

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**“EKİN” GÖSTERİLERİ ÖRNEĞİNDE HALK
DANSLARININ GÖSTERİ DANSLARINA
DÖNÜŞTÜRÜLMESİNDE SAHNE ETMENLERİNDEN
YARARLANMA BİÇİMLERİ**

Hazırlayan
Pelin ELCİK

Danışman
Yard. Doç. Dr. Sibel ERDENK

İZMİR-2009

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum olarak sunduğum “ “Ekin” Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Biçimleri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Pelin ELCİK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Pelin ELCİK'in **“Ekin” Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanılma Biçimleri** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ELCİK

Adı: Pelin

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “Ekin” Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Biçimleri.

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: At The Transfer of Folk Dances to Show Dancec with example of the “Ekin” Shows Has Used Stage Design Elements.

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2009

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:213

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:86

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yard. Doç. Dr.

Adı: Soyadı: Sibel ERDENK

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Geleneksel Danslar
- 2- Halk Dansları
- 3- Sahne Tasarım Etmenleri
- 4- Gösteri Dansları
- 5- Sahneleme

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Traditional Dance
- 2- Folk Dance
- 3- Stage and Dance
- 4- Show Dance
- 5- Stage Desing Elements

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Toplumların önemli kültürel değerlerinden birisi olan geleneksel danslar o topluma ait insanların kolektif yaratıdır. Planlanmadan ve topluma ait bir tema üzerinden yola çıkıp, sanat olgusundan uzak sıradan bir eylem olarak meydana gelirler. Farklı etkenlerin etkisiyle de değişerek gittikçe kompleks bir yapıya dönüşürler.

Geleneksel danslar doğdukları kültürel yapının değişmesi hatta zamanla terk edilmesiyle yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldıklarından dolayı varlıklarının devamı için yeni yaşam alanlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Geleneksel dansların sahneye aktararak gösteri danslarına dönüşmesi de bu aşamada önem kazanır. Çağın seyircisinin seyir gereksinimlerine göre gerçekleştirilen bu aktarım sırasında kültürel mirası yok etmemek ya da yozlaştırmamak için pek çok teknik bilgi yanında, kullanılacak dansların kültürel değerlerinin kavranabilmesi ve sahneleme aşamasında doğru yöntemlerin seçilmiş olması önemlidir.

Bu aktarım sırasında yapılacak çalışmalarda sanatsal ifadenin güçlendirilmesini sağlayacak ve çağın seyir gereksinimlerini karşılayacak sahneleme ve sahne tasarım etmenleri kullanılmalıdır. Bu etmenlerin geleneksel dansların kültürel kimliklerine zarar vermeden yapılabilmesi için de alanında uzman kişiler tarafından yapılması gerekmektedir.

Bu çalışmanın amacı da bu bilgiler doğrultusunda sahnenin pek çok tasarım ögesine sahip olduğu ve özünde daima sanatı barındırmış geleneksel dansların da bu ögeler ile bir bütün olarak, doğru bilgiye ve estetik beğeniye sahip kişiler tarafından sahneye aktarılması gerektiğini vurgulamak ve “Ekin” gösterileri ışığında aktarım çalışmalarını değerlendirmektir.

ABSTRACT

The traditional dances that are one of the major cultural values of societies are the collective products of the people belonging to that society. They occur as an ordinary action far from the fact of art starting over a theme belonging to the society without being planned . And by changing with the influence of various factors, they are transformed into a more and more complex structure.

Since the traditional dances are faced with the threat of disappearing with the change and even abandonment of the cultural structure in time, new life areas are needed for the continuity of their existence. The traditional dances to transform into performance dances by being transferred onto the stage gain importance at this phase. During this transfer which is realized according to the watching needs of the contemporary audience, in order not to destroy or corrupt the cultural heritage, it is important to conceive the cultural values of the dances to be used and correct methods to be selected at the staging phase.

In the studies to be made during this transfer, the staging and stage design elements which will ensure strengthening of the artistic expression and satisfy the watching requirements of the age must be used. And for these elements to be created without damaging the cultural identities of the traditional dances, they have to be applied by experts in their areas.

The objective of this study is to emphasize within the direction of this information that stage has many design elements and the traditional dances which have always accomodated art in their esence to be transferred onto the stage in integrity by people who possess the accurate knowledge and aesthetic taste and to evaluate the transfer studies in light of the ‘‘Ekin’’(Culture) shows.

ÖNSÖZ

Gelişen teknolojinin biçimlendirdiği iletişim şekilleri sayesinde bugün insanlar, dolayısıyla farklı kültürler arasındaki mesafe daralmakta ve bunun bir sonucu olarak sanat farklı alıcılara kolayca ulaşmaktadır. Bu diğer sanat dallarında geçerli olduğu kadar dans için de çağın insanına yönelik seyir gereksinimlerini belirlemektedir.

Geleneksel halk danslarının, gelecekte öz değerlerini yitirmeden varlığını devam ettirebilmesi, dansların sanatsal yönlerinin ön plana çıkarılarak sahneye aktarılması ile gerçekleşebilir. Bazen biçimsel ve yapısal formlarına dokunmadan sadece sahne tasarım etmenleri ile bazen de eski halk sanatı geleneklerinden yararlanarak üretilmiş yeni danslarla gerçekleştirilen bu çalışmalarda, dansların ait olduğu kültürel yapıya ve toplumsal kimliğe zarar verilmeden aktarılmasına dikkat edilmelidir. Bunun sağlanabilmesi için de geleneksel danslar ve yaratı alanı olarak sahne konusunda çalışmayı yapacak kişilerin bilgi donanımına ve estetik beğeniye sahip olması önemlidir.

Yüksek Lisans Bitirme Tezi olarak seçtiğim “Ekin Gösterileri Örneğinde Geleneksel Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Biçimleri” adlı çalışmamda geleneksel dansların sahneye aktarımının doğru bir şekilde yapılabilmesi için gerekli olan bilimsel ve estetik bakışa ulaşmada yararlanılacak bilgilere yer verilmiştir. Tezin amacı sahenin pek çok tasarım ögesine sahip olduğu ve özünde daima sanatı barındırmış geleneksel dansların da bu ögeler ile bir bütün olarak sahneye aktarılması gerektiğini vurgulamaktır.

Bu amaç doğrultusunda giriş bölümünde, sahneye aktarımın doğru anlam kazanabilmesi için dansın geçmişten bugüne ne ifade ettiği ve neyi anlattığı tanımlanmıştır. “Geleneksel Türk Halk Danslarının Kökeni” adlı bölümü de bu

tanımlamaları evrenselden daha ulusal bir boyuta indirgeyerek, “Ekin” gösterilerine kaynaklık eden dansların kökenine ilişkin bilgilere ayrılmıştır.

Tezin “Sahneleme” başlıklı ikinci bölümünde ve “ Sahne Tasarım Etmenleri” başlıklı üçüncü bölümünde ise verilen bu bilgiler doğrultusunda dansların anlam ve niteliklerini kaybetmeden, sahnede bir bütün olarak sanatsal bir ifade kazanmaları için gerekli olan öğelerine yer verilmiştir. Doğru bir aktarım yapılabilmesi için bu öğelerin bilimsel ve işlevsel tanımlamaları ve kullanım şekilleri hakkında bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmamın son bölümünü oluşturan “ “Ekin” Gösterilerinin Sahneleme ve Sahne Tasarım Etmenlerinin Kullanım Yöntemleri Işığında Değerlendirilmesi” başlığı altında, bu bölüme kadar yapılmış olan bilimsel veriler doğrultusunda Ege Üniversite Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü’nün hazırlamış olduğu “Ekin” gösterilerinin değerlendirmesine yer verilmiştir. Ülkemizde geleneksel dansları, çağımız seyircisinin beklentilerine önem vererek sahneye aktarmayı hedeflemesi sebebiyle Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü’nün çalışmaları model olarak seçilmiştir.

Bu çalışma süresince kaynak kullanımı konusunda evrensel literatürün Türkçeye çevrilmesinin yetersiz olmasından kaynaklanan zorluklarla karşılaşmıştır. Bu nedenle bazı bölümlerde yabancı kaynak kullanımı gerekli görülmüştür. Geleneksel Türk halk dansları ile ilgili bölümlerde ise var olan kaynakların bir kısmının bilimsel dilden uzak bir anlatımla oluşturulmuş olmaları ve birbirini tekrarlayan bilgilerden oluşmaları da evrensel boyut yanında yerel anlamda da dansla ilgili kuramsal çalışmaların yetersizliğini vurgulamıştır. Görsel sanatlara verilen önemden dolayı daha geniş bir kaynak olanağı sunan sahne tasarım etmenleri bölümünde öğeler ile ilgili genel anlamda zorluk yaşanmasa bile bu öğeler dans gösterilerine indirgendiğinde verili kaynağın yok denecek kadar az olduğu görülmüştür. Son bölümü oluşturan “ “Ekin” Gösterilerinin Sahneleme ve Sahne Tasarım Etmenlerinin Kullanım Yöntemleri Işığında Değerlendirilmesi”nde ise Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü”

arşivinden yaralanılmıştır. Bu aşamada da yaşanan en büyük sıkıntı dönemin teknolojik yetersizlikleri ve var olan görsel kaynağın bir bölümün korunamamasından kaynaklanmış ve bazı “Ekin” gösterilerinin kayıtlarına ulaşamamıştır.

Tez çalışmam sırasında araştırmamın her aşamasında beni yönlendiren ve tez danışmanlığımı yapan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı Öğretim Üyesi Yard. Doç. Dr. Sibel Erdenk’e, kazandırdıkları eğitimle bu çalışmayı hazırlayacak bilgi birikimi ve bakış açısına sahip olmamı sağlayan Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü ve Dokuz Eylül Üniversite Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü hocalarıma, maddi ve manevi destekleriyle hayatım boyunca yanımda olan değerli aileme ve her konuda yardımcım, yüreklendiricim eşim Kemal Yorgancıoğlu’na teşekkürlerimi sunarım.

Pelin ELCİK

04 Haziran 2009

İÇİNDEKİLER

“EKİN” GÖSTERİLERİ ÖRNEĞİNDE HALK DANSLARININ GÖSTERİ DANSLARINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİNDE SAHNE ETMENLERİNDEN YARARLANMA BİÇİMLERİ

| | <u>Sayfa</u> |
|--|--------------|
| YEMİN METNİ | ii |
| TUTANAK | iii |
| YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU | iv |
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| ÖNSÖZ | vii |
| İÇİNDEKİLER | x |
| EKLER LİSTESİ | xv |
| GİRİŞ | 1 |

1.BÖLÜM:

| | |
|--|----|
| GELENEKSEL TÜRK HALK DANSLARININ KÖKENİ..... | 13 |
|--|----|

2.BÖLÜM

HALK DANSLARININ GÖSTERİ DANSLARINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİNDE SAHNE ETMENLERİNDEN YARARLANMA BİÇİMLERİ

| | |
|---|----|
| 2.1. Sahneleme..... | 27 |
| 2.1.1. Koreografi..... | 32 |
| 2.1.1.1. Sahnede Kullanılan Dans Formları..... | 35 |
| 2.1.2. Düzenleme..... | 37 |
| 2.1.2.1. Geleneksel Dansların Kuruluş Formları..... | 41 |
| 2.1.2.2. Denge..... | 42 |
| 2.1.2.3. Biçimsel Form..... | 45 |
| 2.1.3. Oryantasyon..... | 47 |
| 2.1.4. Vurgu..... | 50 |

| | |
|---|----|
| 2.1.5. Geleneksel Danslar ve Müzik İlişkisi..... | 52 |
| 2.1.5.1. Tavr..... | 56 |
| 2.1.5.2. Orkestrasyon..... | 58 |
| 2.2. Sahne Tasarım Etmenleri..... | 61 |
| 2.2.1. Işık Tasarımı..... | 61 |
| 2.2.1.1. Işığın Tarihsel Gelişimi..... | 62 |
| 2.2.1.2. Işık Tasarımının Kontrol Edilebilir Özellikleri..... | 65 |
| 2.2.1.2.1. Işığın Yoğunluğu..... | 65 |
| 2.2.1.2.2. Işığın Dağılımı..... | 66 |
| 2.2.1.2.3. Işığın Rengi..... | 66 |
| 2.2.1.2.4. Işığın Hareketi..... | 74 |
| 2.2.1.3. Işık Tasarım Tekniği..... | 75 |
| 2.2.2. Kostüm Tasarımı..... | 78 |
| 2.2.2.1. Geleneksel Kostümün Sahneye Aktarımı..... | 79 |
| 2.2.2.2. Kostüm Tasarımında Dikkat Edilmesi Gereken Özellikler..... | 85 |
| 2.2.2.2.1. Tarz..... | 86 |
| 2.2.2.2.2. Renk..... | 86 |
| 2.2.2.2.3. Ağırlık..... | 88 |
| 2.2.2.2.4. Yoğunluk..... | 88 |
| 2.2.2.3. Kostümün Sahneye Estetik Katkısı..... | 89 |
| 2.2.3. Makyaj Tasarımı..... | 90 |
| 2.2.3.1. Anadolu’da Geleneksel Makyaj..... | 93 |
| 2.2.3.2. Sahne Makyajı..... | 96 |

3.BÖLÜM:

“EKİN” GÖSTERİLERİNİN SAHNELEME VE SAHNE TASARIM ETMENLERİNİN KULLANIM YÖNTEMLERİ İŞİĞİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

| | |
|--|-----|
| 3.1. Zaman Mekan İçinde, Oyun Düğün İçinden..... | 100 |
| 3.1.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 100 |
| 3.1.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 106 |
| 3.1.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 108 |
| 3.1.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 110 |
| 3.1.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 111 |
| 3.2. Zakopane 90..... | 113 |
| 3.2.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 113 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 115 |
| 3.2.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 116 |
| 3.2.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 117 |
| 3.2.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 118 |
| 3.3. Ekin 4/ Eğrisiyle Doğrusuyla..... | 118 |
| 3.3.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 119 |
| 3.3.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 121 |
| 3.3.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 122 |
| 3.3.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 123 |
| 3.4. Ekin 5..... | 123 |
| 3.4.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 124 |
| 3.4.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 126 |
| 3.4.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 127 |
| 3.4.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 128 |
| 3.4.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 129 |
| 3.5. Ekin 6..... | 129 |
| 3.5.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 129 |
| 3.5.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 133 |
| 3.5.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 134 |
| 3.5.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 135 |
| 3.5.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 136 |
| 3.6. Ekin 7..... | 136 |
| 3.6.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 137 |
| 3.6.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 139 |
| 3.6.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 140 |
| 3.6.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 141 |
| 3.6.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 141 |
| 3.7. Ekin 8/ II. Bölüm..... | 141 |
| 3.7.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 142 |
| 3.7.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 143 |
| 3.7.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 143 |
| 3.7.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 144 |

| | |
|---|-----|
| 3.7.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 144 |
| 3.8. Ekin 9/ Osmanlı'da Halk Şöleni..... | 144 |
| 3.8.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 145 |
| 3.8.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 148 |
| 3.8.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 149 |
| 3.8.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 150 |
| 3.9. Ekin 10/ II. Bölüm..... | 151 |
| 3.9.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 151 |
| 3.9.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 152 |
| 3.9.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 152 |
| 3.9.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 153 |
| 3.10. Ekin 11..... | 154 |
| 3.10.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 155 |
| 3.10.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 157 |
| 3.10.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 158 |
| 3.10.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 160 |
| 3.10.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 161 |
| 3.11. Ekin 12..... | 161 |
| 3.11.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 162 |
| 3.11.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 164 |
| 3.11.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 166 |
| 3.11.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 167 |
| 3.11.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 168 |
| 3.12. Ekin 13/ Halaylar ve Kaşık Oyunları..... | 169 |
| 3.12.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 170 |
| 3.12.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 173 |
| 3.12.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 174 |
| 3.12.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 176 |
| 3.12.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 177 |
| 3.13. Ekin 15..... | 177 |
| 3.13.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi..... | 178 |
| 3.13.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 180 |

| | |
|---|-----|
| 3.13.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 181 |
| 3.13.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 182 |
| 3.13.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi..... | 183 |
| SONUÇ..... | 184 |
| EKLER..... | 192 |
| KAYNAKÇA..... | 205 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 213 |

EKLER LİSTESİ

Ek 1- “Ekin 10” Gösteri Broşürü.

Ek 2- “Ekin” Gösterileri Fotoğrafları.

Ek 3- “Ekin” Gösterileri DVD’leri.

GİRİŞ

İnsan var oluş serüveninde, doğa ve toplum ile sürekli bir kavrayış ve çatışma yaşamaktadır. Bu kavrayış ve çatışmanın sonunda “*farkında olmaksızın sinamayanılma yoluyla kendi tabiatına uygun maddi ve manevi ürünler oluşturur*”¹. Bu ürünler yüzyıllar boyu eksikleri tamamlanarak, çelişkileri giderilerek olgunluğa eriştirilmiş ve bir bütün haline gelmişlerdir. Bu bütünün farklı ifade edilme şekilleri, hem görsel hem de işitsel anlamda insana haz vererek besleyen, eğiten, sağaltan, güçlendiren pek çok farklı sanat dalını oluşturmuştur. İnsanlığın var oluşundan bu yana, kişisel olarak insanın derin duygu ve düşüncelerini yansıtmada, toplumsal olarak da doğumdan ölüme tüm önemli yaşam deneyimlerinde, dönüm noktalarında ve doğa ile ilişkilerini düzenlemede önemli bir araç olarak varlığını sürdüren dans da bu sanat dallarından birisidir. Dansın amacına veya varlık sebebine dair pek çok açıklama ve tanımlama vardır. Bu tanımlamalar dansın diğer sanatlarla ilişkisinde bütünün içindeki yerini, insanla ve doğayla ilişkisinde ise insanlığın tarihsel geçmişini ve gelişimini ortaya koyan tanımlamalardır².

Dansı en eski sanat olarak gören Sedat Veyis Örnek’e göre, “*İnsanın ilk aracı sayılan bedenle anlatım olanağına kavuşan dans, ruhsal durumların ve gerilimlerin devinime dönüşen bir boşalımdır*”³.

İnsanın canlı-cansız bütün varlıkları, taklit yoluyla kendi bedeninde yeniden yaratarak düşüncelerini belirtmesini ve karanlıkta kalmış duygularını aydınlığa çıkarmasını sağlayan bir ifade biçimi olarak da tanımlanan dans, hareket dilinin tartımlı sözcüklerini tüm yönleriyle ve istenilen çeşitlemeleriyle kullanarak cümleler

¹ Hasan Basri Öngel, “Uygulama Nedenleri Dolayısıyla Halk Oyunlarında Görülen Yozlaşmalar”, Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri, www.kultur.gov.tr/TR/yonlendir.aspx?

² Necla Çıkıgil, “Dansın Anlatım Gücü”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı: 85, Güz 2002, 121 s.

³ Sedat Veyis Örnek, **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1971, 181s.

oluşturan, “*tartımsal zekâsı ve duyarlılığı ile insanı fiziksel ve ruhsal dengeye yaklaştıran zengin ve özgür bir hareket şiiri*”⁴dir.

Bu tanımı destekleyen halkbilimci Joann Kealiihomjoku dansı “*boşlukta beden hareketi ile form ve stil verilerek icra edilen kısa süreli bir ifade biçimi*”⁵ olarak görür ve dansın “*belli bir amaca yönelik seçilmiş ve kontrol edilen ritmik hareketlerden*”⁶ geldiğini savunur. Roehampton Üniversitesi öğretim üyesi Andrée Grau’a göre; ham maddesi “*hareket etme dürtüsü olan, kültürlerin fiziksel aktivite dizileri şeklinde anımsatılmasıdır*”⁷. Bu tanım “*dansı tartımlı devinim (...), zorunlu olarak ayak hâkimiyetinin yarattığı biçimler*”⁸ olarak gören Yunan inancını destekler niteliktedir.

Koreograf ve Hawaii Üniversitesi öğretim üyesi Sandra Noll Hammond’ın tanımı ise dansı sanatın bir dalı olarak kavrar. Buna göre;

*Bir sanat dalı olarak dans, düşüncelerin, duyguların ve hislerin vücudun değişik ve ilginç şekillere sokulmasıyla meydana getirilen değişik hareketlerle anlatımıdır. Dans, vücudun yaptığı hareketleri zaman, ritim, boşluk ve uzaya bağlı olarak anlatan ve bunu uygulayan bir enerji ve kuvvetle kanıtlayan bir dildir. Dolayısıyla, dansı meydana getiren bu dinamiklerin, dansın yaratmak istediği estetik görüntüsü açısından büyük önemi vardır*⁹.

