı; anlatım özellikleri büyük olasılıkla, ani hastalığı nedeniyle zevk ve algıda bir ayarlama gerektirmiş olabilir. Bununla birlikte, ayarlama, prensipte, güçlü otoriter dansçıların tarihsel etkisi yoluyla baleye özgü tarzın genel artzamanlı değişiminden farklı değildi. Yine de, Leclerc'in söz konusu notasyonun gerekli hareketlerini ürettiği, Rus balesinin transatlantik versiyonunda tercih edilen

Romantik tarzın genel özelliklerini sergilediği ve kinestetik olarak diğer dansçılarla uyum içinde kaldığı kesinlikle açıktır. Sirridge ve Armelagos'un açıklamayı başaramadığı şey, Leclerc performansının Leclerc'in dans tarzının yeni bedensel ifade gücü etrafında düzenlenmesi gerektiğidir. Bu, hem Leclerc'in ifadesine dikkat çekilmesini gerektirdi hem de şimdi danstaki tarz ve ifadenin doğru hareketlerin bağıntıları olarak tatmin edici bir şekilde ele alınamayacağı anlamına geliyordu. Burada, -genelde yanlış anlaşılır- performansın dışavurumunun kasıtlı olduğunu ve sadece psikolojik kasıtlı ya da bilinçli kasıtlı olarak tatmin edici bir şekilde ele alınamayacağına, aynı zamanda herhangi bir büyük çaplı gösterim tarafından tatmin edici bir şekilde temsil edilemeyeceğine dikkat etmek son derece önemlidir. Daha ziyade, biyolojik ve kültürel açıdan olumsal süreçlerin kesişimi olarak, en azından dans ortamında önemli bir yere yükseltelen, insanın dışavurumunun bireyselliği ve kendine has yapısı ile ilgisi vardır. Kavramsal olarak bu, özellikle kişisel kaynaklar ve bireysel sanatçıların ifade motivasyonu dahil olmak üzere üretim tarihinin, performans tarzı denebilecek her şeyin nitelendirilmesine hâkim olma eğiliminde olduğu anlamına gelir. Elbette, gösterme ve ifade arasında mantıksal bir ayrım vardır: ikisi de birbirinden bağımsızdır. Fakat klasik bale gibi oldukça gelenekselleşmiş bir sanatta, zihinsel düzeyinde dönüşlü olarak temsil edici olan şey, düz anlamsal olduğu için dışavurumcu olma eğilimindedir. Bu bir anlamda bir tarz meselesidir; ancak sözde modern dansın daha özgür biçimlerini barındıran daha yakın tarihli balenin ne gerekli ne de karakteristik özelliğidir. Bu daha çok belirli temsil türleri meselesidir. Vücudun doğal hareketiyle ilgili dışavurum, önce insan hayvanına, ikinci olarak da belirli bir kültürün bakımlı üyesine aittir.

Oldukça stilize edilmiş toplumlarda, belki de Geyşa'nın ya da Güneydoğu Asya'daki tapınak dansçılarının kamusal davranışlarında, örneğin bir kişinin doğal ifadesinde kendi bedeninin bastırıldığı ya da göz ardı edildiği gibi, geleneklerin aynı anda hem duyguların dışavurumu hem de ifadesini kapsadığı düşünülebilir. Bununla beraber, mantıksal olarak, dışavurumculuk, gerçek zihinsel durumlarla ilgili olarak, anlamlı ve belirleyici olanın birlikte eş süreli olarak görülmediği her yerde dolaylı olarak kabul edilir. Ancak, dansta, hatta klasik balede bile bu ayrım oluştuğunda, Leclerc ve Tallchief hakkındaki nokta iyi anlaşılırsa, "kişisel tarz", "bir dansçının daha genel bir uzamsal söz dağarcığının karakteristik ifadesi" ya da farklı bir dans biçiminin özel belirleyici söz dağarcığını düzelteren bazı genel üsluplar olarak değerlendirilemez.<sup>12</sup> Çünkü bu tez bir kafa karışıklığı içerir. İfade edilenin, gösterilenden fazlası olmadığı geleneksel bir inançlar ve duyguların temsili sistemi olabilir; bu anlamda stil, Sirridge ve Armelagos'un iddia ettiği gibi doğru yürütülen hareketlerle ilişkilendirilecektir. Fakat bedensel hareketin dışavurumunun ya doğal ifade anlamında ya da bu tür bir ifadenin kültürel olarak tercih edilen modifikasyonları anlamında araya girmesi durumunda (bir dansın ifade edici geleneklerine dahil edilmemiştir), "stil" olarak adlan-