Koreograf ve balerin Duygu Aykal da diğer sanat dalları ile bir bütün olarak yansıtmaya çalıştığı görüşünde dansın tanımının, her yaratıcı için değişken olduğunu

⁴ Yard. Doç. Dr. Nevin Eritenel, “Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

⁵ Joann Kealiihomjoku, “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance”, **A Dance History Reader: Moving History/ Dancing Cultures**, Ed: Ann DILS, Ann COOPER ALBRIGHT, Wesleyan University Press, 2001, 38 s.

⁶ y.a.g.e., 38s.

⁷ Andrée Grau, “Myths of Origin” **The Routledge Dance Studies Reader**, Ed: Alexandra Carter, Routledge, 1998, 198 s.

⁸ Oscar Brockett, **Tiyatro Tarihi**, çev: Sevinç Sokullu ve diğerleri, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s.38.

⁹ “Sandra Noll Hammond, “Ballet Basics-Second Edition”, Mayfield Publishing co., California, 1984, 68 s.” Gürbüz Aktaş, **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999, 3s.’deki alıntısı.

savunur. Fakat ona göre en genel bakış açısıyla dans, sahne üzerinde her sanat dalından yararlanabilen, yaratıcısının tamamen özgür olabildiği, temel öğelerini zaman, mekân ve insan bedeninin oluşturduğu bir seyirlik sanattır. Bu temel öğeler yanında yardımcı öğeler olarak genellikle ritmik vuruşlardan ve müzikten yararlanılmasına rağmen işitsel eşlik olmaksızın da var olabileceği için bağımsız bir sanattır¹⁰.

Dans, plastik sanatlar gibi mekân içinde bir düzendir ve mekânsal ritimden yararlanır. Müzikte olduğu gibi, zaman içinde bir düzenlemedir ve zaman ritminden yararlanır. Dans hem görsel, hem işitsel ritmi kullanan, bir mekân-zaman sanatıdır¹¹.

Dans tarihçisi Curt Sachs, dansı bütün sanatların öncüsü olarak görür ve yapısında retorikten, resme, heykelciliğe kadar pek çok sanat dalını barındırdığını savunur. Sachs'a göre diğer sanatlar gibi taklide dayanan dans, genellikle beden hareketlerinin bilimi olarak adlandırılır ve bu yüzden anlatmak istediğini doğrudan yani yorum gerektirmeden yansıtma gücüne sahiptir. Taklidin kaynaklık ettiği her dansa konu ve pantomim bulunmaktadır¹².

Müzik ve şiir zaman içinde yaşar; resim ve arkeoloji boşlukta ve uzayda; ama dans aynı zaman da hem boşlukta ve hem de zaman içinde yaşar. Yani uzayda yaratılan bir şekli ve o şekli meydana getiren hareketler topluluğunu zamanla bütünleştirir¹³.

Halkbilimci Gayle Kassing dansı toplumun aynası olarak görür. Gayle Kassing'e göre;

Nerede ve kim tarafından yapılıyor olursa olsun, tarihsel olaylara, bunun yanında politik, ekonomik hatta inançsal hareketlere ve kesinlikle sosyal konuma karşı bir cevaptır.(...). İnsanların nasıl dans ettikleri, ne tarz danslar yaptıkları toplum ve tarihsel süreç ile ilişkilendirilir. Dans tasarımı alan, zaman ve temel olarak güç

¹⁰ Duygu Aykal, "Dans Sanatı, Koreografi ve Dans Eğitimi İlişkileri", **Dans, Daima... Dans Üzerine Yazılar**, Ed: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 52 s.

¹¹ **y.a.g.e.**, 52 s.

¹² Nevin Eritenel, "Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları", (Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1981), 4 s.

¹³ Hammond, **a.g.e.**, 3 s.

gibi öğeleri kapsar fakat daha özelden adımlar, figürler, dansçıların ilişkileri ve dansın yapısı üzerinde odaklanır¹⁴.

Geçmişten günümüze bu tanımlar ve görüşlerin şekillenmesini, yapılan tarihsel ve arkeolojik çalışmalar sağlamıştır. Arkeolojik kazılarda bulunan resimler, oymalar insanlık ve dans tarihi konusunda kaynak olmaktadır. Mağara ve kaya resimlerinde “*gündüz avcılığa ve toplayıcılığa dağılmış üyelerin, akşamları gün boyu başlarından geçen farklı deneyimlerini ateş çevresinde (...) jestlere, seslere, taklitlere (...)*”¹⁵ başvurarak anlattıkları görülmektedir.

Buzul çağında meydana getirilmiş yapıtlar üzerinde yakın zamanda yapılan arkeolojik araştırmalardan elde edilen bilgiler, insanların 30.000 yıl öncesine kadar ritüeller düzenlediği yönündedir. On bin yıl sonrasında ise mağara duvarlarındaki resimler çok daha anlaşılır bir şekle bürünmüştür. Ve buradaki resimlerin de daha çok avcılıkla ilgili ritüelleri anlattığı görülür¹⁶.

Andrée Grau'nun **The Routledge Dance Studies Reader**'da bulunan makalesi *Myths of Origin*'de verdiği bilgi şöyledir;

Fransa'nın güneybatısındaki Ariège'deki Trois-Frères mağarasında 10.000 yıl önce kayaların oyulması ve boyanması ile yapılmış figürler bulunmuştur. Bu figürlerde büyük boynuzlu maskeler takarak dönen kadın ve erkekler görülmektedir. Bugün dünyanın her yerinde dönme hareketini dini danslarda görürüz. Belki Trois-Frères'de bulunan resimde de bir iyileştirici tarafından yapılan dini bir danstır. Benzer oymalar güney Afrika ve Dünya'nın diğer yerlerinde de bulunmaktadır¹⁷.

İngiliz Arkeolog James Mellart'ın Çatalhöyük'te yaptığı kazılarda bulduğu M.Ö. 5500-6500 yıllarının ait en geniş ön neolitik kentinin duvarlarında üç- dört

¹⁴ Gayle Kassing, **History of Dance: An Interactive Arts Approach**, Human Kinetics, 2007, 5 s.

¹⁵ Alaeddin Şenel, **İlkel Topluluktan Uygar Topluma**, Ankara, 1685, s.55.

¹⁶ Brockett, **a.g.e.**, 21 s.

¹⁷ Grau, **a.g.e.**, 199 s.

renkle oluşturulmuş, pars derisi giymiş avcılarının davul eşliğinde dans ettiğini gösteren iki metre boyunda resimler bulunmuştur¹⁸.

Eski Mısır uygarlığından kalan ‘Beni Hasan Mezarları’nda bulunan bazı resimler, dansın temel figürlerini, hareket sıralarını göstermektedir. Tek, çift veya grup halinde yapılan dansların dramatik ve lirik şekillerini, din, kültür, taklit, ifade savaş temeline dayanan çeşitlerini resimlerden izlemek mümkün olmaktadır¹⁹.

Bulunan bu arkeolojik bulgular sadece dans ile ilgili tanımları değil, dansın kökenine yönelik bakış açılarını da geliştirmiştir.

Dansın kökeninin bazı görüşlere göre oyunla ilgili olduğu, bazı görüşlere göre olmadığı, bazı görüşlere göre büyüsel ve inançsal nedenlere bağlı olduğu fakat bazılarına göre olmadığı, ilk iletişim şekli olmasına rağmen bir sanat haline dönüşmeden dans olmadığı savunulur²⁰.

Dansın doğuşu ve sanat haline dönüşmesinde, temel olarak tüm görüşlerin birleştiği noktada ilkel insan, yaşam mücadelesi ve gereksinimleri dikkat çekmektedir. Kültürel aktarımın başlangıç noktasında duran ilkel insanın, dans etmeye başlaması doğada zaten var olan düzensiz hareketlerin tartımlı vuruşu ile başlayıp, günümüzde bile törpülenememiş bir içgüdü olan “taklit” ile gelişmiştir. Bunu nedeni “İlkelerin bir işi yapabilme yeteneğini geliştirmek için o işi yapmadan önce temsili olarak ortaya koyup taklit”²¹ etmeleridir, “böylece nesnel bir işlevi yerine getirmek için öykünme (taklit) doğmuş oluyordu”²².

¹⁸ Mesude Eğilmez, **Gelenekten Geleceğe Halkoyunları**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, 49 s.

¹⁹ <http://74.125.77.132/search?q=cache:ntiXlHFwftYJ:www.msxlabs.org/forum/muzik/53862-turkhalkdanslari.html+devlet+halk+danslar%C4%B1+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=43&gl=tr>

²⁰ Kealiihomoku, **a.g.e.**, 33 s.

²¹ <http://74.125.77.132/search?q=cache:ntiXlHFwftYJ:www.msxlabs.org/forum/muzik/53862-turkhalkdanslari.html+devlet+halk+danslar%C4%B1+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=43&gl=tr>

²² <http://74.125.77.132/search?q=cache:ntiXlHFwftYJ:www.msxlabs.org/forum/muzik/53862turkhalkdanslari.html+devlet+halk+danslar%C4%B1+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=43&gl=tr>

İlkel insanlarda hayat, düşüncelerle değil devinimlerle başlamıştır. Bu insanların teori ile pratiği birbirinden ayıramadığı ve zihinsel soyutlamanın hayatlarına yeterince girmediği ilkel tapınma törenleri söz konusudur. İlkel tapınma da henüz pratiktir ama emekten bilinçli olarak ayrılmış bir pratiktir. Bu törenlerin en önemli bölümünü yansılama (öykünme) dansları oluştururdu. Böylece bugünkü öykünme bize atalarımızdan miras kalmış bir özelliktir diyebiliriz²³.

“Başlangıçta insanlar, yiyecek kaynaklarının ve varlığın diğer betimleyicilerinin, denetleyen güçlerin farkına adım adım varırlar”²⁴. İlkel insan hayvanları, yağmur, şimşek, deprem gibi tanımlayamadığı, korktuğu ama baş edemediği pek çok doğa olayını doğaüstü ya da büyüsel güçlere bağlamış ve bu üstün güçleri kavrama yollarını anlamaya çalışmıştır. Bu kavrayış ile doğayı evcilleştirmek, avına bir üstünlük sağlamak istemiştir. Canlı-cansız tüm varlıkların - kendi ölüleri de dahil- “yaşamlarına olan olumlu olumsuz tüm etkilerini kaldırmaya çalışmışlar”²⁵, totemin doğaüstü güçlerinden yararlanmayı amaçlamışlardır.

İlkel insanda, bir ayinin parçası olmayan bir harekete rastlamak olanaksızdır. Müzik, sözgelimi ölenin ruhunu sakinleştirmek için söylenen bir ağıt olacak, böylece amacı ölüden canlılara gelebilecek zararları önlemeye çalışmak olan karmaşık bir ayinsel törenin bütünleyici bir parçası olacaktır”²⁶.

İlkel insan tasvir ve dil özellikleri gelişemediği için, avlayacağı hayvanın fiziksel özelliklerini, koşması, dövüşmesi vb. hareket özelliklerini diğer kabile üyelerine anlatmak için hayvanı taklit etme yoluna gitmiştir. Onun gibi bağırması, onun gibi zıplamış, dönmüş, koşturmuş, bacaklarını kollarını pençe gibi tasvir etmeye çalışmıştır. Tabii sadece hayvan öykünmeleri değil diğer doğa olaylarını da anlatabilmek için taklide başvurmuştur.

Gökyüzünün sesleri, ağlaması, ya da insanoğluna kızıp ateşi yollaması, uzun kuraklık sonrası birden yine suyu göndermesi ya da büyük bir rüzgârla her şeyi süpürmesi insanı onu anlamaya ve anlatmaya itmiştir. Gökyüzü ona su verdiğiinde nasıl sevindiğini,

²³ George Thomson, **İnsanın Özü**, çev. Celal Üster, Payel Yayınevi, İstanbul, 1976, 57 s.

²⁴ Brockett, **a.g.e.**, 16 s.

²⁵ Örnek, **a.g.e.**, 157-162 s.

²⁶ Calvin Wells, **İnsan ve Dünyası**, Çev. Bozkurt Güvenç, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 27 s.

ateşi gönderdiğinde nasıl korktuğunu, rüzgârın gücünü görüp nasıl şaşırıldığını taklitle anlatmaya çalışmıştır²⁷.

Ateş Dansları, Ay-Güneş Kültü Dansları bu taklitlere en güzel örneklerdir. “Her zaman yılın belli bir düzen içinde yinelendiğini anlayamadıklarından ve ilkbaharın geri dönüşü ile bereketin sürekliliğini güvence altına almak için törenleri yerine getirme gereğine”²⁸ inanılmıştır. İlkeller aldıkları sonuç iyi olduğunda memnunluk dansı yaparak şükreder, sonuç kötü olduğunda ise yalvarış dansı yaparak, o yüce gücü kızdırdıkları için doğal afetleri insanlara verilen cezalar olarak kabul ederlerdi. Gerek hayvan gerekse doğa olaylarının taklidindeki (yansılmasındaki) önemli diğer amaç, taklit edilen ile özdeşleşip onu kendi istekleri yönünde etki altına almak ve kendisinin de onunla eşit güçlerde olduğunu kanıtlama çabasıdır.

Curt Sachs, Ateş ve Ay-Güneş Kültü Danslarını, halka şeklini kullanarak yaşam ve doğa olaylarını etkilemeye çalışan ‘Biçimsel/mimetik Danslar’ olarak adlandırmaktadır. Çünkü insan deneyimleyerek, kendindeki ve doğadaki dengeli dairesel dönüşümle halka şeklini keşfetmiştir. Böylece birey yerine topluluğun gücünü yakaladığını ve enerjii belli bir noktada tuttuğuna inanmıştır²⁹.

Bireyde topluluk gücünün farkındalığını sağlayarak korkuyu savan, başarıya ulaşma inancı yaratmaya amaçlayan savaş danslarında ise yüz boyanır, çığlıklar atılır. Aslında güven duygusunu ve savaşçının kararlılığını arttıran bir hazırlık sürecidir. Bu hazırlık aşamasının devamındaki süreçte, edinilen doğüstü güç, avda ya da savaşta kazanılan zafer ve kahramanlık gibi olgularla temelde kendini övme amacının bulunduğu törenler ve ritüeller gelir.

Kendi kendini kıskırtma, kendini zorlama törenleri önemlidir. Savaşçılar savaş eylemlerini, öldürmeyi, düşmanlarına acı çektirmeyi canlı bir biçimde taklit ederler. Burada amaç yıldırma

²⁷ http://www.kozluoren.com/Anadolu_Kultur_Mozaigi-Mustafa_YILMAZ.pdf

²⁸ Brockett, a.g.e., 18 s.

²⁹ “Curt Sacks, World History of Dance, New York, 1965, 57s.” Nevin Eritenel, “Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1981), s. 11-28’deki alıntı.

yerine kendi kendilerini savaşa hazırlamak, yüreklendirmek, kendilerini kışkırtmaktır. Bunlar daha çok esriklik danslarıdır, kendinden geçerek bir çeşit gözü peklik kazandırırılar³⁰.

Kışkırtmanın yanında, nedenlerini bilmediği, baş etme yollarını bulamadığı varlık veya güçlere karşı zayıf olan birey, topluca yaşamının verdiği güçten de faydalanılmıştır. Sahip olma ve korunma içgüdüsünü ifade etme ihtiyacına yönelik daha güçlü olabilmek için toplu harekete yönelmiştir. *“Başlangıçta bireysel ve prağan bir gereksinimden doğan dans, giderek toplumsal ve dinsel bir karaktere dönüşmüştür”³¹*. Bu dinsel törenler bireyleri toplum olmanın gerektirdiği kurallar konusunda dengelemiş ve zamanla görev bilincinin oluşmasını sağlamıştır.

İlkel insan ekinleri büyüttüğüne, yağmuru yağdırdığına veya durdurduğuna, avın verimini sağladığına inandığı dansın uğrunu, kendi toplumunda da görmek için kendi yaşamının önemli geçiş dönemlerinde de kullanmıştır. Toplumsal yapının temeli ailenin gelişmesine ve gelecek nesilleri yaratılmasına olan katkısının önemini vurgulamak için yeni evlenen çiftleri kutsayan geleneksel danslar yapmışlardır. Bununla birlikte, yeni doğan çocukların o topluluğa uğurlu gelmesi ve başarılı bir yaşam sürmesi için de törenler düzenleyerek yapılan dansların olumlu sonuç doğuracağına büyük bir inançla bağlanmışlardır. Büyüsel adetleri kapsayan bu geçiş ritüellerinin içeriğine dair en güzel örnek Orta Asya’da **Şaman**’ın dramatik öğeleri içeren dansları gösterilebilir. Şaman kötü ruhları kovmak, hastalıkları iyileştirmek, geçiş dönemlerini kutsamak için dans eden büyücü, dansçıdır. O yüce güce olan bağlılığın gösterildiği danslar, ona ulaşabilmenin ve onunla bütünleşmenin önemli bir yolu olarak görülür. Şaman trans halindeyken yavaştan hızlanan, sonra yine yavaşlayan ve genellikle yere yığılıp kalma ile sonuçlanan bir dans yapar. Davulu yardımıyla ritmik müzik ve şarkılarıyla etkileyiciliğini artırır³².

(...)“Trans” adı verilen (...) bu dans yoluyla insanlar kendilerinden geçmekte, nesnel dünyayla ilişkilerini kesmekte ve tanrıyla bütünleştiklerini algılamaktadırlar. Bu dans türü batıl

³⁰ Metin And, **Oyun ve Bügü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 381.

³¹ Örnek, **a.g.e.**, 181s.

³² Erhan Tuna, **Şamanlık ve Oyunculuk**, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000, 96 s.

*inançların hâkim olduğu toplumlarda da çağdaş toplumlarda da aynı işlevi görmektedir*³³.

Dans antropoloğu Lincoln Kirstein' e göre ilkel dans, tekrarlarla dolu, sınırlı, bilinçsizdir ve gelişmemiş kapalı ifadelere sahiptir. Walter Sorell'e göre ise; ilkelerin tekniği ve artistiği yoktur fakat bedenleri her zaman var olan bir uzmanlığa sahiptir. Düzensiz ve coşkudurlar fakat duygularını ve hissettiklerini harekete dönüştürebilirler. Dansları doğaçlama olmasına rağmen belli bir amaca sahiptir. İlkeler somut ve sembolik olanı ayırt edemediklerini her neden ve her durum için dans etmişlerdir. Bu da bize "ilkelerin estetik amaca değil de ritüel ya da toplumsal amaca yönelmiş olduğunu"³⁴ göstermektedir. Böylece ritüeller sayesinde bilgi ve geleneklerini aktararak yaşatmışlardır³⁵.

*Törenlerde oynanan oyun bir görevi üstlenip bu ödevi yerine getirmektir. İnancı, oynanan oyunun bireyleri bağlayıcı nitelikte ve belli amaçlara yönelik olduğu düşüncesini açıklamaktadır. Bu nedenle törenlerde yapılan danslar zamanla belli kural ve kalıplara bağlanarak yaşatılmış ve daha sonraki kuşaklara taşınmıştır. İkel insanlarda yaşamlarını sürdürmek için ihtiyaçlardan doğan bu danslar, deneyler sonucu gelişerek sanatın ilk halkalarını oluşturdu. İkel insanı yaratmakta, gücünü artırmakta ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu*³⁶.

İkel insan yaşayışını zenginleştirirken, dansın taklitle başlayan gelişiminde anlatım düzeyi ilerledikçe dansa ait farklı özellikleri de keşfetmeye başlamıştır. Hayvanı avlamak için taklit içgüdüğü ile hayvanın sesini taklit eden insan, yaşam alanına döndüğü zaman yaşadıklarını başkalarına anlatırken, bir bakıma duygularını aktarırken diğerlerinin bunları anlaması, haz alması ve memnuniyetlerini göstermeleri dansın dinsel ve eğitici işlevselliği yanında eğlendiricilik ve seyirlik özelliğinin de keşfedilmesini sağlamıştır. Avda ya da savaşta kazanılan zafer ve kahramanlık gibi olgularla temelde kendini övme yoluyla kendisi de haz almıştır. Bu, insanın içgüdüsel olarak taklit ve ritm den haz alması ile açıklanmaktadır. Bu

³³ Gürbüz Aktaş, **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999, 6 s.

³⁴ Örnek, **a.g.e.**, 157-162 s.

³⁵ Kealiihomoku, **a.g.e.**, 34 s.

³⁶ http://www.kozluoren.com/Anadolu_Kultur_Mozaigi-Mustafa_YILMAZ.pdf

nedenle dansın doğuşuna kaynaklık eden pek çok işlevsel özellik yok olmasına rağmen eğlendiricilik özelliği hala yaşamaktadır³⁷.

Taklit, bir bakıma eski insanda eğlenmek amacına da hizmet ederdi. Ancak ilkelerde eğlenmek içtepisi öteki içtepile göre önemsizdir. Oyun içtepisi iki gereksinimden doğar: Boş zamanları değerlendirme ve dinlenme, bir de korkuların, zorunlulukların baskısından kurtulup özgür kalma. Bu da insanların yaşamında mutluluk verici bir olaydır³⁸.

“İster bireysel anlatımda bir enerji boşalımı olsun, ister toplumsal veya dinsel yapıda olsun önceleri dansın tek bir seyirciye bile gereksinimi olmamıştır”³⁹. Fakat eğlence faktörünün hissedilmesi zamanla dansı iyi-kötü yapan, güzel-çirkin olan gibi ayrımlar oluşmaya başlamış ve kabileyi hareketli-hareketsiz, oyuncu-seyirci, diye ayırmıştır. Teknik yetkinliğe, beceriye verilen önem ve beğeniden dolayı dans yolu ile büyü yapanın ayrılarak “topluluğun oynayan oynamayan diye ikiye bölünmesiyle seyirci oluşmuştur”⁴⁰. Eylemi daha güzel yerine getirenleri seyretme isteği ilgi ve hayranlık ile bağıntılıdır. Bu ilgi ve hayranlığı uyandıran şey bazı güç hareketlerin belirli kişilerce tartımlı müzik eşliği ile yapılmasıdır. İşte dans edenin diğer kişilere üstünlüğü burada (bu dinsel/coşkusal devrede) anlaşılır. İçgüdüsel, içe dönük danslarda, teknik yetkinliğe erişme arzusu ve seyredenin giderek ayrılması ile gösteri öğelerinin oluşması doğrultusunda gelişmeye başlar. Bütün bu yönelimlerin birleştiği noktada seyirci vardır.

Eğlence faktörü dansın tarihsel gelişimi içerisinde dengeleri değiştirip önem kazanmaya başlasa da, dansın inanç ve yaşamsal gereksinimleri önemlerini korumaya devam etmişlerdir. İlkel insandan sonra, toplumlar karmaşılaştıkça ve döngülerin farkına vardıkça, nedensel ilişkiler, korkulan ve inanılan değerler de değişmeye başlamıştır. Korkular kalıplaştırılarak tanrılaştırılmıştır. Geçerliliği

³⁷ Yard. Doç. Dr. Nevin Eritenel, “Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

³⁸ And, a.g.e., 381 s.

³⁹ Eritenel, a.g.e., 25 s.

⁴⁰ y.a.g.e., 25 s.

kalmayan “bazı ritüeller terk edilmiş ya da değişime uğramıştır”⁴¹. Fakat tanrılaşan bir insan da olsa bir eşya ya da efsanelere dayalı görünmeyen bir varlık da olsa ritüellerin yapılış amaçları değişmemiş aynı duygular ve içgüdüler ile yapılmıştır.

Örneğin; Eski Mısırlılarda da birçok uygarlıkta görüldüğü gibi, dans dinsel bir ayin olarak ibadet amacıyla kullanılmaya devam etmiştir. Tanrılar için ayinler, hasat ve bereket için şenlik ve törenler yapılmış ve dans edilmiştir. Ölüler için de ritüellere başvurmuş, cenaze törenlerinde yüze maske takarak ölüm dansı adında dramatik danslar yapmışlardır. Mısırlılar da ve diğer toplumlarda olduğu gibi dans yaparken müzik aleti çalmışlar, özel giysiler giymişler, toplu katılıma devam etmişler, birey yerine toplum olma bilinci ile tempo tutarak eşlik etmişlerdir. Başka bir örnek Antik Yunan ve Roma halkının, tanrılara seslerini duyurmak için ayinler ve şenlikler düzenlemesi ve bu şenliklerde müzik eşliğinde dans etmeleridir. Adına en çok şenlik düzenlenen tanrılardan şarap tanrısı Dionysos onuruna düzenlenen törenlerde oyunlar oynanmış, şarkılar söylenmiş ve bu şarkılar eşliğinde dans edilip, tanrının yazgısı ve gelişi dile getirilmiştir. "Eleusis" ayinlerinde, bireyi kendinden geçiren, tanrısallığa ulaştırın danslar yapılmış, bireylerde, boşalım, arınma ve doyum sağlama amacını gerçekleştirilmiştir⁴².

Günümüzde ise dans, bugünün ihtiyaçlarına göre gelişimini sürdürmektedir. Artık dans eden ile dansı izleyen belirgin bir şekilde ayrılmıştır. Daha önceki dönemlere ait hayat tarzı, korkular, endişeler kalkmış olsa da sanatın taklidi, alınan zevk, teknik ve kendini iyi hissetme duygusu devam etmiştir. Eğlendiricilik ve seyirlik özelliği tüm özelliklerin önüne geçmiştir. Dans artık, dans edenin deneyimsel hazzına, izleyenin eğlenme hazzına yönelik bir sanat birimi olmuştur. Bu noktada da kökeni oldukça güçlü olan dansların yaşamaya devam ettikleri bölgelerden daha evrensel boyutlara aktarımı dikkati çekmektedir. Fakat bu aktarım dansların bölgesinde icra edilmediği ya da yaratılmadığı anlamına gelmemektedir. İnsan ifade için harekete gereksinim duyduğu sürece yaratı devam edecektir. Buna rağmen,

⁴¹ Brockett, a.g.e., 17 s.

⁴²<http://74.125.77.132/search?q=cache:ntiXlHFwftYJ:www.msxllabs.org/forum/muzik/53862-turkhalkdanslari.html+devlet+halk+danslar%C4%B1+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=43&gl=tr>

kültürler karmaşıklaştıkça dansın yaratımı ve icrası konusunda belirli gruplamaların yapılması olanaksızlaşmıştır. Dans aynı şekilde dahi icra edilse mutlaka yapıldığı döneme göre ilk yapıldığından farklı bir hal alacaktır. Bunu Andrée Grau, **The Routledge Dance Studies Reader**' şöyle örnelemektedir;

Her dans onu yaratan insanların tarihsel gelişimleri ile ilgili bir şeyler ifade eder. Fakat bunun yanı sıra her dans yeniden yaratılır. Örneğin bugün bir ritüelde icra edilen kuzey Avustralya Tiwi halkına ait brolga dansı "Tjilati" 10.000 yıl önce nasıl görüldüğü konusunda bizleri bilgilendirir fakat 10.000 yıl önce icra edilen dans ile aynı değildir. Yüzyıllar, toplumsal yakınlıklar ve kültürel alışverişler dansların tek bir geçmişe değil pek çok farklı geçmişe sahip olduğunu gösterir⁴³.

Farklı geçmişlerin izlerini taşıyarak aktarılan dans kendi kültürü ve süre gelen kalıpları ile değerlidir ve bu özellikleri ile gelenekselleşir. Fakat doğduğu alanda sınırlı kaldığı sürece yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Varlığını devam ettirebilmek için artık geleneksel icarsından daha evrensel boyutlara ulaşarak devamlılığını sağlamalıdır. Bunu sağlamanın en geçerli yolu da geleneksel dansların sahneye aktarımı ile gerçekleşir.

⁴³ Grau, a.g.e., 200 s.

1.BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK HALK DANSLARININ KÖKENİ

Bir toplumun önemli kültürel değerlerinden birisi olan geleneksel danslar o topluma ait insanların kolektif yaratıdır. Planlanmadan ve topluma ait bir tema üzerinden yola çıkarak sanat olgusundan uzak, gelişi güzel, sıradan bir eylem olarak meydana gelirler. Farklı etkenlere bağlı olarak değişerek gittikçe kompleks bir yapıya dönüşür ve bilinçsizce oluşturulan değerli bir sanat eseri halini alırlar⁴⁴.

Geleneksel danslar, toplumun kültürel yaşamının kaynaklık ettiği anlatım gücü yüksek danslardır. Toplumsal gelişim ve değişime paralel olarak, aynı doğrultuda değişirler. Toplumun kültürel değerleri bu danslar yoluyla vurgulandığı için de büyük bir toplumsal işleve sahiptirler. Bu nedenle geleneksel danslar öze sadık kalınmasına rağmen belirli değişimlere maruz kalarak aktarılırlar.

Geleneksel dansların sahneye aktarımında, var olan kültürel mirası yok etmemek ya da yozlaştırmamak için pek çok teknik bilgi yanında, kullanılacak dansların kültürel değerlerinin kavranabilmesi ve sahneleme aşamasında doğru yöntemlerin seçilmiş olması önemlidir. Bunun için sahnelenmesi amaçlanan dansların ait oldukları toplumun tarihsel gelişimi ve dansa etkileri araştırılmalıdır. Bu nedenle **Ekin** gösterileri bağlamında geleneksel dansların sahneye aktarımı ile ilgili belirtilecek görüşlerde ilk önce **Ekin** gösterilerinde sahnelenen geleneksel Türk halk danslarının tarihsel gelişimine bakılmalıdır.

Topluluk halinde yaşamının ve gelişmenin sonucu olarak farklı coğrafyaların keşfedilmesi, değişen iklim koşullarının farklı yaşam mücadelelerini beraberinde getirmesi; coğrafi koşullar ile bağıntılı olarak göçlerin yaşanması ve böylece farklı inançlara sahip insanların yan yana gelmesiyle dans, zengin bir kültür yapısı ve anlatım gücüne sahip olmuştur.

⁴⁴Mehmet Öcal Özbilgin ve Merih Oldaç, "Malatya-Arapgir Halk Oyunları", **Halkbilimi Araştırmaları**, sayı: 2, E Yayınları, 2003, 191 s.

Kültürleşme insanın başka toplumlarda öğrendikleri veya bir toplumun diğerlerinden aldığı, edindiği öğeler ve farklı toplumların karşılıklı olarak birbirinden etkilenmesidir. (...) Kültürleşme kuramı, ayrıca gruplardan biri baskın olsa bile, her iki sisteminde bu kültür ilişkisinden etkilendiğini ve değişikliğe uğradığını önerir⁴⁵.

Birbirine bağlı bu değişimlerin görüldüğü önemli örneklerden birisi yüzyıllardır doğu ve batı arasında köprü vazifesi yapan, büyük ve köklü kültürlerin doğup yaşadığı, dans hareketlerinin olağanüstü birikiminin kaynağı olan Anadolu topraklarıdır. Çünkü Anadolu'da yaşayan Türk uygarlıkları, Asya'dan getirdikleri geniş kültür birikimleri ile Anadolu'da önceden var olan uygarlıkların kültür ürünlerini özümsemişlerdir. Anadolu'da, bu farklılıkları ve farklılıklardan doğan zenginliği oluşturan faktörleri görebilmek, Türk tarihinin folklorik yapıya etkilerini bilmek ile açıklanabilir. Bunun için de, Türkler Anadolu topraklarına gelmeden önce Anadolu'da var olan ulusların geleneksel Türk folkloruna olan sınırlı etkilerine bakılmalıdır.

Türkler Orta Asya'dan getirdikleri Hitit, Frigya, İyon, Bizans kültür birikimlerini, Selçuklular ve Osmanlılarla sürdürerek geliştirmişlerdir. Türk'lerin büyük gruplar halinde İç Asya'dan gelmesi ile Anadolu'da başlayan eski yerli halkın göçü, sonradan büyük bir hız alarak özellikle son yüzyıllarda ancak kıyı şehirlerinde ve büyük yerleşme yerlerinde (İstanbul, İzmir gibi) azınlık halinde kalmalarına kadar devam eden bir süreçtir. Fakat azınlık olmaları kültürel kimliklerini yaşamalarına engel olmadığı için yaşanan kültür alışverişi her iki tarafın folklorik malzemesini de etkilemiştir.

İç Asya'dan gelirken getirilen folklor ürünlerinin büyük çoğunluğu doğrudan doğruya Oğuz Türk'lerine aittir. Bunun yanında çeşitli Türk boylarının da değişik görünümlü folklor yapılarına tanık olmaktayız. Oğuz Türkleri, güçlü bir geleneksel kültürle gelmişler ve bunu Anadolu'da çok iyi korumasını bilmişlerdir. Denilebilir ki, ikinci yurdumuz Anadolu'da ulusallığı en güçlü kültürel varlığımız folklor ve etnografya olmuştur. Bu arada İç Asya'dan gelirken uzun süre yaşadığımız ve geçtiğimiz halkların Türkleştiği ve bunlarında küçük gruplar halinde Anadolu'ya göç ettiklerini ayrı bir noktada belirtelim. Trakya folklorunda Anadolu'da olduğu gibi bir takım yabancı unsurların varlığı gerçek olmakla birlikte gerek Bulgarlar, Avarlar ve Peçenekler gibi. Ural- Altay soyundan olan

⁴⁵ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, İstanbul Evrim Matbaacılık, 1991, 126 s.

*uluslardan dolayı ve gerekse Anadolu ve Karadeniz üzerinden inen kalabalık Oğuz boyları nedeni ile yalnız sınırlarımız içinde değil, fakat bütün Balkanlarda Türk folklorunun egemen olduğu artık gün ışığına çıkmıştır*⁴⁶.

Bu tarihsel birikimde Osmanlı, yüzyılları alan büyük hâkimiyeti ile aslında en büyük birikim kaynağıdır. Hem coğrafi olarak kıtalar arası bir imparatorluk olması hem de askeri yapısına verdiği önem gelenekselleşen dansları etkisi altına almıştır. Düşmana karşı direnişi, düşmanı kovalayışı, bir utkunun kutlanışını anlatmak için yiğitlik, cesaret gibi soyut kavramlar, dövüş, çarpışma, vuruşma gibi hareket taklitleri ile somutlaştırılmıştır. Bu ifadeyi kusursuz kılmak için silahlı oyunlarda saldırı, savunma taktikleri ve silah kullanımındaki ustalık önemlidir. Bazen de çarpışmalar bu silahlar kullanılmadan canlandırılmıştır. Bu da ellerin karşılıklı çarpılması, güreş vb. davranışların taklidi ile gerçekleştirir. Özellikle Güneydoğu Anadolu danslarının kökeninde savaş ve çarpışmadan gelen sayısız örnek vardır. Bunlardan biri olan Harkuşta oyununda oyuncular tek tek veya sıra halinde birbirlerine yaklaşır ellerini şiddetle çarparak geri dönerler ve tekrar aynı harekete hazırlanırlar⁴⁷.

Bu ritüellerin silahlı taklitlerinde ise araç olarak tüfek, bıçak, kılıç, kalkan, kama, hançer, sopa vb. silahlar kullanılır. Örneğin; Bursa Kılıç Kalkan dansının, Bursa alınırken Osmanlı ordusu askerlerinin Bizans askerlerini psikolojik olarak olumsuz yönde etkilemek için kılıç ve kalkanlarını birbirine vurmalarıyla oluşan gürültünün zamanla ritm haline gelmesi ve ritm eşliğinde silahlı eğitim hareketine benzer hareketler geliştirilmesi ile oluştuğu söylenmektedir. Bir diğer örnek olan İzmir Zeybek'lerinden Hantuman dansında tüfekler ile jandarmaların taklidi yapılmaktadır⁴⁸.

Osmanlı'nın kıtalar arası bir imparatorluk olması, Cumhuriyet öncesinde Osmanlı toprakları dışında yaşarken, Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye

⁴⁶ Sabahattin Türkoğlu, "Türk Folkloru Ne Durumda?", **Milliyet Gazetesi**, 30 Mart 1974.

⁴⁷ Eritenel, **a.g.e.**, 27s.

⁴⁸ http://www.kozluoren.com/Anadolu_Kultur_Mozaiği-Mustafa_YILMAZ.pdf

topraklarına dönen Türklerin yaşadıkları ülkelerin folklorik yapısının göçler yoluyla getirmelerini sağlamıştır. Çünkü folklorik yapıların oluşumunda temel etken bütün bu tarihsel süreçlerin oluşma sebebi olan büyük sosyal ve doğal olaylardır. Balkanlar'dan, Arap Ülkeleri'nden ve Kafkasya'dan yurda göç eden Türkler değişik görünümlü folklorik kaynaklılarıyla buna bir örnektir. Bu etkenler toplumların milliyet ve dinleri ne olursa olsun daima etkili olmuştur. Folklorik özelliklerin Kafkasya'da, Sibiryada, Orta Asya'da, Balkan'larda, Akdeniz Ülkeleri'nde önemli ölçüdeki yakınlıkları bunun somut bir örneğidir. Çünkü kültür, coğrafi, siyasi ve ulusal sınır tanımaz ve öz yarasını folklorla yaptığı etkide sürdürür.

Geçmiş kültürlerin coğrafi sınırları bugün onlara sahip çıkanların içinde yaşadıkları ülkelerin sınırlarına uymadığı gibi, geçmişteki herhangi bir toplum kültürü ile kendini eşdeğer sayan bir kültür anlayışı bir yarı-gerçek olmak zorundadır. Nesnel bir tutumla bu eşdeğerlik sorununa yaklaştığımız şekilde bir Anadolu bulamayacağımız gibi, bugünkü Türk toplumunun da eşini, açık olarak bulamayız. (...) Kültürel devamlılıkların sınırı ile bugün tanımladığımız ulusal sınırlar arasında kesin bir karşılık olmadığını yanıtlamak gereksizdir⁴⁹.

Folklorik yapıların birbirine benzemesinin de farklı zenginlikler göstermesinin de temel nedeni budur. Anadolu'da doğan Geleneksel Türk danslarının adım çeşitliliğinin temelinde yatan da bu coğrafi zenginliktir. İklimlerin sıcak veya soğuk olması, yereylerin dağlık, düzlük veya ormanlık olması, yerleşim yerlerinin deniz ve göl kıyılarına yakınlığı, nehirlerin, çorak toprakların, özellikle giyim kuşam gibi maddi folklor ürünleri olmak üzere hareket yapısında da büyük etkiler yaptığını, hatta eski ulusal folkloru bile etkilediği görülmektedir. Buna en güzel örnek Türkiye'nin Kuzey bölgelerindeki halk danslarının canlılığının Güney'de görülememesidir⁵⁰.

Bu karmaşık folklorik yapı ile süregelen Anadolu geleneksel halk danslarının büyük bir bölümü, doğa olaylarına, günlük yaşama, kadın erkek ilişkilerine, hayvanların taklidine dayalı dramatik yapıları danslardır. Anadolu insanı uzaktan izlediği bir kartalın tilkiyi nasıl avladığını, avını diğer kartallardan nasıl koruduğunu,

⁴⁹ Doğan Kuban, **Sanat tarihimizin Sorunları**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1975, 36 s.

⁵⁰ **Milliyet Gazetesi**, 30 Mart 1974.

diğer insanlara kartalı taklit ederek anlatmış; onun gibi kanat çırpmış, onun gibi avının etrafında dönmüştür. Yaşamın taklidinin geleneksel Türk danslarındaki yansımasını Gürbüz Aktaş kısaca şöyle açıklar;

Taklit dansları, birçok ülke danslarında olduğu gibi geleneksel Türk danslarının büyük bir bölümünde de etkindir. Örneğin, Artvin yöresindeki “Coşkun Çoruh” adlı dansın Çoruh nehrinin çılginca akışından etkilenilerek ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ayrıca, Van yöresinde oynanan “Kurt-Kuzu”, Kars’ta ve diğer doğu bölgelerimizde oynanan “Tavuk Barı” gibi oyunlar taklit danslarına örnek olarak gösterilebilir. Taklit dansları zengin kaynağı dolayısıyla doğa taklidi, insan taklidi, hayvan taklidi gibi birkaç kategoride incelenebilir. Ancak bunlar içinde en çok yapılan taklit dansları hayvan taklitleridir⁵¹.

Hayvan taklitli danslara pek çok örnek gösterilebilir. Örneğin; Turna Barı, iki dansçının erkek ve dişi turnaların sevişmesini canlandıran bir danstır. Tokat’ a ait Kartal Halayı ise dansçıların kartalın kanatlarını açmasını havada süzülüşlerini ve avlarına saldırışlarını anlatan yine hayvan taklitli bir danstır. Kars’ a ait Ceylani dansında ceylanın göğsünü çıkararak yürüyüşünün, Gaziantep’e ait Yedi Deve dansı deve yürüyüşünün, Serçe Oyunu ise serçenin sıçrayışının anlatıldığı danslara örnektir⁵².

Avcılık, geleneksel halk danslarında hayvan adlarıyla, taklit ederek ya da bazı ilişkilerin sembolleştirilmesi biçimiyle ortaya konmuştur. Bölgeler değişse bile, güvercin, horoz, kartal, kınalı keklik, kara kuzu, ördek, pisik (kedi), tavuk, turna vb. hayvan adları kullanılmaktadır. Bunların önemi, şaman inançlarından kalma bazı özellikler taşımada yatmaktadır. Bunun yanında doğa ile ilgili taklitli danslarda vardır. Örneğin; dağları taklit edercesine halay ve barlarda dansçılar birbirine omuzlarını veya sırtlarını dayamış, el ele, kol kola girmişlerdir. Sivas, Erzurum, Van, Bitlis, Hakkari, Şanlıurfa, Gaziantep vb. bölgelerde danslar ile sıkı bir birliktelik, beraberlik, yardımlaşma ve dayanışmayı ortaya koyulmasının nedeni budur. Fakat sıkışık düzenin zaman zaman aralanmasına, oyuncuların birbirinden bağımsız gibi

⁵¹ Aktaş, a.g.e., 11s.