<sup>12</sup> Ibid., 19.

dırdığımız şey kavramsal nedenlerden dolayı, yalnızca notasyonel olarak belirtilen hareketlerin uygun şekilde yürütülmesi ile ilişkilendirilemez. Bu nedenle, üslup kavramı hakkında derin bir muğlaklık vardır: geleneksel olarak geliştirilmiş bir göstergesel (ve dolayısıyla, dışavurumcu) bağlantılar sistemine atıfta bulunabilir- ki bu tabii ki dansçıyı ifade etme ihtiyacından kurtarır; ya da vücudun doğal ve kültürel olarak eğitilmiş dışavurumculuğunu yaklaşık bir gösterici gelenekle birleştiren bir performans tarzına atıfta bulunabilir- ki bu da elbette dansçıya ifade uygunluklarına riayet etme ihtiyacını empoze eder. İkinci anlamda, ancak birincisi değil, dışavurumcu niteliklerin, belirli bir kültürün geleneklerine açıkça bağlı olacakları halde, hiçbir şekilde gösteren semboller açısından yorumlanmasına gerek yoktur. Mevcut olduklarında, kelimenin tam anlamıyla- doğal olarak dışa vurumcu olanın uzantıları olarak - her ne anlamda kültürel fenomenler, tamamen fiziksel sistemlere indirgenemeyen gerçek fenomenler olarak bulunurlar, bu fenomenler de metaforik olarak değerlendirilebilirler. Yeterince ilginç bir şekilde, Sirridge ve Armelagos, Goodman'ın dışavurumcu nitelikleri hakkındaki iyi bilinen tezini, yani bir eserin metaforik olarak örneklediği özellikleri ifade ettiğini savunurlar<sup>13</sup> Çünkü bedeninin doğal dışavurumunu kabul ederek, «insan hareketinin kelimenin tam anlamıyla üzücü olabileceğini» kabul etmeye hazırdırlar. *Kuşu Gölü*'nün iyi bir performansının “kesinlikle metaforik olarak örneklenen, dolayısıyla ifade edilen özelliklere sahip olabileceğini söylemeye devam ediyorlar. Diğerleri [yani, diğer özellikler] söz konusu olduğunda, cevap hiç de net değildir. Her iki tür özellik de estetik açıdan önemli ve sembolik olarak ilişkili olduğu için çok az fark yaratıyor.”<sup>14</sup> Ancak burada, dansın karmaşıklığının formüllerine boyun eğmeyi nasıl reddettiğini ve aynı zamanda Goodman'ın dışavurum teorisindeki karakteristik bir zayıflığa nasıl ihanet ettiğini görüyoruz. Çünkü, eğer belirli bir hareket kelimenin tam anlamıyla üzücü ise, o zaman eşyaya atıfta bulunmak zorunda kalmadan eşyaya «sahip» olmalıdır; bu anlamda, ona herhangi bir şekilde sembolik olarak bağlı olmaksızın, onu örneklendirmeden ona sahiptir. Ama bu, tam da Goodman'ın (Sirridge ve Armelagos'un takip ettiklerini iddia ettikleri) inkâr ettiği şeydir.<sup>15</sup> Bununla birlikte, mesele basit bir kelime oyunu değildir. Çünkü, bir dansın performansı bu tür özellikleri sergiliyorsa, dansçılar kendilerini notasyonel olarak temsil edilebilecek şeylerle sınırlayamazlar. Dans notasyonunun oldukça kısıtlı bir kullanımı olduğu göz önüne alındığında, doğaya ilişkin algımızı ve ifade rolünü iyileştirmek, doğrudan dans sanatının kendine özgü doğasına işaret eder. Dansın bu yönünün gizemi, beden başlangıçta tamamen farkında olmayabileceği müdahaleci dışavurum, muhtemelen en çok Merleau-Ponty'nin ünlü “Eye and Mind”<sup>16</sup> adlı makalesinde yakalanmıştır- bunun dışında Merleau Ponty danstan hiç bahsetmez ve

<sup>13</sup> Goodman, s. 85.