⁵² Metin And, **Türk Köylü Dansları**, İzlem Yayınları, İstanbul, 1964, 7 s.

hareket etmesine baktığımızda daha geniş, dağların yerini ovaların aldığı bir coğrafi yapı görülmektedir⁵³.

Doğa olaylarının taklidi olan danslarda doğaya ait gücün izlerini görmek mümkündür. Örneğin; Sivas-Erzurum dolaylarında sadece su boylarında yetişen kavak ağacından adını alan Erzurum kadın dansı Kavak'ta kavak ağacının sağa sola sallanışı taklit edilir. Yine Erzurum'un Uzundere dansındaki adım yapısı yavaştan hızlıya, hızlıdan yavaşta doğru gelişen ritmik yapısı ile ırmağın akışına öykünmedir. Bitlis'in Değirmen dansında araç olarak kullanılan mendil aracılığı ile değirmen kanatlarının rüzgârdan dönüşü taklit edilir. Diyarbakır'ın Yağmur Duası dansında ise doğanın beklenmedik koşullarını insanın kendi isteğine göre yönlendirme isteği bulunmaktadır. Yine aynı istekle, Karadeniz'de görülen yağmur mevsiminin sona ermesini, güneşin çıkmasını amaçlayan Kuçkuçura adlı büyüsel dansta erkekler kemeçe eşliğinde, ellerinde yanar meşalelerle dans etmekte bazen de meşaleleri güneşin doğuşunu simgelemek için evlerden içeri atmaktadırlar⁵⁴.

Üretim ilişkileri ve günlük yaşama dair örnekler ise şöyledir. Sivas' a ait Köy-İş Halayında tapınma ile ibadet ve devamında ekmek yapımı, yün eğirme, yıkanma, saç tarama, yüz yıkama, aynaya bakma gibi günlük işlerin taklidi yapılıdır. Yine aynı şekilde Silifke'ye ait Türkmen Kızı dansında inek sağma, yayık dövme, hamur yoğurma, yoğurt yapma gibi beslenme amaçlı hareketlerin taklidi yapılıdır. Yozgat'ın Yayık Halayı, Kar'ın Yayık dansı, Gaziantep'in Yannık dansı da yayık dövülmesinin taklidi olan danslardır. Adıyaman'ın Galuç dansı orakla ekinin biçilmesini hasatın toplanmasını, dinlenmek için su içilmesini taklit eder.

Tüm Anadolu'da yaygın olarak oynandığı bilinen halkı korkutarak eğlendirme amaçlı "Arap Oyunu"nun yanı sıra yörede kişileri taklit ederek oynanan oyunlardan en önemlisi "Bici Bici Leblebici" oyunudur. Adından da anlaşılacağı üzere şahsa dayalı olan bu oyun, bir leblebicinin yaptığı tüm işleri, belli bir sırada, yöreye ait oyunlardaki hareketlerle, erkekler tarafından eğlence amaçlı kadın kıyafeti giyilerek oynanmaktadır. Kalburun sallanışı,

⁵³http://www.kozluoren.com/Anadolu_Kultur_Mozaigi-Mustafa_YILMAZ.pdf

⁵⁴ Eritenel, a.g.e., 22 s.

leblebinin kavrulması ve dumanının savruluşunu dahi (...) oyuncu (...) yapabilmektedir⁵⁵.

İnanç bağlamında bakıldığında, eski Türklerde din, sosyal yapının gelişimine paralel olarak şekillenmiştir. Türk boyları aşiret düzeninden birlikli, organize toplum hayatına geçişleri ile oluşturdukları aile ve devlet yaşantısı dini inancı şekillendirmiştir. Toplumsal gelişimle birlikte zamanla din değişmiş bir önceki dönemde var olan din ve kuralları sadeleşerek şekil değiştirmiştir. Gelişen ve bilgi yükleyen insan zekâsı tanımadığı veya anlamlandıramadığı varlık ve durumlara karşı edindiği bilgilere bu durumlara karşı gösterdiği tepkilerden edindiği gözlemleri de ekleyerek bir sonraki durumu belirleyen ve şekillendiren inanç ve pratikleri oluşturmuştur. Bu inançlar ile danslarını da şekillenmiştir⁵⁶.

İlkel totemizm döneminde hep dört ayaklı; koyun, at, öküz... gibi hayvanları totem olarak alan Türkler halay ve bar türlerinin temel motifi olan “Üçayak”ın ve “Sekme”nin doğmasına sebep olmuşlardır. Yine çeşitli yörelerimizde görülen halk oyunlarındaki “Çömelme” ile oluşturulan figür dizilerinde oyuncular küçük sıçramalarla, eller üzerinde yürüyüp ayak hareketleri ile bir hayvan yürüyüşünü simgelemektedirler. Bu canlandırma biçimlerinde halk oyunlarının ana motiflerine dört ayaklı hayvanların etkisinin be derecede açık olduğu açıkça tespit edilebilmektedir⁵⁷.

Türklerin ilk inanç sistemleri olan Şamanizm ve Budizm ile özellikle İslamiyet’in geleneksel Türk folkloruna oldukça büyük etkisi vardır. Anadolu’ya ayak bastıkları sıralarda İslamiyet’i henüz kabul etmiş Türklerin Şamanizm izlerini büyük ölçüde taşıdıkları bir gerçektir. Bu yüzden geleneksel Türk danslarında en büyük etki Şaman Dini ve Orta Asya geleneklerinden gelmektedir. Şamanist Türkler kötü ruhları büyü ile (oyunla) kovmuş, onunla güneşi doğdurmuş, yağmuru yağdırmış, gaipten haber vermeyi oyunla göstermiştir. İbadet devinimleriyle oluşan figürler motifler, ilkel din sistemi içinde şekillenip, düşünsel yapıda belirginleşerek

⁵⁵ Özbilgin, a.g.e., 201 s.

⁵⁶ İsmail Ekmekçioğlu, Cüneyt Bekar ve Metin Kaplan, **Türk Halk Oyunları**, Esin Yayınevi, İstanbul, 2001, 19-20 s.

⁵⁷ y.a.g.e., 20 s.

anlam kazanmıştır. Şamanizm'in etkileri çok muhafazakâr topluluklarda günümüze dek devam etmiştir⁵⁸.

Tarıma dayalı yaşam biçimi ve buna bağlı olarak mevsimlerle ilgili, hayvancılıkla ilgili ritüellerin Şamanist kalıntıları geleneksel danslarda ve dramatik köylü danslarında varlığını bugün de sürdürdüğü görülmektedir. Hayvan benzetmeceleri, yağmur yağdırma, hastalıları iyileştirme gibi belirli bir amacın dışında yapılan eğlence amaçlı Anadolu kukla geleneği, Anadolu kültürüne Şamanî kalıntıların etkileridir⁵⁹.

Bu hayvan benzetmecelerinin bazıları yansılan hayvanın köylünün hayatında tuttuğu yerle ilintilidir. Örneğin deve, oyunlarda genellikle binek hayvanı olarak kullanılır, fakat tilki köylüye verdiği zarardan dolayı cezalandırılır. (...) Ayı, kartal ve geyik (...) gibi hayvanların oyunlarda ölüp-dirilme motifi içerisinde canlandırılmaları akla Şamanizm inançlarında yakutların "ijekıl" ya da "emeget" Türkistan ve Kırgız baskılarının "arvak" dedikleri şamanın yardımcı ruhlarını getiriyor⁶⁰.

Şamanizm'deki "ijekıl" veya "emeget" inancının izlerini Anadolu dramatik köylü danslarındaki en güzel örneklerinden birisi Erzurum Aşkale'de oynanan "Fattik Oyunu"nda görülür. Fattik Oyunu gelin, deveci ve eşkıya, katip ve ev sahibi arasında geçmektedir. Kâtip ve ev sahibi birbirleri ile yiyecek alışverişinde bulunurlar. Bu alışverişten sonra ölmüş olan deveci dirilir, inanca göre ev sahibinin para vermesi deveciyi diriltmiştir. Oyun biter ve kısa bir halay çekildikten sonra ayı oynatılmaya başlar. Oynarken düşüp ölen ayının ağzına hamur konularak dirilitilir. Kısacası bereket ile dirilme sağlanmıştır⁶¹.

Başka bir örnekte Tokat'ta oynanan Geyik Oyunu'dur. Bu oyunda birisi geyik gibi giydirilir, başına geyik boynuzu gibi boynuzlar, göz yerine aynalar takılır ve dört ayak üzerinde oyun alanına gelir. Geyik davul zurna eşliğinde oynar, sonra

⁵⁸ Serol Teber, **Davranışlarımızın Kökeni**, Sorun Yayınları, İstanbul, 1978, 119-120 s.

⁵⁹ Tuna, **a.g.e.**, 179 s.

⁶⁰ **y.a.g.e.**, 198-200 s.

⁶¹ Nurhan Karadağ, **Köy Seyirlik Oyunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978, 50-57 s.

davul zurna durur ve geyik yere yuvarlanır. Bunun üzerine geyiğe nazar değdiği düşünülür ve geyiğe kurşun dökülür. Kurşun dökümü ile geyik dirilir ve çevresindekilere saldırmaya başlar ve bununla eğlenilir⁶².

Mevsim geçişleri ile ilgili törenlere örnek olan Şamanların ilkbahar törenlerini de Serol Teber şu şekilde açıklar;

(...) bu törenlerde şaman rahipler çeşitli dualar okuyup şarkılar söyleyerekten, ağızları köpük içinde kalıp bayılana kadar danslarını sürdürürler ve genellikle ayıldıklarında, çeşitli gökyüzü katlarına kadar çıktıklarını, tanrı ile buluşup konuştuklarını ve günlük yaşam pratiğinin çeşitli somut sorunlarına tanrı katından hazır çözümler getirdiklerini söylerler. Orta Asya Şamanizmi kendinden sonra gelen İslamlık, Hristiyanlık gibi büyük dinlere önemli etkilerde bulunmuştur⁶³.

Anadolu'da İslam'a geçişle birlikte dansa karşı olan düşmanca bakış, kadın ve erkeklerin birlikte dans etmesini yasaklayan kurallar kötü bir etki bırakmıştır. Bunun yanında İslamiyet'le meydana gelen tarikatların da folklorik yapıda ayrı ve büyük bir yeri vardır. Bu tarikatların bulunduğu çoğu yerlerde oyun ve müziğin açıkça icra edilemediği dönemler olmuş ve günümüzde de hala olmaktadır.

*Bu dönemde kapalı odalarda davul-zurna yerine daha az ses veren oda müziği enstrümanları olan bağlama, cura, kaşık vb. ile çalınmış, söylenmiştir. Bu dans etme şeklinde de değişime sebep olmuş ve odalarda daha çok büyük halay grupları yerine tek, iki veya dört kişilik oyunlar rağbet görmüş ve gelişmiştir. Buna karşı çıkan bazı tarikatlarda tepki olarak Tarikat Dansları ile günümüzde yarı dinsel dans olarak adlandırdığımız **semah** denen dansların oluşmasını sağlamıştır. Bu danslarda İslamiyet'in erkek ve kadının sınırlayıcı tavrı pek etkili olamamıştır. İslamiyet'ten sonra da toplumun içe dönük yapısı bu ayrımın devam etmesinde etkili olmuştur⁶⁴.*

Semahların dini dans mı, dünyevi dans mı olduğuna dair pek çok farklı görüş vardır. Bunun nedeni başlangıcında bir ibadet olan dansın sahneye taşınmasıdır. Bundan dolayı gösteri niteliği kazanan semahlar için artık her iki görüşün birleşerek

⁶² “Halil Bedii Yönetken, “Anadolu'da Türk Hlk Temaşası”, Varlık 1-15 Kasım 1944, Sayı: 272-273, 501 s.”, Metin And, **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**, Elif Kitabevi, İstanbul, 1962, s. 55'deki alıntı.

⁶³ Teber, **a.g.e.**, 119-120 s.

⁶⁴ **Milliyet Gazetesi**, 30 Mart 1974.

semahları kültürel bir davranış olduğu geçerlilik kazanmıştır. Bu bakış açısı ile dini ibadetin müzik eşliğinde yapılmasına estetik beğenin eklenmesi ile ulaşıldığı savunulmaktadır. Yani; insanın hareket etmek, konuşmak, dans etmek yoluyla yaşamda kalmak ve konuşma dili ile beden dilini kullanarak kendini anlatmak zorunluluğunu eyleme dönüştürürken, müzik eşliğinde, müziğe ve tartıma bağlı olarak ayinsel bir görevi de yerine getirdiğini vurgulanmaktadır⁶⁵.

(...) belirli bir amaca yönelik her(...) eylem, arkaik dünya için bir ritüeldir. Ama bu eylemlerin çoğunun uzun bir kutsallıktan arınma sürecinden geçtiği ve modern toplumlarda din dışı bir nitelik kazandığı bilinmektedir⁶⁶.

Türklerin tarihinde İslamiyet'in kabulü ile başlayan sürecin, kadın erkek ilişkilerine ve toplumda kadına biçilen konuma açısından dansların şekillenmesine dair halkbilimci İhsan Hınçer, 1974 yılında Milliyet gazetesinde Abdi İpekçi ile yaptığı röportajında şu şekilde bahseder;

Türk sosyal yapısı incelenirse özellikle İslamiyet'i kabul ettikten sonra erkekle kadının bir çatı altında eğlenmesi bazı sakıncalar gösteriyor. Onun için yine dini etkiler sebebiyle danslarımızda kadın-erkek ayrılığı başlamıştır. Ama bunu tıpkı şehirlerde şehirli kadının daha fazla kapanması, erkekten kaçması, köylerde ise kadının daha az kapanması, erkekten daha az kaçması şeklinde yorumlayabiliriz. Dini etki ne kadar fazla olmuşsa kadın-erkek ilişkisi de o kadar birbirinden kopmuştur. Dolayısıyla kadının erkekle yan yana bulunması, hele ellerinin birbiriyle teması caiz görülmemiştir. Bu nedenle Anadolu düğünlerinde bile kadınlar ve erkekler ayrı eğlenir. Kadınlar kadın meclisinde ayrı oynar, erkekler meydanda oynar. Kadına dini bakımdan verilen değer, onun erkeklerden uzak olmasıyla ölçülmüştür. Bunun için hiçbir zaman kadın ve erkek bir arada oynamamıştır. Bu tür oyunlar oyunlarımızı yüzde 90'ını kapsar. Ancak cumhuriyetten sonra zamanla tekkelerin değişmesi, kadın-erkek ilişkilerinin bir sakınca arz etmeyecek şekle gelmesi halkevlerinin... halk danslarını ele alması ile hemen hemen bütün halk oyunları topluluklarımız aralarına kadınları da almaya başlamışlardır. Aslında kökenine gidilse yani mesela Orta Asya'daki döneme gidilse, daha çok karma oyunların çıkacağı açıktır. Bu görüşü kanıtlayan yazılar da yazılmıştır. Marko Polo meşhur gezisinde böyle oyunlara rastlamıştır. Dinsel etkilerin az olduğu bölgelerimizde oyunlar özellikle yakın akraba kadın-erkek bir arada oynanır. Bu arada Yörükler'i sayabiliriz. Ayrıca bazı tarikat meclislerinde de

⁶⁵<http://209.85.129.132/search?q=cache:LxkDgtruNLkJ:kanalkultur.com/de/content/view/659/42/+hal+k+danslar%C4%B1+sema+samah&cd=6&hl=tr&ct=clnk&gl=tr>

⁶⁶ Mircea Eliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, çev. M. A. Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara, 1994, 41 s.

erkekler ön planda, kadınlar arka planda semahlara iştirak ederler. Bu da gizli halk oyunları olarak tanımlanıyor⁶⁷.

Birbirinden farklı kültürler veya farklı dinsel etkiler yanında aynı kültüre ait toplumlarda bile oluşan sınıfsal ayrımlar dansın yaratım ve icrasını şekillendirmektedir. Bu şekillenme günümüz Türkiye'sinde kırsal-kent ayrımı üzerinden örneklenebilir. Bu sınıfsal ayrımlar temel üç gruba indirgenmiştir; kırsala ait, kentli ve kentte yaşamasına rağmen kırsal ve kent kültürü arasında sıkışmış kırsal kökenlilerin oluşturduğu gecekondu. Türkiye'de geleneksel dansın temelinde kırsala ait Anadolu halkı bulunmaktadır. Bugün sahnenin bütün tekniklerini kullanarak aktardığımız tüm adımlar onların yaratısıdır⁶⁸.

Köy oyununun günümüz için de geçerli olan bazı özellikleri, bu kaynağın değerini arttırmaktadır. Bu özelliklerin başında köy halkının oyuna katılması, organik bir oyuncu-seyirci bütünlüğünün sağlanmış olması gelmektedir. Bundan başka köy oyunlarındaki pagan büyü törenlerinin izi açıkça görülmekle beraber, sırasında güncel toplum olaylarına da yer verilmektedir. Günlük yaşamla ilintisini koparmamış bu oyunları günümüz için de işlevsel yapmaktadır⁶⁹.

Değişime kapalı ve tamamen kendi beğenisine dönük olan kırsal halk değişime ihtiyaç duymadığı için değiştirmeden devamlı aynı şeyi yapar. Müzelik denen şey budur. Tekrarlar ile büyüsellliğini korumaktadır ve bu haliyle tamamen içedönüktür. Kırsal halkın yaratısı geleneksel halk danslarında oynayanların kendini beğendirme kaygısı ön planda değildir, olmadığı için bir dansı veya bir figürü saatlerce bıkmadan sıkılmadan tekrar edebilirler⁷⁰.

Kırsal kesimde kişi haz almak, günlerin getirdiği gerginlikten kurtulmak için duygu ve düşüncelerini kendine özgü bir biçimde yansıtan danslarını icra etmektedir yani kırsal kesimde haza bağlı bir işlevi vardır. Dans o bölgenin estetik beğenisine

⁶⁷ **Milliyet Gazetesi**, 6 Mayıs 1974.

⁶⁸ M. Tekin Koçkar, **Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halkdansları**, Bağırhan Yayınevi, Ankara, 1998, 71s.

⁶⁹ “Sevda Şener, “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı:6 Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, Ankara, 1975”, Nurhan Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları** (Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008), s. 15'deki alıntı.

⁷⁰ Eritenel, **a.g.e.**, 64 s.

göre sanatsal bir kaygı duyulmaksızın yaratılır. Fakat kentlerde geleneği olduğu gibi yaşatmanın, kent insanına hitap etmeyen yönlerinden dolayı, yok olmasına sebep olacağı açıkça görülür. Kentlerde daha çok kendi kültürleriyle ilgili bilgilendirme, öze döndürme, görsel ihtiyaçları ve toplumsal anlamda sosyalleşmeyi sağlama gibi işlevleri yerine getirmek için sahnelemenin yapılmasıyla içedönük katılma coşkusu geleneksel yapısındaki işlevlerin dışında bir boyut kazanarak dışa dönük (evrensel) hal alır. Hem oynayan hem de izleyen için amaç olmaktan çıkıp araç olmuştur. Yani, sahnede mutlak otantiklikten söz etmek çok zordur⁷¹.

Bu nedenle geleneksel dansların, geniş kitlelere sunulmak için kendi geleneksel ortamının sınırları dışına çıktığında o kitlelerin estetik beğenisine uygun bir değişiklikten ziyade dönüşüme ihtiyacı vardır. Bu dönüşüm doğal ortamında ve sürecinde olamayacağından yapay bir biçimde gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu konuda amaç, aynı dansların defalarca aynı biçimde sunulması sırasında ortaya çıkabilecek tekdüzelik ve bu bağlamda görülen ilgi kaybını önlemektir. Ancak bu konudaki çalışmada dikkat edilmesi gerekli en önemli nokta, yeni bir dans yaratma sanatı olan koreografi yapmak değil, dansın hiçbir ögesine zarar vermeksizin, yozlaştırmadan yani kişiliğini yitirmeksizin belli bazı estetik kaygılarla sahneye uygun bir biçime getirmek yönünde olmalıdır⁷².