<sup>14</sup> Sirridge ve Armelagos, s., 18.

<sup>15</sup> Goodman, ss. 85-86. Cf. Margolis, Blm. 5

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” içinde *The Primacy of Perception and Other Essays*, edited by James M. Edie (Northwestern University Press, 1964)

görünüşe göre (oldukça ilginç nedenlerden dolayı) resim sanatının sanatsal dışavurumun ilkel kaynaklarını en iyi şekilde örneklediğine inanır. Bununla birlikte, içgörüsü, bedeninin dış nesnelere ve diğer bedensel sistemlere ilişkin olarak algısal ve hareket halinde, başlangıçta ve aynı zamanda esas olarak bedensel yönelim ve dışavurumumuzun zımni boyutunun tamamen üstesinden gelemeyecek şekilde, kendini aynı anda algılama ve hareket halinde yönlendirme çabasıyla ilgilidir.<sup>17</sup> Bu şekilde ifade edilirse, dans ve bedensel performans teorisi, bedensel hareketin kendisinin dışavurum ve anlamının oldukça kasıtlı, nihayetinde otografik özelliklerine dikkat edilmeksizin tamamen formüle edilemez. Aslında, özellikle kendi zamanımızda, hareketlerin gerçekte nasıl üretildiğine dair bir algı olmadan dans takdir edilemez; ve bu algı, ne kadar dezavantajlı bir şekilde üçüncü şahıs durumlarında yönetilse de, büyük ölçüde farklı ve belirli cisimlerin hareket tarzına ilişkin algımıza dayanır. Bu nedenle, belki de, Martha Graham'ın bazı danslarında zorlukla değiştirilmiş olabileceğini düşünebiliriz. İkinci bir makalede Armelagos ve Sirridge, bir dansçının kişisel tarzının (stil2) bir şekilde “hem bir üslup hem de stilin(1) daha ileri bir gelişimi [yani bir kabul edilebilir konumların ve konum dizilerinin envanteri, biri varsayılrsa, ifade edici iç aktarım dahil]” olduğunu düşünmekte ısrar etseler de Graham'ın “Frontier” eserine hakkında çok şey itiraf ederler.<sup>18</sup> Kendi itiraflarına ve önceki tartışmaya göre, dahası, bu oldukça imkansızdır: Graham'ın türden dansları notasyonel olarak sabitlenemez, çünkü eğer yapabilirlerse, bir başkası dans edebilir; ya da not edilebilecek olan, stil(1) ile ilgili sorularla sınırlandırılmalıdır, bu da bizim için hem belirli bir dansın takdiri hem de onun ayırt edici özelliklerinin bir grubu için genellikle neyin önemli olduğunun özelliklerini kaybeder. Armelagos ve Sirridge'in “[Graham] tarafından açıkça belirtilen bazı vekillerin”<sup>19</sup> onun yerini alabileceğini düşünmelerinin hiçbir önemi yoktur, çünkü tam olarak amaçlanan, şanslı yerine geçen kişinin notasyonel olarak belirtilen ayrıntılar temelinde uygun olduğuna karar verilemeyeceğidir. Ayrıca, Jose Limon'un “The Moor's Pavanne” adlı balesinin Limon ve onun grubu dışındaki dansçılar tarafından icra edilebileceğine dair makul bir şekilde yeterli olduklarını bildiklerini de söylemiyorlar; İddiaya göre, amaçlanan stili koruyamadığı için, Nureyev ve Fonteyn'in “Pavanne” adlı klasik bale performansı eseri ya radikal bir şekilde dönüştürüldü ya da bir anlamda yok edildi.<sup>20</sup> Nedeni basitçe, aynı tip bileşimin temsil örneklerinin estetik olarak ilgili tüm özelliklerde uyuşmasının ya da hatta (yine Goodman'ın aksine) farklı performansların bazı ortak gerekli ve yeterli özellikler kümesini sergilemesinin, aynı çalışmanın “uyumluları” olarak yorumlanması için gerekli olmamasıdır. Aslında, on dokuzuncu yüzyıl balelerinin performans tarzının, korun-

<sup>17</sup> Genel olarak fenomenolojik yaklaşımın dansa uyarlanması Maxine Sheets'de görülebilir. *The Phenomenology of Dance* (University of Wisconsin Press, 1966). Cf. Ayrıca bkz, Susanne Langer, *Feeling and Form* (New York, 1953).