Sahnelenen gösteride hedef, izleyicinin hangi kültürden olursa olsun, ilgisini ayakta tutmanın, yolunu bulmak, süreyi doğru saptamak ve seyircinin “ilgi seviyesini” bilerek bir düzenlemeye gitmek olmalıdır. Yapılan düzenlemeler ile kalıcı olabilmek için de öz ve biçim uyumunu iyi gerçekleştirmek gerekmektedir. Estetiği yaratan temel unsur hem gözümüzle hem de kulağımızla yakaladığımız biçimdir. Seyirci özü kavramalı, estetik olarak beğenip, eğlenerek yani biçimi (görsel ve işitsel) yorumlayarak haz almalıdır.

⁷¹ Köksal Coşkun, “Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Temel Doğrular”, Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987, 67s.

⁷² y.a.g.e., 68 s.

Yapılan dans soyut ya da somut olsun mutlaka bir öze sahiptir. Dizginsiz taşkın hareketleri ve kutsal törenleri bilinçli sanat eserine dönüştüren çekirdek, dansın özündedir. Bu öz; eğer bir süreç göz önünde bulundurulursa, insanların ihtiyacının en fazla olduğu dönemlerde somut (kültüre bağlı), zihinsel gelişimin ve algıma kapasitesinin arttığı daha modern dönemlerde ise soyuta yöneldiği görülmektedir. İster biçimsel, ister soyut, ister sanatsal, ister doğaçlama olsun sanatın her zaman bu özle bir mesaj iletme kaygısı vardır. Bu mesaj gerçekçi somut danslarda doğrudan anlayışa; soyut sanatlarda yapısı gereği algılamaya, duygulara dayanır. Dans bu algılamayı en kısa, kesin ve etkili şekilde gerçekleştirebilmek için biçim ile dışadönük hale getirilecektir. Çünkü dışadönüklüğün gerçekçiliği ve kesin tavrı, içedönüklüğün hayal gücü ve soyutlaştırma etmeni ile yumuşar, esneklik kazanır. Yaratıcı gücün biçim kaygısı ile dengeli bir düzenlilik içerisinde dönüşerek sahne sanatı halini almaktadır⁷³.

Dansın öncelikli olarak kendi konteksti içinde analiz edilmesi gerekir; bu konu ile ilişkili tanımlamalar bütün unsurları içerecek biçimde yapılandırılmadığı müddetçe daima eksik kalacaktır. Böyle bir kontekstin tarihsel nitelikli bir zemini de olması gerekir; bu kontekst içinde hiç şüphe yok ki dans ile ilişkili olmayan katılımcıların aktiviteleri de bulunmalıdır; ayrıca görsel unsurlar ile hadisenin katılımcı ve göstericiler üzerinde uyandırdığı duygusal ve estetiksel hislerin de yer aldığı bir konsept benimsenmelidir⁷⁴.

Geleneksel dansları sahnelemek bir arşiv filmi, göstererek tanıtım yapmaktan, belgesel yayınlamaktan farklıdır, yaşayan bir olaydır. Aktarımı sağlayan ilk aşamada bulunan araştırmacıların ve sahneye koyma aşamasındaki koreograf ya da düzenleyenin de öznel sanat anlayışları, estetik kaygıları, toplumdaki estetik değerler ve sanat anlayışı da sürekli bir değişim içerisinde ve geleneğin değişimine yön vermektedir. Araştırmacı, sahneye koyucu, dansçı ve izleyici dörtlüsünde yerinde duran bir öge yoktur. Bir başka deyişle, Geleneksel olanı yaşatmanın tek yolu ise değişim sürecinin doğrultusunu ve biçimini olumlu yönde etkilemeye çalışarak günümüz koşullarında ona yapay değil doğal ve kalıcı bir yer bulmaktır. Geleneksel

⁷³ Eritenel, a.g.e., 25-28 s.

⁷⁴ Joann Wheeler KEALIINOHOMOKU, 'Halk Dansı', Çev: Tuğçe Işıkhana, **Milli Folklor Türk Dünyası Folklor Dergisi** sayı:73, Ankara, 2007, 142 s.

dansların sahnelenmesinde amaç turistik bir olay yaratmak değil, folklorik malzemeyi görsel ve işitsel olarak bir sahne sanatı yapıtı sunmak olmalıdır⁷⁵.

Ne olursa olsun, bir temsilin ve onun çözümlemesinin anlamı kesinlikle ayrıntılarda gizlidir: görünüşte önemsiz olan bir parça çoğunlukla bütünü ayırt edici özelliği olarak ortaya çıkar ve çok sık olarak gösterimin ayrıcalıklı bazı somut öğelerinde yuvalanan bu “anlamsız” ayrıntıları tanıyabilmek gerekir. Her gösteren dizgesi kendi içinde değer taşır ama yanı sıra sesli bir yanıt, dolayısıyla temsilin geri kalan tüm öğelerini ilgilendiren bir amplifikatör oluşturur⁷⁶.

Asıl sorun dansların özünü yitirmeden çağdaş sahneleme teknikleriyle onu en ilgi çekici hale nasıl getirilebileceği olmalıdır. Dolayısıyla, bütün sanat dallarında olduğu gibi bir sahne sanatı haline gelen geleneksel halk danslarında da, sahnenin her ögesini doğru anlamda kullanabilecek, konularında gerekli bilgi birikimine sahip, uzmanlaşmış; yönetmen, geleneksel dans uzmanı, sahneye aktaran (düzenlemeci ve koreograf), müzik uzmanı, dekor tasarımcısı, ışık tasarımcısı, kostüm tasarımcısı, makyaj uzmanı ve dansçıların olması gerekmektedir. En önemlisi de tüm bu etmenlerin doğru bir şekilde birleşmesini sağlayacak doğru yöntemin bulunmasına ihtiyaç olduğu görülmektedir.

Bize içinden doğduğu çevrenin yaşam tarzı, inançları alışkanlıklarına dair doğrudan tanıklar sunan ve halkın özsuyu ile dolu olan bu zengin ve bereketli malzeme, ciddi bir ilgiyi hak eder. Bu ilgi kullanımımıza sunulan zengin dökümantasyonu hakkıyla ele alıp işleyebileceğimiz nispette anlam kazanacaktır. Bu ele alışın, sonuçları itibarıyla üretken olabilmesi için bir metoda-folklorik malzemeye bazı kesin ilkeler çerçevesinde yaklaşmaya, analiz edilen her bir eserin kurucu unsurlarını açığa çıkarmaya ve elde edilen bilgileri belli bir düzen içinde sınıflandırmaya olanak sunan bir metoda- yaslanması gerekir⁷⁷.

⁷⁵ Hasan Basri Öngel, “Uygulama Nedenleri Dolayısıyla Halk Oyunlarında Görülen Yozlaşmalar”, Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri, www.kultur.gov.tr/TR/yonlendir.aspx?

⁷⁶ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, çev.:Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, İstanbul, 2000, 200-201s.

⁷⁷ M. Bazil Nikitin, “Sosyo-Ekonomik Envanter Yardımıyla Folkloru Sınıflandırma Denemesi”, **Folkloru Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi**, sayı:63, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1998, 23 s.

2. BÖLÜM

HALK DANSLARININ GÖSTERİ DANSLARINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİNDE SAHNE ETMENLERİNDEN YARALANMA BİÇİMLERİ

2.1. Sahneleme

Günümüzde geleneksel halk dansları eski halk sanatı geleneklerinden yararlanarak yeni danslar üretmeyi ve kalıcı bir yapıt ortaya koymayı amaçlar. Çünkü “*sanat yarattısı kökünü yaşamdan, gerçek olandan alarak, onu mükemmelleştirip, derinleştirmeyi*”⁷⁸ ister. Bu yeni danslarda, eski biçimler kullanılmamasına rağmen dansın özü, düşüncesi kavranarak tema için en uygun hareket biçimi geliştirilir. Yapılmış olan düzen bozulmadan, halk düşüncesine bağlı kalınarak, bu yeni biçimlerin aranışı sonucunda “koreografik yapı” oluşturulur. Gerçek yaşamın somut olayları dans, müzik, mimik, tema gibi öğelerle bir sahne yapıtı halini alır.

Sahnelemenin işlevi; “*toplumsal yeniden-üretim oluşmasına katkıda bulunan egemen algılama biçimlerinden farklı bir algılama biçimi*”⁷⁹ ile sahneye aktarmaktır. Geleneksel olanı sahneye aktaran kişi sahneye aktarımı en doğru ve etkin şekilde yapabilmek için “nasıl” sorusunu sormalıdır. Bu soru onu çözüme ulaştıracak cevapların anahtarı niteliğindedir. Bu soruyu yanıtlamanın yolu ise, içinde devinilen ortamı çözümlenmek, deşifre etmekten geçer⁸⁰.

Dans alanına yönelik bir sanat stratejisini kurma çabasında ilk anda yapılması gereken, bu alanda hüküm süren geleneksel çerçevenin (faaliyete atfedilen anlamın, çalıştırıcı/ “koreograf”ın

⁷⁸ Yard. Doç. Dr. Nevin Eritenel, “Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

⁷⁹ Taner Koçak ve Mutlu Öztürk ve Cemal Demircioğlu, “Büfk Dans Birimi: İki Gösteri Deneyimi ve Bazı Sonuçlar”, **Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi**, sayı:60 Boğaziçi Yayınevi, İstanbul, 2002, 120 s.

⁸⁰ y.a.g.e., 120 s.

konumunun, dansçılara biçilen işlevin, seyirciyle kurulan ilişki biçiminin, iletilen imgelerin...) açığa çıkarılmasıdır⁸¹.

Gösteri sanatlarında çağı yakalamak ve evrensel olabilmek için hem özde hem biçimde bir denge olması gerekmektedir. Biçimde tekniğin, düzenin gözetilmesi, adım ve düzenlemelerin seçilip parlatılması ile sahneye aktarım sağlanabilir. Dansların seçimi, sıralanışları, sahne düzenleri, doruk noktasının belirlenmesi uyumlu bir bütünlüğü sağlayacak şekilde olmalıdır. Gösteri amacının belirlenmesi ile başlayıp, gösteri bitene dek çok yönlü olarak devam edecek olan araştırmalar doğru sonuca ulaşmada ideal yol göstericiler olacaktır⁸².

Sahnelenen tüm sanat yapıtlarında her şey uyumlu bir bütünlük içinde yerini alır. Gösteri bir bütündür. Amacı belirsiz, sahne kullanım tekniği uygulanmaksızın gelişi güzel sıralanmış oyunlar tekdüze, derinliksiz sanat değeri olmayan bir gösteriyi oluşturur. Sahne kullanımındaki teknik, sonuçtur. Sonucu belirleyecek olan, oluşturulmak istenen atmosfer, anlatılmak istenilenler, oyunların koreografisi, koreolojik, yani bilimsel analizlerindedir. Sahne tekniği, ancak bunların ardından biçimlenebilir⁸³.

Bu uyumlu bütünlüğün oluşturulabilmesi için sahnede dansın var olmasını sağlayan en temel etken olan hareketin doğru bir anlatım için ne denli gerekli olduğu kavranmalı ve iyi irdelenmelidir çünkü hareket dansın ifade dilidir. İnsanlığın ilk iletişim dili olan hareket dansın ifade dilidir. Konuşma dilinin gelişmesiyle eski önemini kaybetmesine rağmen hareket, gerek konuşmadaki sesin hareketlendirilmesinde, gerek konuşmayı desteklemek için kullanılan jest ve mimiklerde, gerekse dans gibi başlı başına sadece harekete yönelik anlatım biçimleriyle sonsuza dek varlığını koruyacaktır⁸⁴.

⁸¹ y.a.g.e., 120 s.

⁸² Yard. Doç. Dr. Nevin Eritenel, "Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

⁸³ Suna Eden Şenel, **Halk Oyunları Yazımı Üçüncü Kitap**, Levent Müzikvi Yayınları, İzmir, 1993, 11 s.

⁸⁴ Prof. Dr. Murat Tuncay, "Tiyatral Anlatımda Güldürü", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

Dilin, söz kadar bedensel hareket ve tavırları da kullandığını biliyoruz. İlkelerde dil sözcük bakımından yoksuldu. Eksikliği geniş ölçüde beden dili tamamlıyordu. Nitekim birçok ilkel toplumlarda, sözgelimi Arapaho Kızılderilileri'yle Afrika'nın Pigme kabilelerinde karanlıkta iletişim olanaksızdır. Antropologları incelemelerine göre iletişim geniş ölçüde taklide dayanıyordu. Bir kişi konuşma diliyle anlatamadığı bir avı arkadaşlarına avcı ve avın taklidini yaparak anlatıyordu⁸⁵.

Hareket ister basit, ister karmaşık olsun mutlaka kendi içinde bir enerji ve ritmik yapı barındırır. Aynı zamanda bir alan/uzam kaplar. Seyircinin etkilenmesini sağlayan hareketin büyüünün temelinde bu üç duyumsal öge yatmaktadır. Başladığı andan son bulana dek birçok şekil alarak evrimleşen hareket, belirli bir zaman ve alanı kapsayarak enerjinin aktarımını sağlar. Hareketin kapladığı alan ve şekillendiği yer kavramını ise; boyut, yön, seviye ve odak gibi öğeler belirler. Her bir ögenin kendisini oluşturan alt birimlerinin çeşitlendirilmesi ile oluşacak bileşimler dansın oluşumu sağlar. Bir zıplama hareketi boyutlandırılıp, enerjisi ile oynanarak veya bunlar yapılmadan sadece yönü değiştirilerek tekrarlandığında bile farklı bir hareketmiş duygusu uyandırabilir⁸⁶.

Hareketin dili evrensel olduğu için dini ve milliyeti yoktur. Bu yüzden Dünya'nın hangi bölgesinde olursa olsun herhangi bir etkiye karşı verilen bilinçsizce, öğrenilmemiş tepki değişmez. Hareketlerin karakterleri vardır, örneğin; kesinlik, serbestlik, naiflik, hafiflik, yücelik, coşkululuk, ciddiyet, mütevazılık, güzellik gibi. Utanma, acı, korku, keder, başarısızlık, çöküntü vb. gibi olumsuz duygular karşısında her insan içe döner, içe dönen bireyin hareketi küçülür, kendi bedenine dönük ve alçakta olan hareketlerle tepkisini verir. Alanını daraltır. Sevinç, huzur, başarı, zafer, cesaret, keyif, mutluluk, coşku vb. gibi durum ve duygularda da hareketler büyür geniş yer kaplar ve dışa döner. Bunun nedeni ilk insandan beri değişmeyen içgüdüler ve tepkilerdir⁸⁷.

⁸⁵And, a.g.e., 2003, 380 s.

⁸⁶ Aşkın Yılmaz, "Türk Halk Oyunları ve Koreografi İlişkisi", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000), 32 s.

⁸⁷ Vardapet Komitas Keworkian, "Ermenilerin Halka Şeklindeki Dansları", çev. Gökhan Gökçen, **Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi**, sayı:64, Boğaziçi Yayınevi, İstanbul, 2004, 230 s.

İnsanların zamanla gerek coğrafi gerekse toplumsal koşullardan dolayı ayrılmaları ile harekete ait bilgi kültürelleşmeye başlar. Öğrenilmiş hareket kültürel bilginin vücutta var edilmesi olarak yaşamaya başlayıp, toplumsal kültürü, inancı ve idealleri ifade yolu olarak kullanılır. Fakat her ne kadar kültürel olarak farklı biçimlerde harekete şekil verilse de insanın varoluşsal kodlarından dolayı, hareketlerin insanda oluşturduğu duygular ve hareketin icrası anlaşılabilirliğini yitirmez. Dans varoluşsal kodlar içerir. Hareketin ne anlama geldiğini anlayabilmek için sadece bu kodlara bakmak yeterli olmayabilir. Bu yüzden anlamlandırabilmek için hareketin ötesine bakmak gerekir. Örneğin; dinsel ritüellerde kullanılan diz çökmenin anlamını kavramak, o hareketi tamamlayan diğer hareketlere ve yapıldığı kültürdeki dinsel birikime bakmakla sağlanır, yoksa bu ayrışmaları yapamayan bir seyircide bu hareket bir aşağılama etkisi yaratabilir⁸⁸.

Hiç bilmediğiniz yabancı bir ülkede zararsız olduğunu düşündüğünüz bir jestin veya hareketin o ülkede hoş olmayan bir hareket olduğunu gördüğünüzde şaşırabilirsiniz. Veya sizin yanlış bildiğiniz bir jestin o ülkede doğru olduğunu, iltifat olarak bilindiğini dahi görebilirsiniz. Tüm ülkelerde ise tek bir jest ve hareket anlayışı olan sadece DANS' tır. Dans edenlerin yaptığı yalnızca iç duygularını ifade eden dansın karakterini taşıyan hareketlerdir. Dans edenler iç dünyalarını dışa vurarak özgürlüğün tadını çıkarmak isterler. Farkında olalım veya olmayalım bedenimiz hareketlerle konuşur. Bu yüzden dans bedeninin dilidir ve tarih boyunca da bir iletişim yolu olarak kullanılmıştır⁸⁹.

Kısacası seyircinin bağlı bulunduğu kültürel yapı anlatımı oluşturan öz ve biçim üzerinde büyük etkiye sahiptir. Kültürel yapısı kadar seyircinin varlığı, sayıları, niteliklerinin de anlatımın öz ve biçimi üzerinde etkisi vardır. Yani hareket tek başına değil onu yaratan ve yöneldiği varlıklar ile bir anlam kazanır. Hareketin sağladığı iletişimi estetize edilmiş bir sanatlı ifade haline getiren dans bu varlıkları

⁸⁸ Deidre Sklar, “Dansa Kültürel Açından Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme”, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, 241-242 s.

⁸⁹ Hasan Basri Öngel, “Uygulama Nedenleri Dolayısıyla Halk Oyunlarında Görülen Yozlaşmalar”, Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri, www.kultur.gov.tr/TR/yonlendir.aspx?

kullanarak iletişimi sağlar. Dolayısıyla dans; dansçılar (anlatan), anlatılmak istenen ve alıcılar (seyirci) arasında geçer ve hareketle bizzat icra edildiği anda oluşan bedensel bir deneyimdir, seyretmek de deneyimlemekle aynıdır⁹⁰.

Seyirciye ulaşabilme de anlatılmak istenen için seçilen ifade yolu geleneksel halk dansları ise; danslar doğal ortamından, seyirlik bir sanat dalı olarak icra edildikleri yapay mekâna, yani sahneye taşınırken geçen süreçte otantik (orijinal) özellikleri bilimsel bir yöntemle araştırılıp incelenmelidir. Bu incelemeler ışığında da sahneye aktarımda sahnenin kurallarına dikkat edilmelidir. Bu kuralların amaca yönelik önemini Suna Eden Şenel şöyle vurgulamaktadır; “*Sahnelemede amaç ve biçim ne olursa olsun, seyirci karşısında yapılan her tür sanatsal faaliyetlerde ilke, sahnelemede uyulması gerekli sahne kurallarını uygulamaktır*”⁹¹. Ayrıca doğal ortamında seyircinin hiç hesaba katılmadığı ve tamamen oynayanı tatmine ve bireysel anlamda ruhsal boşalığa yönelik aşırı tekrara dayalı olan bu dansları, izleyenleri sıkacak boyuttan kurtararak, yapısını bozmadan, daha estetik (derinlik, genişlik boyutu katılıp, akıcı bir sunumla) bir görünüm sağlamaktır⁹².

Doğal ortamından taşınan her şey gibi geleneksel danslar da doğallığından belli ölçüde de olsa bir şeyleri kaybeder. Doğal ortamında gösteri amacı taşımayan bir ürün, “*sahne adı verilen sınırlı alanda özgürlüğünü, içtenliğini ve özgünlüğünü kaybederse, doğallığından da bazı şeyleri yitirerek mekanikleşir, başkalaşıma uğrar. Topluma ne kadar yakın değerler taşırsa, o kadar toplumla iletişim kurabilir*”⁹³.

⁹⁰ Prof. Dr. Murat Tuncay, “Tiyatral Anlatımda Güldürü”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi yayımlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

⁹¹ Suna Eden Şenel, **Halk Oyunları Yazımı-Dördüncü Kitap**, Levent Müzikevi Yayınları, İzmir, 1994, 70 s.

⁹² Hasan Basri Öngel, “Uygulama Nedenleri Dolayısıyla Halk Oyunlarında Görülen Yozlaşmalar”, Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri, www.kultur.gov.tr/TR/yonlendir.aspx?

⁹³ Hasan Basri Öngel, “Uygulama Nedenleri Dolayısıyla Halk Oyunlarında Görülen Yozlaşmalar”, Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri, www.kultur.gov.tr/TR/yonlendir.aspx?

Doğal ortamındaki geleneğe dayalı konular temel alınarak, danslar için uygun koreografi ve düzenleme gibi sahneye aktarım yöntemleri kullanılır.

2.1.1. Koreografi

Koreografi, geleneksel halk dansları terminolojisi içinde çoğu zaman gerçek anlamı ile çelişen uygulamaların yapıldığı bir kavramdır. Bu sorun sahneleme konusundaki bilgi yetersizliği kadar, koreografinin ne anlama geldiğinin bilinmemesinden de kaynaklanmaktadır. İngiliz bale eleştirmeni A. V. Cotton'un "A Prejudice for Ballet/Bale için Bir Önyargı" adlı kitabında koreografiyi şöyle açıklar;

(...)tensel ve entellektüel açıdan doyurucu bir gösteri olan dans ve mimik sanatının düzenlenmiş bir modeli veya yapısıdır; bir öyküyü aktarmak için, yaşamın bir evresini yorumlamak amacıyla veya sadece hareketin bir gösterisini sunmak üzere orkestranın zaman bölümlenmesiyle bağıntılı bir zaman ölçüğü üzerinde düzenlenen ve kadın veya erkek sahne üzerindeki her kişi tarafından her an kullanılan hareketlerin ve jestlerin eylemsel ardıllığıdır⁹⁴.

Kısaca dans yaratma sanatı olarak tanımlanan koreografi, kişinin yaşam sürecinde hissettikleri, öğrendiklerini ve kişisel olarak biriktirdiği bilgi birikimini dışa vurarak yeni formlar yaratmasıdır. Bunu yapabilen kişiler de koreograflardır. Koreograf, bölgesel kültür kalıplarını bilen, sosyal yaşamı tanıyan, yaratı biçimini çözümleyebilen ve adım geliştirebilme yeteneğine sahiptir. Yaşadığı kültürün bir parçası olarak etkilendiği bu kültürden yola çıkıp, yaşam sürecinde hissettiklerini, hayal gücü sayesinde harekete dönüştürüp ifade eder. Duyuları sayesinde algıladığı dış dünyanın yol göstericiliği ile iç dünyasını harekete geçirerek yaratı sürecine girer. Bunu, algıladıklarını düzenli bir bütün haline getirme ve sembolleştirme isteği ile yapar. Bu yüzden koreograf hayal gücünü, içe dönük düşünce yetisini canlı tutmalıdır⁹⁵.

⁹⁴<http://www.residance.net/component/content/article/192-modern-dans-bale/469-koreograf-ve-notasyon.html>

⁹⁵ Geyvan McMillen, "Koreografi Üzerine Düşünceler", **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı: 85, Güz 2002, 97-99 s.

Boş bir sahne seyirci için geniş, açık alandır. Koreografin görevi, bu alanı hayata geçirmek için hareketler dizayn etmektir. Dansçının çıkıp dans etmeye başlamasından önce sahne ölü bir alandır. Herhangi birinin önünüzdeki boş alanda hareket etmesiyle o alanın nasıl hareketlendiği görülecektir⁹⁶.

Sahnenin bütün estetiğini sağlamaktan sorumlu olan kişi ve dansın yaratıcısı olan koreograf tasarım sürecinin diğer öğelerle birlikte bir anlama ulaşacağını farkında olarak yaratıcılığını, hareketi şekillendirir. Koreograf hareketleri seçer ve düzenler fakat bu var olan hareketlerin seçilip düzenlenmesi değildir. Seçilen ve düzenlenen hareket yaratıcısının dış dünyaya bakış açısı, yaratısıdır. Bu yüzden; sahne estetiğini sağlamaya çalışan koreografin çalışmasında geleneksel dansın belgesel doğruluğu, otantikliği aranıp koreografi, düzenleme ile karşılaştırılmamalıdır. Burada yeni bir yaratı süreci söz konusudur⁹⁷.

Koreograf bir danstan ve onun hareketlerinden yola çıkarak yeni varyasyonların veya tamamen yeniden yaratılan hareketlerin oluşmasında doğaçlamayı kullanır. Doğaçlama, zihin ve beden arasında bir yaratı süreci ile olduğu için koreografin yeterli dans ve sahne bilgisine sahip olması gerekmektedir. Bütünsel ve içgüdüsel olarak gerçekleşen bu süreç, geçmişteki deneyimlerin de kullanıldığı duygusal bir yapılandırma. Bu yapılandırmayı uyaran dış dünyanın sağladığı görsel, işitsel pek çok faktör olabilir⁹⁸.

Yaratı olmadan koreografi olamaz. Bilinen kalıpları taklit etmek, uyumu sağlamak yaratıcılık değildir. Yaratıcılık çoğu zaman anlamlı olmadığı düşünülen hareketleri, durumları, sesleri, anlamlı ve güzel hale dönüştürerek uyumu yakalayabilme yeteneğidir. Eğer bir sanatçı bu yeteneğe sahip olmadığı halde koreografi yapmak çaba sarf ediyorsa bir yerlerde tıkanma yaşar, duyumsal öğeleri – enerji, mekan, ritim- sınırlı olarak kullanabileceğinden harekette zorlamalarla oluşacaktır. İçgüdülerin var olmadığı, öğrenilmiş hareketlerin tekrarı olacak bu süreç koreografiden çok düzenlemeyi kapsar. Çünkü yaratı değil yaratının taklidi söz

⁹⁶ Yılmaz, **a.g.e.**, 36 s.

⁹⁷ McMillen, **a.g.e.**, 97-99 s.

⁹⁸ Aykal, **a.g.e.**, 58 s.

konusudur. Bu yaratıcı süreç sonunda, hem var olan verilerin yansması yani geçmişe ait imgeler, hem de yeni yaratılan imgeler ortaya çıkar ve bu iki yönlü imgelerin birleşmesiyle yaratı meydana gelir. Koreografin bu tasarımını yaratmada başlıca malzemesi ise insan bedenidir. Bazen kendisini kas deviminin akışına bırakan, bazen temsilcisi olduğu düzeni, bölgeyi yansıtmaya, kodlamaya çalışan anlatım aracı olarak kullanılan dansçı, bakışı, duruşu, fiziksel yapısı, jest ve mimikleri ile bir tasarım ögesidir⁹⁹.

Koreografin vermek istediği hislerin, duygu ve düşüncelerin, geçmiş yaşamın, alışkanlıkların ve ortam yapısının belirtilmesi dansçının fiziksel yapısıyla bağlantılıdır. Dansçının, bu kişileştirmeyi oluşturabilmedeki araçları: verili yerel danslar, postür ve bunun yoluyla değişik anlamlar kazanacak olan beden ve mimiklerdir. Dansçı bu araçları kullanmak için katılımlı gözlem sırasında izlediklerini gözünün önüne getirip taklit eder ve kendi duyguları ile bu taklidi kendi bedeninde, ruhunda anlamlı hale getirir. Bu yolla sahnede kişileştirme için gerekli tutumluluk ve denetimi sağlamış olur.

Dolayısıyla dansçının yaptığı jestler, mimikler bir temele dayanarak taklit edildiği için salt dışa yönelik ve içi boş, anlamsız eylemlerden oluşmamış olur. Buna sıkça karşılaşılan bir yanıyla örnek verilebilir. Kafkas geleneksel danslarını sahnede icra eden gruplara bakıldığında dans ederken gereksiz yere bağırarak bir çok Kafkas dansçısı görülür. Bu bağırımlar nedenleri bilinmeden ve yapılmaması gereken boyutlara taşınmış davranış şekilleridir. Çünkü unutulmuş, gözlemlenmiş Kafkasya kökenli usta dansçıların kültürel kodlarında bulunan hırçın ve savaşçı karakter özelliklerinden dolayı ve birazda bilinçaltı yardımıyla bu jest ve mimikleri sergiledikleridir. Eğer bu jest ve mimikler amaçlı ve içerikli bir eyleme dönüştürülüp dansçılar tarafından anlamlandırılabiliriyorsa doğallığın yolu açılmış demektir aksi takdirde garip, rahatsız edici bağırımlardan öteye geçemez. Başka bir örnek Urfa'nın "Kıvım" dansı ile de verilebilir. Ekinini ekmiş ve umutla ürün almayı bekleyen bölge insanının ekininin kıvım denilen, mücadelesi çok güç bir böcek sürüsü tarafından istila edilmesi, başka türlü baş edilememesi nedeniyle başaklardan silkinerek yere

⁹⁹ McMillen, a.g.e., 97-99 s.

dökülmesi, toprak eşelenerek toplanıp kaplara doldurulması, çaresizlik karşısında ağlayıp yakınmaları, yaka silkmeleri ve sonunda artık her şeyin Tanrı'ya bırakılması ve ona yakarışları. Bütün bu durumların anlatılmasında jest ve mimiklerin büyük rolü vardır. Bu duygu zenginliğini, derinliğini anlatmada yanlış uygulamaların yapılması anlamın tamamen ortadan kalkması tehlikesini doğurabilir ¹⁰⁰.

Kısacası anlam; hareket, figürler, jest ve mimiklerin doğru ve yerinde olarak, abartılmadan bir birlik halinde uygulanmasıyla şekillenir. Abartı ile gelen kişiselleştirme karmaşa ve anlamsızlık görünümü verecektir. Bu yüzden bu özellikler olması gerektiği ölçüde tüm dansçılar tarafından bütünlük içinde uygulanmalıdır. Çünkü tutarlılığın sağlanabilmesi için bütünlüğün sağlanmasının büyük önemi vardır. Tutarlılık öz ve biçimin uyuşması ile gerçekleşir. Sahneye aktaran kişi dansın karakteristik tavrını yansıtacak doğru düzenlemeleri yapamıyorsa veya dansçı doğru verilere rağmen bu karakteristiği gerek adımları, gerek jest ve mimikleriyle doğru şekilde yansıtamıyorsa tutarlılıkta problem oluşmuş demektir.

2.1.1.1. Sahnelemede Kullanılan Dans Formları

Koreograf dansın bütün bölümlerinin çarpıcı ve ilgi çekici bir başlangıçtan, mantıklı bir gelişimle, uygun bir sona ulaşmasını sağlamak amacıyla adımlar üzerinde yapılabilecek çalışmaların yanında düzenleme çalışmaları için de kullanılan formlardan faydalanılabilir.

Genel olarak kullanılan bu formalar şöyle sıralanabilir; temel adımın değişik her adımın arkasından tekrar edilmesiyle oluşan *rondo*; "Aşuk Maşuk"da çok net bir şekilde gördüğümüz birbiriyle bağlantısız olan hareketlerin bir bütün oluşturmak için bir araya getirilmesini kapsayan forma *collage* adı verilir. En az iki dansçının ayrı noktalardan ve birer sayı arayla adımları yapmaya başladığı forma *canon*; hareket dizilerini büyük grubun önünde daha küçük bir grubun sergilemesi ile oluşan form yapısına da *ground bass* denir. Dansçıların aynı anda aynı hareketi yapmalarına da

¹⁰⁰ Nejat Birdoğan, "Halk Danslarımız Sergilenirken", Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyum'una sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987, 69 s.

unision adı verilir. Unision güçlü ve etkili olabilmesine rağmen çeşitliliği sağlayamaz ilgi kaybının oluşmasını çabuklaştırır. Diğer bir yöntem olan dansçıları farklı zamanlarda yani farklı müzik dizelerinde başlatmak daha vurgulu bir metottur. Birinci dansçı dizinin ilk vuruşunda hareket etmeye başlarken, gruptaki ikinci ve üçüncü dansçılar dördüncü vuruşta dans etmeye başlayabilirler. Böyle düzenlemeler art arda etki yaratır ve ardışık hareketler olarak bilinirler. Hareketler bir defa görünür ve daha sonra birkaç vuruş ardından tekrar görülürler. Ardışık hareketler dansçıların sahneye farklı zamanlarda girmesiyle ya da grup içindeki hareketi durdurarak kişilerin harekete tekrar farklı vuruşlarda başlamaları sağlanarak yaratılabilir. Üçüncü metot ise zıtlama (opposition)dır. Unison ya da ardışık hareketlerin kullanılabilirdiği opposition metodu dansçıların ters yönde hareket etmeleri ile gerçekleşir¹⁰¹. “Kompozisyondaki zıtlamada dansçıların aralarındaki ve onları çevreleyen alan, onlar karşılıklı hareket ettikçe daralıp genişliyormuş gibi bir etki yaratır”¹⁰².

Bu dans formlarının seçimleri yaratılmak istenen kompozisyonun amacına yönelik olarak ve geleneksel yapıya bağlı kalınarak, koreograf tarafından yapılır. Koreograf neyin hangi ölçüde gerekli olduğunun yetisine varmış olmasının verdiği bilinçle bu formlar arasında seçim yapabilme serbestliğine sahiptir. Fakat tabii ki sadece bu dans formlarına bağlı kalınması gibi bir zorunluluk yoktur. Aksi takdirde koreografinin temelinde bulunan yaratıcılık sınırlandırılmış, kalıplandırılmış olur. Bu yüzden koreograf hiç karşılaşılmamış kendine özgü bir form da oluşturabilir.

Koreografin seçeceği formları belirleyen ve bu formların sağlıklı gelişimini sağlayacak olan ise uygun tema (konu) seçimidir. Anlatılmak istenen tema (konu) doğru araçlarla anlatılmalıdır ki gösteri bittikten sonra bile hatırlarda kalabilsin. Çünkü dans kısa ömürlüdür ve ona tanınan süre sonunda biter seyircinin hafızasında belli başlı birkaç hareket ve anlatılmak istenen kalacaktır. Bu yüzden karışık ve dağınık temalar doğru seçimler değildir, tek bir tema üzerinden yola çıkmak, basit, harekete yönelik, rahat anlaşılır tema(lar) üzerine kompozisyon kurmak en mantıklı

¹⁰¹ Yılmaz, a.g.e., 39 s.

¹⁰² y.a.g.e., 40 s.

seçimdir. Fakat düzenlemelerde bir tema üzerinden gidilemez çünkü bir yaşam tarzı olarak şekillenen geleneksel dansların koreografı yani halk o dansı zaten bir tema gözeterek yaratmıştır. O belki bunu tema olarak adlandırmayıp yaşadığı her ne ise onunla isimlendirmiştir.

Temanın seyirci açısından algılanmasında; seyirci için çoğu zaman kendisini neyin beklediğine dair rehber niteliğinde olan dansa verilen isim, seyirciyi ilk aşamada bilme duygusuyla üstün konuma getirerek devamı konusunda meraklanmasını sağlar. Seyirciyi isimle birlikte tema konusunda da karşılaşacağı görsel ve işitsel kompozisyon konusunda hayal gücünü kullanmaya iten dansın ismi, dansı seyirciye tanıtan ilk adımdır. Bu yüzden yaratılan bir koreografiye isim seçilirken seyircinin koreografiyi kendine göre yorumlaması için yeterli boşluğu bırakacak doğrulukta tercihler yapılmalıdır. Düzenleme çalışmalarında ise geleneksel dansların zaten isimleri olduğu için isimlendirmeye gerek yoktur.

2.1.2. Düzenleme

Geleneksel halk danslarının sahnelenmesinde görsel ve işlevsel anlamda yeni arayışlar çağın seyircisine hitap edebilmek için kaçınılmaz bir gerekliliktir fakat her dansın verilerden yola çıkılarak yeniden yaratılması tek çözüm değildir. Bu bakış açısıyla koreografiden farklı olarak yapılan diğer çalışma da düzenlemedir. Düzenleme, patternde yapılabilecek çeşitlendirmelere bakarak, yeni adım veya hareket eklemesi yapmadan sadece adım sıralamasında, hareketin boyutunda, seviyesinde ve yönünde değişiklikler yaparak sahneye aktarma biçimi olarak tanımlanabilir.

Geleneksel bir dans ait olduğu sınırlar içerisinde belgelendiği anda o dansın en orijinal haline ulaşıldığı kabul edilir. Dansın korunmuş bu en eski şekli çoğu zaman “otantik” kavramı ile adlandırılır. Fakat geleneksel dansların çok değil, 200 yıl önce nasıl icra edildiği bilinmemektedir. Günümüze ulaşan belge olmadığı için en eski dansı bilme olanağımız yoktur. Bu yüzden, evrimlerinin saptanabilmesi de kolay

değildir. “Bu bağlamda “Otantik oyun, bir oyunun en eski şeklidir” deyimi tam olarak hayata yansımıyor. Yani otantiklik, “zaman” ile sınırlandırılmaz. O halde geriye olayı “bölgesellik” açıklamaktan başka seçenek kalmamaktadır”¹⁰³.

Dolayısıyla dansın karakteristik yapısını etkileyen bölgesel nitelikler dikkate alınarak en eski olana değil fakat en doğru olana ulaşılmalıdır. Gerekli saptama ve bilimsel çalışmalar yapılmadan geleneksel danslarımızın anlatmak istediğine, temasına, espri ve anlamlarına dokunulmamalıdır. Orta Asya’dan Anadolu topraklarına göçen ve orada kökleşip, büyüyen geleneksel dansları; Uygarlık tarihinin, zamanımızdan en az dokuz bin yıl öncesinden, getirip bize teslim ettiği insanlık kültürü emanetleri olduğu bilinmeli, sonraki kuşaklara aktarımları düşünülerek yapılmalıdır¹⁰⁴.

Sanatçı” mı, “müze uzmanı” mı bilinmeyen “çalıştırıcı”ların kontrolünde yürütülen, “milli kültürü korumak ve yaymak” motifi ile anlamlandırılan bu “sosyal faaliyet” için, dans eden beden bireyselliklerinden yoksun kılınmış mekanik bir araçtır geleneksel danslar. Seyirci ile kurulan ilişki kendi imgelerini dayatan tek yönlü ve seyircinin geleneksel algılama kalıplarını zorlamayan tersine onaylayarak pekiştiren bir ilişkidir; iletilen anlam ise çoğu zaman, bir “birlik-beraberlik” imgesidir ve bu anlam, bir resmi geçidin ilettiğinden bir adım ötede değildir. Yerel dans mirasından, bir dans figürü olma niteliğini çoktan yitirmiş/mekanikleşmiş bir gövdesel hareketler yığını, artık tüm anlamlılığını yitirmiş/iğdiş edilmiş bir figürler mezarlığı türetilmiştir. Dans alanının bir bölümü sanat tapınaklarına hapsedilmiş, diğer bölgesi ise düzeysizliğe mahkûm edilmiştir ve dolayısıyla, insanların yaşamında bir dans gösterisi izlemenin karşılayabileceği bir ihtiyaç yok gibi görünmektedir. Bir zamanlar insanların yaşamında vazgeçilmez bir yeri dolduran dans, insanların yaşantılarından “çalınmış” durumdadır bugün¹⁰⁵.

Dolayısıyla bu kültür mirasının aktarımının yapılabilmesi, yapılan yanlış uygulamalar sonucunda varılan yanlış anlam ve yönlendirmelerden kurtulabilmek,

¹⁰³ Ali Çavaz, “Türk Halk Oyunları Uygulamalarında Arabeskleşme”, Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987, 92 s.

¹⁰⁴ **Milliyet**, 30 Mart 1974.

¹⁰⁵ Koçak, **a.g.e.**, 121s.

dans ve izleyici arasında birbirine ihtiyaç duyan samimi bir ilişki kurabilmek gereklidir.

Herhangi bir geleneksel dansın sahneye aktarılmasında onu oluşturan tüm öğeler korunmak isteniyorsa bu, öğelerin fonksiyonları ile dansın yapısı arasındaki bağın korunması sayesinde gerçekleşebilir. Düzenleme, bilimsel materyaller ve sahne etmenlerini kullanmasına rağmen dansın öğeleri arasındaki fonksiyonel ilişkileri değiştirmeye çalışmaz. İşte bu yüzden dansın geleneksel yapısında herhangi bir değişiklik oluşmaz. Fakat istenilen bu özelliklerin gerçekleşmesi için öncelikle mutlaka gösterinin amacının belirlenmesi gerekmektedir. Düzenlemelerde amaç, farklı, yeni bir bakış açısı yaratmak değil, estetik sahne dengesi sağlayarak anlam bütünlüğünü bozmadan, görüş açısına, esneklik kazandırmak olmalıdır ¹⁰⁶.

Geleneksel dansların düzenlemeleri yapılırken dansların temel yapısına, tarzına kısacası özüne ters düşmeyecek bir özenle çalışılması gerekliliğinin temelinde yatan sebep şudur;

Danslar gökten zembille inmiş şeyler değildir. Bunları da insanlar yapmıştır. Ancak bu insanlar, her biri birer “Halk Koreografi Uzmanı” diyebileceğimiz usta kişilerdir. Bunlar, kişisel kabiliyet ve ustalıklarını ortaya koyarak müzik ve oyun folklorumuza yeni ezgiler, yeni figürler kazandırmışlardır¹⁰⁷.