<sup>18</sup> Adina Armelagos and Mary Sirridge, “The Identity Crisis in Dance,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII (1978), 130-31

<sup>19</sup> Ibid., 130.

<sup>20</sup> Ibid., 131.

duğu düşünölebilecek ölçüde, önde gelen dansçaların kişisel tarzının baskısı altında geliştiğine inanmak için her türlü neden vardır. Ve daha önce verilen bir argümana göre, dans, müzik ve dramadan daha az uyumlu olabilir, (çünkü bir performans sanatı olmasına rağmen daha otografiktir) “The Moor’s Pavanne”ın klasik bir yorumunu engellemenin öncül bir nedeni yoktur. Başarısız olursa, Nureyev bunu başarısız bir performans olduğu için yaptı- uygunsuz bir performans olsa bile- prensipte bu kadar farklı bir tarzda icra etmek imkânsız olduğu için değil. Ya da, alternatif olarak, klasik bale tarzı gerçekten uygunsuz olsaydı, diğer tarzlar beklenmedik bir şekilde uyumlu olabilirdi, diğer danslar, farklı performans tarzlarına karşı daha büyük bir misafirperverlik gösterebilir. Julius Sezar’ın bir Shakespeare performansının ve çağdaş olan-hatta Orson Welles’in modern kıyafet versiyonunun- bir ve aynı dramanın stilistik olarak oldukça farklı olan performansları pek de alternatif olarak yorumlanamayacağını görmek zor. Her halükârda, Nureyev versiyonunun doğruluğuna direniş, temsili kısıtlamalarla sınırlandırılmaz ve otografik yönünü işaret eder. Sonuç olarak, bir dansın performanstan performansa yeniden tanımlanmasındaki notasyonel kısıtlamadan bir kez vazgeçtiğimizde, kişisel tarzın (aslında dışavurumun) bundan başka bir şey olmadığını ya da öncelikli olarak “bir ifade ve stilin(1) daha ileri gelişimi” ya da bu stilin(1) düşünceleri, bir dansın kimliği üzerindeki notasyonel kısıtlamaları sabitlediğini düşünmenin mantıksal bir gerekliliği ya da avantajı olmadığıdır. Dansı açık otografik bir biçimde ele alın, kişi anında dansın (ve diğer tüm performans sanatlarının) tarihine ve dansa kişisel tarzın özel önemine (belki de en güçlü direnişin olabileceği klasik balede bile mümkün olabilirdi) uyum sağlar. O halde bu, dansın üçüncü bir ayırt edici özelliğidir. Goodman’ın kategorisini önemli ölçüde adapte ederek, bu herkes için düzenlenmiş bir sanattan ziyade büyük ölçüde (bazı notasyon olanaklarına sahip) belirli bir uygulamacı için tasarlanmış bir sanattır. Goodman’ın kategorisinin adapte edilmesi gerektiğini söylüyorum, ancak daha sonra bağımsız gerekçelerle ayarlanması gerekiyor. Zira Goodman otografik/allografik zıtlığının oldukça farklı iki görüşünü tanıtır: Birinde sanat, “ancak ve ancak... [bir eserin] en kesin kopyası bu nedenle gerçek olarak sayılmazsa” otografiktir; ve diğerinde ise «ancak... [o], bir temsil (notasyonel) sistemi açısından üretim tarihinden bağımsız olarak tam olarak belirlendiğinde” eser otografik olmaktan çıkar, allografik hale gelir.<sup>21</sup> “Üretim tarihinden tamamen bağımsız olarak belirlenmiş” sanat eserleri olmadığı sürece, kısmen allografik özelliklere sahip sanatlar olsa da, allografik sanatlar yoktur. Tüm sanat eserleri, hatta notasyonel kısıtlamalara açık olma niyeti bile, üretim tarihi sayesinde. Ancak bunun dışında, sahtecilikle karşıtlığın üretim tarihine ilişkin düşünceler için gerekli olmadığı açıktır. Dansın notasyonel özellikleri vurgulanırsa, Graham’ın “Frontier”in izinsiz bir dans performansının pekâlâ sahte olabileceği konusunda ısrar etmek yine de mümkün olabilirdi- yani, gerçek kalıptan alınan ancak izinsiz bir Diğer gravürünün baskısı sahte olabilir. Ve biri “Frontier”in üretken tarihi vurgulasaydı,