Dansı oluşturan her adımda her figürde o geleneğe ait insanların karakteristik yapıları, bu yapıya uygun davranışlarıyla şekillenen yaşam biçimleri, yaşadıkları bölgenin tarihi birikimi, coğrafi koşulları, iklimi, inançsal özellikleri, yaşamak için koydukları kurallar yani örf, adet ve gelenekleri bulunur. Adı geçen bütün özelliklerin birleşmesiyle oluşan o bölgesel tavır bilinmeden, geleneksel danslar alınıp yanlış olarak aktarıldığında aslında o coğrafyaya, tarihe ve inançlara haksızlık yapılmış olmaktadır. Bu bağlılık için ilk önce bölgesel tavra daha sonra da temaya sadık kalınmalıdır.

¹⁰⁶ Şenel, a.g.e., 1993, 25 s.

¹⁰⁷ Sadi Yaver Ataman, “Halk Oyunlarımız ve Sahneye Uygulanması Meselesi”, Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987, 19-20 s.

Yüz yıllar öncesinde ilk koreograf, halk danslarını kendi bölgesinde yaşadığı problemler veya mutluluklar bağlamında oluşturduğu temalara göre yaratmıştır. Bu dansların sahneye aktarımında koreografi yapılmıyorsa eğer yeni bir tema ya da tavır çalışmasına girilmemelidir. Dolayısıyla yapılması gereken tek şey geleneksel yapıya uygun sahne düzenlemelerinin yapılmasıdır. Patternlerde yapılacak çeşitlendirmelerin, biçimsel form yapısına uygun olacak şekilde hareketi zorlamamasına, gösterinin tümüne bakıldığında dengeli bir bütünlük oluşturulmasına dikkat edilmelidir.

Örneğin; Erzurum barlarına özelliğini veren dadaşlarda yöre insanına özgü olan kararlılık, mertlik ve keskinliğin yanı sıra bir ağırbaşlılık görülür. Dadaşın bu özellikleri oyunun hareket ve figürlerinde yansıtılırken yörenin estetik beğenisi de bunlara katılır. Barlar oynanırken diz çekmeler ve ayak uzatmalar keskin, bilekler gergin ve ayak burunları ileri doğru yere uzatılır biçimdedir. Kollar ise yine gergin elle tutuşulur biçimde belden, ya da omuzlardan tutulmuş durumdadır. Eğer değişik sahneleme amacıyla bu özellikler bozulursa, örneğin; dizler olması gerektiğinden daha fazla kaldırılır veya hareketlerdeki gerginlik bozulur ya da bilek gerginliği gevşetilir ve ayak burunları yerine tabanları yere dönük durumda tutulursa yöre halkının özellikleri oyundan kaldırılmış, dolayısıyla hareket ve figürler yanlış sahneleme sonucunda yozlaşmış, oyunun tavrı bozulmuş olur. Kelime anlamı birlik ve beraberlik olan barlar bu önemli özelliği nedeniyle, oynayan kişilerin tümü tarafından ya elle tutuşularak ya omuzlardan veya birbirlerinin bellerinden tutularak birlikte yan yana oynanır. Ancak bir bar oyununda oynayanlar sahneleme yapmak amacıyla, iki ya da daha küçük gruplara ayrılırsa, sahne üzerindeki oyuncular izleyiciler tarafından aynı hareket ve figürleri, mimik ve jestleri uygulayarak bile, bir bütün halinde değil birbirinden bağımsız birkaç grup olarak algılanacaktır. Bu da oyunun temelindeki birlik ve beraberlik anlamını ortadan kaldıracığından önemli bir bozulmaya neden olacaktır¹⁰⁸.

Kendi içindeki bu dengeli bütünlüğün ve uyumun bozulmaması için dikkat edilecek diğer bir nokta dans adımlarındaki sıralanmadır. Çünkü tek bir adım bile yapılacak bir düzenleme ile çok farklı bir görünüm kazanabilir. Bazen olduğundan daha yavaş veya daha hızlandırılarak ya da bazı adımlar vurgulanarak görsel bir yanılısma yaratılabilir. Bu “tempoda değişiklik olmamalıdır” anlamında değildir çünkü monotonluğun oluşmaması düzenlemenin bazen durağanlaştırılması, bazen de hareketlendirilmesi gerekebilir¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Coşkun, a.g.e., 69 s.

Bu değişiklikler için, dansların hızlarının, tartımlarının ve karakteristiklerinin incelenmesi ve çeşitlemelerdeki farklılıkların ortaya çıkarılmasını sağlayacak olan gerekli alan araştırmalarının sonucunda varılan “*dans ve müzik analizleri, uygun oyunların belirlenip sıralanması ve doruk noktasının doğru biçim, yer ve dansla vurgulanması*”¹¹⁰ yol göstericilerdir.

Bu aşamada önce; eğer varsa seçilmiş dansların yazılı partiyonları incelenmeli, görsel kayıtlar izlenmelidir. Dansların Form analizleri yapılarak, kuruluş formu, müzik formu, biçimsel formu ve koreolojik yapıları belirlenmelidir. Koreografik analizler de tamamlandıktan sonra dansların biçimsel formuna göre, dansçı sayısı ve konumları açısından adım cümlelerine, görsel estetik ve işlevsellik kazandıracak olan sahne planı çalışmalarına geçilmelidir. Sahne planları;

*oyunların biçimsel formları, yapısal analizlerinden elde edilen verilerle, oyunların sıralanması, patenler, doruk noktası, sahne kullanımındaki denge konuları üzerinde yapılacak çalışmaları kapsar. Bu çalışmalar, sahne planının başlangıcı, gösterinin omurgasıdır. Yine bu çalışmalar, masa başında, yönetmen ve uzmanların ayrı ayrı çalıştıkları verileri birlikte değerlendirip, olgunlaştırdığı ve karara vardığı ön çalışmalardır*¹¹¹.

2.1.2.1. Geleneksel Dansların Kuruluş Formları

Dans; hareket, kurgu dengesi ve tartıma bağlı adım, cümle ve bölümlere paralel olarak, karakter yapısına da bağlı olduğu için değişik bölgesel niteliklere ait danslarının formları çeşitlilik ve nüanslar gösterir. Her dansın kuruluş formu içinde yavaştan hızlıya veya zayıftan güçlüye doğru birbirini tamamlayan hareketlerden oluşur ve Güçlü Adım Cümlesi, Zayıf Adım Cümlesi, Vurgu Adım Cümlesi, Destek Adım Cümlesi gibi hareket değerlerine sahip karakter yapıları vardır. *Adım cümleleri tek tek irdelendiğinde kimi cümlelerin tekdüze hareketlerin tekrarından, kimi*

¹⁰⁹ Şenel, a.g.e., 1993, 29 s.

¹¹⁰ y.a.g.e., 12 s.

¹¹¹ y.a.g.e., 13 s.

cümlelerin ise birleşik hareketlerden oluştuğu görülür. Bu da adım cümlelerinin form yapısını ve bu yapının hareketsetel değeriini belirtir”¹¹².

2.1.2.2. Denge

Değişik hareketsetel değerele sahip bu adım cümlelerinin birbirine zıt fakat birbirini tamamlayacak şekilde sıralanışı ile oluşturulacak kurgu oyunun hareketsetel dengesini belirler ve hareketlerin vurgulanmasını sağlar. Çünkü insan, doğasının temelinde olan dengeyi her şey de aramaktadır ve hayatın, yaşamın devamlılığını koruyucu olan denge sanatın da vazgeçilmez unsuru halindedir. Sahne üzerinde iki çeşit denge önem kazanır birincisi hareket dengesini, ikincisi sahne dengesini.

Hareket dengesinde, güçlü adım ve zayıf adımın birbirini ortaya çıkararak dengeli bir bütünlük oluşturması söz konusudur. Güçlü hareketin bulunması zayıf harekete bağlıdır dolayısıyla iki hareket şekli de birbiri için vazgeçilmezdir. Güçlü ve zayıf hareketler nasıl birbirinden farklı öneme sahip değerse hareket dengesini sağladığı için güçlü adım cümlesi ve zayıf adım cümlesi de birbiriyle aynı değer ve öneme sahiptir. Bu nedenle oyunların adım cümlelerinin sıralanışı değiştirilerek yapılan yeni sıralamalarda denge bozulmamalıdır. Fakat müzik formu, denge ve hız elverişliyse adım cümlelerinin tekrarı çoğaltılıp azaltılabilir¹¹³.

Her oyunun çekirdeği, Geleneksel Formudur. Oyunun tüm anlamını ortaya çıkartan bu güçlü ve zayıf bölümlerin çeşitlemelerindeki DENGEDİR. Brecht'in dediği gibi “İyi Oyunlarda keşfedilmesi güç, fakat bozulması kolay bir denge vardır”. Koreografik dengesini doğru olan hiçbir oyun, baştan sona kadar, aynı hız ve aynı hareket değeriindeki adımlarla oynanmaz. Oyun içinde, değişik değerde hareket ve adımların bulunması, oyunları tekdüzelikten kurtarır”¹¹⁴.

¹¹² y.a.g.e., 19 s.

¹¹³ Sema Erkan, “Türk Halk Oyunları Hareket Notasyonu”, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2003.

¹¹⁴ Şenel, a.g.e., 1993, 26 s.

Sıralamada, gösterinin amacına vurgu yapacak danslar ile birlikte doruk noktasını ve vurgu danslarını destekleyici, pekiştirici, vurguları öne çıkarıcı, bazen de dansçılara ve seyircilere soluk aldırarak, doruk noktasına zorlanmaksızın ulaşmayı sağlayacak destek dansları belirlemek gerekmektedir. Bu belirlemeler başarı grafiği yükseltecek tespitleri getirecektir. Eğer bu sıralamalar doğru yapılamazsa doruk noktasını vurgulayamayacağı için denge bozulmasına neden olacaktır. Adımlarda, adım cümlelerinde olduğu gibi danslar içinde, hiçbir dans diğer danstan daha önemsiz değildir. Çünkü onlar bütünü oluşturan parçalardır¹¹⁵.

Seyircinin beklentisinin ve heyecanının en üst düzeye ulaştığı an olan doruk noktasının doğru tespit edilmesi, gösteri ve seyirci arasındaki yükselişi zorlanmadan birleşmesini sağlar.

Sahne dengesi ise; sahnenin konumuna ve ölçüleriyle orantılı olarak dansları, etki uyandıran görsel bir uyum yani estetik görünümde sergileme tekniği ve seyircinin görüş açısının sahne ile bilinçli bir şekilde bütünleştirilmesidir. “*Kısaca, sahne dengesi, oyunun biçim ve figürlerindeki vurgu noktalarının biçimsel ve estetik görüş açısı ile bütünleşmesidir*”¹¹⁶.

Sanatın yaşam bulduğu sahnede dansın kendi içinde bulunan doğal dengesini koruyarak dengeli bir koreografi veya düzenleme yapmak için denge *Estetik Denge*, *Fiziksel Denge* olmak üzere ikiye ayrılır. Sahnenin fiziksel dengesi, birlikli bir bütün oluşturmak için sahnenin biçimsel olarak dengelenmesini öngörür ve “*sahnenin iki yarısı arasında görsel açıdan eşit ağırlık sağlama anlamına gelir*”¹¹⁷. Fiziksel denge kendi içinde simetrik ve asimetric olarak ikiye ayrılır. Simetrik dengede sahnenin tam ortadan dik olarak ikiye bölündüğü varsayıldığında, sahnenin her iki bölümüne ve aynı yerlere aynı sayıda dansçı yerleştirilmesi oluşan fiziksel eşitliktir. Asimetric dengede ise aynı uygulama yapıldığı zaman böyle bir eşitlik söz konusu değildir.

¹¹⁵ Sema Erkan, “Türk Halk Oyunları Hareket Notasyonu”, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2003

¹¹⁶ Şenel, a.g.e., 1993, 32 s.

¹¹⁷ Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi**, İzlem Yayınevi, İstanbul, 1984, 327s.

Koreoloji-Dansbilimi'nde, sahnenin matematiksel ağırlık değerler sistemi ile saptanan asimetrik denge, orantılı bir şekilde tam ortadan dik olarak ikiye bölünen sahnenin eşit her iki yarısına eşit olmayan sayıda dansçının yerleştirilmesi ile sağlanır¹¹⁸.

Sahne ortasının sıfır ağırlık değerinde olduğu koreolojide sol ve sağ sahne bölümleri artı ve eksi olarak ağırlık değeri alırlar. Sahnenin sol ve sağ bölümlerine asimetrik olarak yerleştirilmiş olan dansçılardan sol bölümdekilerin toplam ağırlık değeri artı, sağ bölümdekilerin toplam ağırlık değeri eksi olarak belirlenir. Aynı bölge dilimlerinde birden fazla dansçı bulunduğu ise, her birinin ağırlık değeri aynıdır ve tek tek toplanır. Ya da ağırlık değeri aynı sahne diliminde bulunan oyuncu sayısı ile çarpılır. Küçük gruplarda ise, grubun merkezine isabet eden ağırlık değeri, grupta bulunan ağırlık değeri ile çarpılır. Daire, yarım daire, çizgi v.b. patenlerde oluşan büyük grupların ağırlık değeri ise grubun tam ortasına isabet eden sahne diliminin değeri ile aynıdır. Sonuçta artı ve eksi olarak elde edilen matematiksel ağırlık değerleri eşit olmalıdır¹¹⁹.

Sahne kullanımında, görsel yorum açısından hareketlerin, dansçıların, dengeli bir biçimde yerleştirilmesi, estetik görünümün sanatsal ifadesini yani estetik dengeyi oluşturur. Estetik denge tasarımı güçlendiren bir biçim çalışmasıdır. “*Estetik denge resim sanatında görülen, güzel, duygusal öbekleşmeyi ya da sanatsal görüntüyü getiren düzenin sahne üzerindeki uygulamasıdır*”¹²⁰. M. Tekin Koçkar estetik dengeyi psikolojik denge olarak adlandırmış ve bu bakış açısıyla tanımlamaya çalışmıştır;

Psikolojik denge; seyircinin dansların ve dansçıların izleyici tarafından hissedilmesidir. Koreograf bu dengeyi dansçıların performanslarının yüksek tutulmasıyla, hareketlerin canlı bir biçimde yapılmasıyla oluşturur. Yerinde ve dansın tansiyonuna uygun bağırma, şarkı söyleme, çalgıların balansının tam olması, çalgıları dansın karakterine uygun kullanma, ışık renklerinin danslara, giysilere ve ezginin akışına göre düzenleme gibi unsurlar Psikolojik Denge'nin temelini oluşturur. Sahneleme sırasında dansın özelliğini göz önünde bulundurarak sahnenin

¹¹⁸ y.a.g.e., 31s.

¹¹⁹Şenel, a.g.e., 1994, 74 s.

¹²⁰Nutku, a.g.e., 1984, 328 s.

algısal değerlerine uygun yapılacak düzenlemeler de psikolojik dengeye katkı sağlayan bir diğer önemli unsurlardır¹²¹.

2.1.2.3. Biçimsel Form

Kuruluş formunun yanında, biçimsel form açısından da bakılacak olursa “*Geleneksel Türk Dansları’nda üç form vardır, bunlar; Çizgi- Daire ve Yarım Daire (yay) formudur(...) Oyunun hareketleri, bu form biçimi üzerine kurulmuştur ve oyunun yapısal özelliği, onun oynanış şekli yani Biçimsel Formudur*”¹²². Dolayısıyla yaratılmaya çalışılan yeni formlar bu yapısal özelliklere bağlı olmalı, anlam bütünlüğüne dikkat edilmelidir. Akış içinde pek çok farklı forma geçilse de temel olan bu üç formdur. Oluşturulan yeni formlar bu üç temel formun türevleri şeklindedir. Değişik sahne çeşitlerinde kullanılan farklı yön sistemleri bu formları destekler. Bilinçli, estetik ve görsel bir bütünlük ve dengeyi sağlamak için seyircinin görüş açısına, konumuna göre yön sistemini kullanmak gerekir¹²³.

Görüş açısı seyircinin diziliş şekline ve sahnenin konumuna göre, ikili, üçlü, dörtlü yön sistemi kullanılarak belirlenir(...) Sahne gibi tek yönde seyirci varsa; çizgi ve daire formundaki oyunlar ÜÇLÜ YÖN SİSTEMİ, yay formundaki oyunlarda ise TEKLİ YÖN SİSTEMİ uygulanmalıdır. Yay formunda oynanan oyunlarda, durağan, statik hareketler, ancak verev açılara kadar açılabilir. Üç yönde seyirci bulunan bir alan kullanılıyorsa, ÜÇLÜ YÖN SİSTEMİ uygulanır. Ancak, oyunlar bu konumun görüş açısı dikkate alınarak seçilmeli, sahne dengesi çok iyi kullanılmalıdır. Devamlı yay formunda oynanan oyunlar, bu biçimdeki sahne konumunda iyi görüş açısı vermezler. Bu nedenle seyirci açısından iyi izlenemez, ilgiyi azaltır. Daire formundaki oyunlar, bu sahne konumu için en rahat sahneye uygulanabilen oyunlardır. Ancak, görüş açısının çok dikkatli saptanması gerekmektedir. Çizgi formundaki oyunlar, iyi bir sahne düzeni, görüş açısı çalışmasıyla, güzel bir görünüm verir. Üç yönde seyircisi bulunan sahne kullanılacaksa oyunların seçimi genelde daire ve çizgi formunda olan oyunlar arasından yapılmalıdır. Sahnenin ön ve arkasında seyirci bulunuyorsa İKİLİ YÖN SİSTEMİ uygulanır. Sahneyi çift taraflı kullanmaya elverişli oyunlar seçilmelidir. Dört Yönlü de seyirci ile çevrili meydan, spor salonu gibi alanlarda ve arena sahnelerde ise DÖRTLÜ YÖN SİSTEMİ uygulanır. Bu tür alanlarda, tüm oyun formları kullanılırsa da, ikili ve üçlü yön

¹²¹Koçkar, **a.g.e.**, 142 s.

¹²²Şenel, **a.g.e.**, 1993, 25 s.

¹²³Eğilmez, **a.g.e.**, 105 s.

sistemlerinde olduğu gibi sahne dengesi ve görüş açıları sahne planı üzerinde çok dikkatli ve özenle çalışılarak, saptanmalıdır¹²⁴.

Yapılacak düzenlemelerde biçimsel form üzerinden yeni çıkarımlar yapılacağı için aslında olmayan şekillerde yeni biçimler vererek oyunun anlam bütünlüğünü ve görsel özelliğini bozma tehlikesine karşı her zaman dikkatli olunmalıdır. Danslar çizgi formunda ise; yönler ve açılar kullanılarak biçimsel formu bozulmadan başka hangi açılarla (düz, dik, verrev, parçalı çizgiler) kullanılabileceği, daire formunda ise; dairenin oluşturulma şekli, nasıl çözülebileceği, biçimsel yapısı bozulmadan iç içe ya da birden fazla daireye nasıl bölünebileceği, yay formunda ise; daire formuna geçip geçmeyeceği üzerine değişiklikler yapılabilir¹²⁵. Düzenlemelerde önemli olan, danslarda zaten var olan Biçimsel Form'un;

(...) geleneksel biçimine sadık kalarak, anlam bütünlüğünü zedelemeyen estetik bir arayış düşüncesi ile hareket etmektir. Bu bağlamda, yeni paten anlayışlarının amacı; geleneksel formu, görsel ve işlevsel olarak geliştirmek olmalıdır. Örneğin; daire formunda oynanan bir oyun -anlam bütünlüğü bozulmayacak ise- birden fazla daire pateni ile zenginleştirilebilir¹²⁶.

Geleneksel dansların sahneye ilk aktarımlarında izlenen yöntemde yani ilk sahne düzenlemelerinde; dansçıları iki gruba ayırıp, karşılıklı oynatma veya üçe bölme gibi formların kullanıldığı görülür. Çok uzun zamandan beri dansları tek sırada veya sadece daire formunda izleyen seyircinin bu yeni formlarla beğenisi kazanılmıştır. Bu beğeni ve takdir sahneye koyucuları yeni arayışlara, sahnede uygulanacak yeni formlar, patternler bulmaya yöneltmiştir. Sahnelemede; iç-içe iki daire yapılmaya, yıldızlar çizilmeye, bir yerde çizgi formunda oynarken diğer bölümde diyagonale geçilmeye, karşılıklı geçişler yapılmaya başlanmıştır. Ayrıca geleneksel form adı altında yapılan düzenlemelerde, sadece sahne düzenine ağırlık verilmiş, sahne patternlerinin çok ve birbirinden kopuk olması, dansların yöresel tavrının zamanla kaybolması sonucunu doğurmuş ve dansın karakterine uymayan adımlarla icra yoluna gidilmiştir. Daha iyi sahne düzeni yapma düşüncesiyle sahne

¹²⁴ Şenel, a.g.e., 1993, 32 s.

¹²⁵ Coşkun, a.g.e., 69 s.