<sup>21</sup> Goodman, ss. 113, 198.

o zaman birisi izinsiz bir performansın sahte olması gerektiğinin yararlı bir anlamı olmadığı konusunda hâlâ ısrar edebilirdi. Sahtecilik kavramı, bizi tüm sanatların algısal olmayan özelliklerini kabul etmeye mecbur bırakması açısından yararlı olduğu için, belirli sanatları otografik veya allografik olarak nitelendirme çabası için gerçekten merkezi değildir. Gerçek şu ki, sahtecilik atıfları- okulun “tarzında”, “okulunun”, “etkilenen “ gibi daha sevecen nitelendirmeler, kapsamlı bir biçimde, geçerli uygulamalar, üretken kontrol, piyasa değeri ve benzerlerinden olumsal olarak etkilenir. Sözgelimi sahtecilik, modacı tasarımlarının izinsiz kopyalarının çoğaltılmasına karşı son derece makul bir suçlamadır, ki bu (Goodman’a karşı) özellikle allografik olarak değerlendirilme eğilimindedir. Armelagos ve SIRRIDGE, dansı allografik olarak yorumlamanın zorluğunu, Goodman’ın tercih ettiği anlamda, yani bir dans (tablosunun) aşağı yukarı bir müzik notasına eşdeğer olduğunu kabul ediyor gibi görünür. Eşlik eden müziğin, ışıklandırmanın ve kostümlerin ve aynı solukta bireysel sanatçıların kişisel tarzının taşıyıcısı olarak bu tür “bütünleyici tesadüfi olaylara” notasyonel olarak atıfta bulunmanın olası olmadığını vurgularlar. Ama nihayetinde amaçları, Goodman’ın tezini düzeltmek, onu terk etmek değil, çünkü “koreografi, doğru anlaşıldığında, bir performansı allografik uyumlular sınıfının bir üyesi olarak tanımlamanın ana kriterlerinden biri” olduğunu savunmaya devam ediyorlar, “bu da çalışmanın bir performansı olarak kabul edilir.”<sup>22</sup> Bununla birlikte, Fokine ve Nijinsky’nin çalışmaları düşünülürse, belirli bir sanatçının koreografisinin, bir yapıtın özelliklerini üretim tarihindeki kişisel üslup özelliklerinde sabitleyemeyeceğini görmek zordur. Koreografi kısmen öğretici bir notasyon sağlasa bile, bazı jenerik notasyonlara tatmin edici bir şekilde dahil edilemez. Armelagos ve SIRRIDGE, en azından bazı durumlarda olduğu kadar itiraf ederler, ancak kendilerini tamamen allografik bir sanat olarak dansın aşamalı gelişimine adanmışlardır. Bununla birlikte, esas karşı düşünceler makul ölçüde açıktır. Bir stil kavramı, stil1 bile, ilgili olduğu yerde, baskın bir koreograf tarafından üretilirse, belirli bir dans topluluğu ile ilişkilendirilirse, allografik bir doğanın tüm anlamını yitirir, bir bütün olarak meslek için bir kanon olarak görülme eğilimindedir, şu ya da bu dansçının kişisel dışavurumuyla yakından bağlantılıdır, temelde örneklerle öğretilir, yalnızca doğru pozisyonların ve hareketlerin gösterimi ile yönlendirilen performanslarda gözle görülür şekilde kolayca kaybolur, esasen nispeten geçici bir ruh ya da bazı farklı toplum veya gruplar stiliyle bağlantılıdır, doğaçlama biçimleri ve gerçek performans içindeki biçimsel uyumun tanınmasını en üst düzeye çıkarır. Armelagos ve SIRRIDGE, stilden (stil1) “uzamsal kelime haznesi ve karakteristik kinestetik motivasyon” seçeneği olarak bahseder; ama gerçekte, şu anda, biyografik referanslardan belirli bir koreografa, yani belirli koreografin stiline (stil2) kişisel dışavurumculuğundan “kinestetik motivasyona” serbestçe atıfta bulunmanın oldukça imkânsız görüldüğünü kabul ediyorlar. “Bizim yorumladığımız üslup”, “notasyon şemasında kaydetmek imkânsız değilse de zordur” derler; ama eğer öyleyse, “o zaman

<sup>22</sup> Armelagos and SIRRIDGE, 133.