¹²⁶ Şenel, a.g.e., 1994, 73 s.

boyutları göz önünde bulundurulmadan gözü yoracak kadar birbirinden bağımsız pek çok gruba ayırmak, birbiri içinden abartılı geçişler düzenlemek ve bu uygulamayı gerçekleştirmek adına dansçı sayısı arttırılmıştır. Bütün bu değişiklikler karmaşa doğurarak izleyicinin algılamasını güçleştirmiş, gösteriyi anlaşılabilir hale getirmiştir¹²⁷.

2.1.3. Oryantasyon

Oryantasyon, koreografların veya düzenlemecilerin dansçılarla sahne içindeki yerleşimler konusunda iletişimlerinin kolaylaşmasını ve bir anlamda aynı dili konuşabilmelerini sağlayan sahne içi yönlendirmedir. Bu yönlendirmeleri sağlayan noktalar herkes tarafından bilinen, hareketi düzenleyen ve hedefe ulaşmada yol gösterici hayali noktalardır ve her sahne için farklı kriterlere göre koreograf, düzenlemeci ve dansçılar tarafından belirlenir. Kullanılan sahne ister kare, ister dikdörtgen, ister daire, isterse yarım daire şeklinde olsun oryantasyon için kullanılan en önemli nokta “orta nokta”dır. Bu orta nokta temel alındığında her sahne tipine göre belirlenen hayali çizgiler bir takım belirli alanlar oluşturmuş olur¹²⁸.

*Bunlar sahne önü, sahne arkası, sahne merkezi sağ önü, sahne merkezi sol önü, sahne merkezi sağ arkası, sahne merkezi sol arkası, sağ kulisler arkası, sağ kulisler önü, sol kulisler arkası, sol kulisler önü adı verilen alanlardır. Bu alanlardaki çizgiler üzerine dansçıların yerleşme biçimlerine **pattern** adı verilir. Patternler bir bakıma müzikte armoni içerisinde kullanılan **kadans**'ın yerini tutar¹²⁹.*

Dansın biçimsel formuna işlerlik kazandırılması için gerekli olan patternler dansçıların sahne üzerine yerleşmesi, dansçı sayıları ve sahne belirlendikten sonra, farklı duruş pozisyonları kullanımıyla, simetrik ve asimetrik dengeler dikkate alınarak yapılır. Geleneksel danslarda ise o dans için bölge insanı hangi patternleri uygun gördüyse o patternlere sadık kalınmalıdır. Ancak eğer bu adımlardan

¹²⁷ Coşkun, **a.g.e.**, 68-69 s.

¹²⁸ Koçkar, **a.g.e.**, 128-132 s.

¹²⁹ **y.a.g.e.**, 132 s.

esinlenilerek yeni adımlar ve yeni bir dans yaratılacaksa yaratı patternler kullanılabilir. Yeni pattern arayışlarında yol gösterici, var olan dansların patternlerindeki gizli anlatım ve mesajdır.

Yeni biçim arayışlarıyla elde edilen yeni bulguların, biçime ve patene yansımaları, oyunun özünü ve anlatımını bozmamalı, aksine korumalı ve biçime- patene işlerlik, estetik sağlanmalıdır. Bu yapılmadığı takdirde, oyunlar mekanikleşebilir ve çağların birikimini barındıran nüanslar, figürler yok olma tehlikesiyle karşı karşıya gelebilir. Yeni paten arayışlarında amaç; oyunlardaki hareketlere, sahne üstünde daha estetik bir görünüm vermek, vurguları daha güçlü belirtmek olmalıdır¹³⁰.

Belirlenen noktalar, pattern çizgileri ve bunların sınırlandırdığı alanları kullanarak dansçıya sahne üzerinde bulunması gereken konumları tanımlanırken bu estetik görüntünün seyirci üzerinde bıraktığı psikolojik etkiye de bakılmalıdır. Hareketin yapısına ve gösterinin karakterine göre koreografa yardımcı etkileri olabilir. Bu açıdan bakıldığında bu etkiler şöyle sıralanır;

Doğrusal çizgiler kesinlik, doğruluk, sağlamlık, erkeklik, ve saflık- arılık anlamlarını yüklenmiştir. Bu çizgiler eğer düşey olarak düzenlenirse soyluluk, önem, resmiyet, güç ve güç sınırlandırma, dinamiklik, yükseklik, sağlamlık belirtmede üstünlük kazanırlar. Doğrusal, ancak yatay olarak düzenlenen çizgiler barış, tutarlılık, dinlenme, açıklık belirtirler. Perspektif olarak düzenlenen kısa diyagonal çizgiler neşe, canlılık duygularını belirtir. Sahneye 45°'lik açı yapan diyagonal çizgiler düşmanlık, saldırganlık, saldırganlık ve ileriye dönük sonsuz hareket kavramını 45°'den az açı yapan diyagonal çizgiler ise dayanıksızlık, güvensizlik duygularını belirtir. Yarım daire biçimindeki çizgilerde yarım dairenin açıklığı, sahne önüne doğru ise bir sınırlandırma duygusunu, sahne gerisine doğru ise özgürlük duygusunu belirtir. Dairesel biçimde düzenlenen çizgiler ritmik hareketi, güzelliği, inceliği, kadınsılığı anlatır. Bunların dışında kısaca sözü edilebilecek çizgi betimlemeleri de şöyledir: artı ya da çarpı işareti biçimindeki çizgiler karşı koyma, çatışma, birlik; iç içe geçen daireler süreklilik, düzen gibi duyguları belirtirler¹³¹.

Bunun haricinde, sahne üstünde dansçıların doğru yer ve açıda yerleştirilmesini sağlamak için anlatının duygusal niteliklerini ve amaçlanan atmosferi izleyiciye aktarma yöntemi olarak kullanılan ve oyun alanında doğal olarak var olduğuna inanılan algısal değer alanları vardır. Bu alanlar tiyatral bölümlerin

¹³⁰ Şenel, a.g.e., 1993, 34 s.

¹³¹ Koçkar, a.g.e., 134-138 s.

sahnelenmesinde kullanılan yöntemlerdir. Bu algısal değer alanlarına göre, örneğin; sahnenin sol ön bölümü; sıcak, içten, yalın ilişkileri kapsar. Sıcak aşk sahneleri, itirazlar, dedikodular veya uzun konuşmaların yapılabileceği bölümdür. Sol arka bölüm ise gerçekdışı, gizemli bir bölgedir ve genel olarak düşsel ve simgesel sahneler için uygundur. Kavgaların, tartışmaların, düğüm noktalarının ve değişimlerin gerçekleştiği Sahne Önü-Ortası sert, güçlü ve ciddidir. Sahne Gerisi-Ortası; görkemli, sağlam bir etki verir. Egemenliğin ve ciddi aşk sahnelerinin ön plana çıkarılmak istenildiğinde bu bölüm kullanılır. Sol ön bölüm kadar sıcak bir bölge olamayan sağ ön bölüm; uzak ilişkilerin, gizli gözetlemelerin ya da rastgele aşk sahneleri yansıtıldığı, ciddiyet ve iç gözlemin hâkim olduğu bölümdür. Sağ arka bölüm; kendi başına çok seyrek kullanılan bir bölgedir, destekleyici etki unsurlarına ihtiyacı vardır ve yalnızlık etkisini verir. Genelde geri planda kalması gerekli düş sahneleri için kullanılır. Algıya yönelen bu değer alanları üzerindeki kesin kurallar, günümüzde pek çok koreograf için bildikleri fakat farklı deneyimler için aşmaya ve aksini kanıtlamaya çalıştıkları kurallar halindedir. Çünkü bu kalıplar belirli bir noktadan sonra koreografin sahneyi kullanmasını kısıtlayan ve yaratıcılığını başka koreografilerin taklitçiliğine götürüp tekdüzeliğe neden olan sınırlayıcılar olarak görülmektedir¹³².

Çerçeve sahnelere göre düşünülmüş bu bölümler daire biçiminde olan sahnelerde geçerli değildir. Dört tarafında seyirci olan sahnelerde de, konulu bölümler genelde ortada oynanmaktadır. Bu sahnelerde rahat izlenilebilmeyi sağlamak için kalabalık düzenlerde yapılması gereken en doğru yöntem üçgen formunun kullanılmasıdır. Farklı biçim ve büyüklüklerde olabilecek olan üçgen formu sayesinde dansçıların yüzleri ve hareketleri dört yöndeki seyircinin görebileceği rahatlıkta olacaktır¹³³.

Çerçeve sahne için altıya ayrılmış bu bölümlerinin yanı sıra sahnenin, vurguların istenilen ölçüde yapılabilmesi için odak noktası veya güçlü ve zayıf

¹³² Özdemir Nutku, **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1991, 201-205 s.

¹³³ Sema Erkan, “Türk Halk Oyunları Hareket Notasyonu”, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2003.

olduğuna inanılan bölgeleri de vardır. Örneğin; sahnenin kişileri vurgulamak ve ön plana çıkarmak için kullanılan ön bölümleri, sahnenin arka bölümlerine göre daha güçlüdür.

2.1.4. Vurgu

Vurgu her sahne sanatı için önemli bir etkidir. Çünkü sahne üzerinde dikkatini dilediği noktaya yöneltme ayrıcalığına sahip olan seyirciye sahneleme yapan kişinin müdahalesi bulunmaktadır. Dikkatin toplanacağı noktayı sahneleme yapan kişi belirlemektedir. Tiyatro için Özdemir Nutku vurguyu şu cümlelerle açıklar; *“her sanat yapıtının altı çizilen bir yanı olduğu gibi sahne üzerindeki her oyuncu topluluğunun altı çizilen bir oyun kişisi ya da kişileri vardır. Yönetmenin ilk işi, en çok göze çarpması gerekeni saptamaktır”*¹³⁴.

İster konulu, ister konusuz olsun geleneksel dans gösterilerinde vurguların sağlanabilmesi için sıklıkla sahne bölümlenmeleri ve solist kullanılır. Dansın adım yapısı ile ilgili vurgulama ise, gösteri süresince bazen bir, bazen de birkaç adım cümlesi ile patenlerin birlikte uyumlu bir bütünlük sağlanmasıyla yapılan vurgulamalardır. Sık olarak kullanılan diğer yöntemler de; gövde görünüşlerinden, dansçılar arasında bırakılan boşluktan, uzaklıktan sağlanabileceği gibi, vurgulanmak istenen dansçı etrafına eklenen kişiler yoluyla da sağlanabilir¹³⁵.

Solist dansçı kullanılacağı zamanlarda arka planda kalacak dansçılarının hareketleri, solist dansçının hareketlerinden daha vurgulu veya daha dikkat çekici olmamalıdır. Aksi takdirde seyircinin ilgisi solist üzerinden başka noktalara, diğer dansçılara yönelir ve amaçtan uzaklaşılır. Bu yüzden diğer dansçılarının vücut yönleri ve bakışları ile soliste yönelmeleri vurguyu arttıran önemli bir etkidir. Görsel

¹³⁴ Nutku, a.g.e., 1984, 310 s.

¹³⁵ Şenel, a.g.e., 1994, 72 s.

çeşitliliğin artırılması için solist de başka bir dansçı ya da sahne bölgesine bakış ve vücut yönü ile yönelirse karşıt odak noktası oluşturarak dikkat o yöne çekilir¹³⁶.

İzleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmak için kullanılan estetik ve psikolojik çeşitlilik vurguları artırır. Fakat bu çeşitlilik yanında dengeli şekilde yapılan tekrarlara da ihtiyaç vardır. Çünkü vurgu yapılabilmesi için bazı hareketlerin kavranabilmesi, özümsemekle ölü bir adım haline gelmemesi veya izleyende büyük bir coşku uyandırarak tekrarından zevk alınabilecek bir adım olması ya da sadece yakınlık duygusunun oluşturulabilmesi için tekrara hatta tekrarlara başvurulabilir. Bu tekrarlar araya giren kısa süreli aralıklardan sonra kullanılabilir veya tekrarların yapılmasının zorunluluğu olduğu hallerde biçimi bozulmayacak şekilde müzikte yapılacak duyguları hareketlendirecek yükselme ve düşüşlerle bütünü içinde yapılan bir değişiklik sayesinde tekrarın olumsuz etkisi kaldırılabilir. Yani mekanikleşen tekrarlardan ziyade hatırlatıcı, akılda kalmayı destekleyici tekrarlar dengeyi sağlayabilir. Örneğin; sürekli olarak aynı hareketin düzenli bir tekrarlılık halinde bedenine bir sol bir sağ tarafı ile tekrar edilmesi, amacını aşan bir değişiklik olur. Bölgesindeki insan için bu önemli değildir ama seyirci bu tekrarlardan sıkılır. Bunun nedeni tekrarla yinelen hareketin izleyici açısından merak edilir bir özelliğinin olmamasıdır. Hareketler insan bedenine yabancı olmayacak kadar tanıdık ama tahmin edilemeyecek kadar da merak uyandırıcı olmalıdır¹³⁷. “*Sahne ilginç olmak ve inandırıcı kalmak zorundadır*”¹³⁸.

İstenilen atmosferi sağlamak için yapılmaya çalışılan fakat anlamsız bir biçimde kullanılan vurgular, kopukluklara ve işlevini yitirmiş yapay ve zorlama görüntülerin oluşmasına sebep olacaktır. Son derece büyük özen ve doğru tespitler ile yapılabilecek olan bu vurgulamalar bilgisizce yapılırsa istenilen etkiyi bırakmak yerine ilgi kaybına veya yeterli teknik ve bilgi donanımına sahip olmayan bir dansçı

¹³⁶ Nutku, a.g.e., 1984, 314 s.

¹³⁷ Yard. Doç. Dr. Nevin Eritenel, “Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

¹³⁸ Prof. Dr. Murat Tuncay, “Dramaturgi”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2006.

üzerinden yapıldığı zaman da tüm gösterinin başarısız olduğu izlenimi vermesine sebep olabilir. Bu noktada yoğunluk önem kazanır. Yoğunluk ilkesi içinde gereksiz ayrıntılar taşımayan bir bütünün ifadesidir. Yoğunluğa dikkat edilmesi gereksiz ayrıntıların ve amaca hizmet etmeyen süsleyici öğelerin vereceği uzamalardan, zaman kaybindan gösteriyi koruyacaktır. Bu yüzden;

- a) Gösterideki hangi dansın vurgulanacağı,
- b) Oyundaki hangi adım cümlesinin, sahnenin hangi bölümünde ve hangi patende vurgulanacağı,
- c) Saptanan adım cümlesinin hangi ölçüde ya da tekrarında vurgulanacağı,
- d) Vurgulanması gereken oyunlar, adım cümleleri, sırası ve önem dereceleri ile uzunlukları tek tek saptanmalı,
- e) Oyunlar ve vurgular arası denge,
- f) Bireysel danslarda kişi ve gruplar arası denge ile sahne üzerindeki değerler dengesi sağlanmalı,
- g) Oyunların adım cümlelerinin ve hareketlerin niçin yapıldığı, ne ifade ettiği ya da oyunun anlam bütünlüğünü vurgulayan jest ve mimikleri tek tek saptanarak, bilinçli olarak uygulanmalıdır ki, dans, izleyici tarafından kesin, doğru ve belirgin olarak anlaşılabilsin¹³⁹.

2.1.5. Geleneksel Danslar ve Müzik İlişkisi

Geleneksel danslar hiçbir zaman geleneksel müzik ve ritimden ayrılmamış aksine hep onunla var olmuş ve güzelleşmiştir. İşte bu yüzden müzik en az dans kadar önemlidir. Dolayısıyla doğru ve iyi bir sahnelemenin temel unsurlarından birisi müziktir. Bir gösteride izleyici müziği ve dansçıyı birbirinden ayırarak incelemeyebilir, önce müziği duyup sonra hareketlere dikkat edip sonrada sahnenin diğer öğelerinin varlığını fark etmez, seyirci gösteriyi bütünüyle algılar.

Bu bütün içindeki diğer etmenler belirli bir şeye göndermede bulunurken müziğin nesnesi yoktur. Bu yüzden yaratılan etkiye bağlı olarak her şey anlamına gelebilir. Sahnede atmosfer yaratılabilmesini sağlayan temel öğelerden biri olan müzik, bazen öyküyü taşır, bazen sahneye müdahale eder ama daima dansçılara ritimsel altyapıyı sağlayan, tempoyu ileten teknik araç işlevini görür. Müzikler bazı durumlarda geleneksel bir ezginin düzenlenmesi, bazı durumlarda geleneksel bir

¹³⁹ Şenel, a.g.e., 1994, 72 s.

hava taşımaya rağmen serbest ve bazı durumlarda da tümüyle serbest yani geleneksel müzikleri herhangi bir şekilde çağrıştırmayan, bestelenmiş parçalardan da oluşabilir. Ya da geleneksel müziğe dokunulmadan, her parça önüne giriş niteliğinde introlar eklenebilir. Bu müzik girişleri sayesinde ilk olarak seyirci kendisine sunulacak işitsel malzeme hakkında fikir sahibi olur ve duygu olarak kendini hazırlamak için fırsat bulur, ikinci olarak da bu dansçılar ve ses tasarımcısı, teknisyenleri için yol gösterici bir uyarandır¹⁴⁰.

Geleneksel müzikler, dansların oluşmalarını etkileyen olaylarla bağlantılı olarak, bölgelere göre ayrımları, ifade tarzları, bölümleri, ritimleri, değişen ve tekrarlanan adımlarıyla ele alınır. Yapılan ön çalışmalar sayesinde danslara bağlı, her bir sahnenin rengi-ritmi-atmosferi belirlenerek müzik ve dansların tasarımı üzerine uygulamalar yapılır. Tasarlanan kurgu, tema, geleneksel müzikler, ritmik yapı, sahnelerin tek tek yaklaşık süresi, temposu ve koreografisi müziklerin oluşumu sırasında yol gösteren başat öğelerdir¹⁴¹.

Sahneleme için seçilen müziğin ritim ve yapı olarak çeşitliliği sağlayacak, hareketleri tekrara yöneltmeyecek, kendi içinde devingenliği sağlayacak şekilde olması gerekir. Hareketler müziğin eli kolu olabilecek kadar müziğin görsel ifade aracı olabilmelidir. Çünkü müzik dansçıların sahneye giriş çıkışlarından ve pattern değişikliklerine kadar her şeyde dans ve hareketle birlikte ilerleyen bir unsurdur. Bu yol göstericilik doğru anlamda hedefine ulaşırsa dans ve müzik arasında uyum doğar. Bu uyumun sağlanabilmesi için de yapılması gereken ilk çalışma notasyon ve nota saptamaları arasında paralelliğin sağlanmasıdır. Düzenlemenin istenilen gibi olması için düzenleme yapılmadan önce müzik cümlelerinin kaç ölçüde tamamlandığı belirlenmelidir. Dans sıralamasında müziklerin birbirine bağlantılarında ana formu bozmadan, müzik cümlesi tekrarlarına (röprizlerine), doruk noktasına dikkat edilip,

¹⁴⁰ Koçak, a.g.e., 152 s.

¹⁴¹ Nevzat Altuğ, "Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Müzikle İlgili Sorunlar", Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu'na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987, 6 s.

müzikal uyum göz önüne alınarak, gerek koma sesler, gerekse müzik formu ile ilgili çalışmalar yapılmalıdır¹⁴².

Bunun için sahneye aktaran kişinin dansın adımlarını bildiği gibi müzik cümlelerini de çok iyi bilmesi gerekir. Burada koreograf veya düzenleme yapan kişinin yol göstericisi daima, sahneye konulan dansların müziklerini kompoze edip, bölgesel yapının kaybedilmemesi için dansın ait olduğu bölgenin yerel enstrümanlarını ön plana alarak orkestrayı yönlendiren müzik direktörü (Kompozitör) dür. Belirli bir materyalden yola çıktığı için o bölgesel nitelikleri, müzik karakterini, yerel enstrüman özelliklerini çok iyi bilen bir müzik direktörü ile yapılan ortak çalışma ile doğru verilere ulaşılır. Sahneye aktaran kişi ile müzik direktörü arasında masa başı çalışmalarından sahne üstü aşamalara dek yan yana, organik bir ilişki olmalıdır. Zaten genel olarak bakıldığında geleneksel danslarda adım cümleleri ile müzik cümlelerinin birlikte değiştiği görülür. Tüm önlemlere rağmen hala tekrardan, uzatmalardan kaçılmıyorsa o zaman, görsel ve işitsel çeşitliliği sağlamak, seyircide görülebilecek dikkat dağınıklığını engellemek için birkaç müzik cümlesi ve buna bağlı olarak farklı birkaç adım cümlesi kullanılmalıdır¹⁴³.

Dansların birbirine bağlantılarına müzik üzerinden gidilmeli, gerek müzik gerekse hareket ve figürler açısından geniş boyutta düşünülmelidir. Dansları doğal olarak yavaştan hızlıya doğru sıralamak dansçıların performansları ve izleyicinin konsantrasyonu açısından daha iyi sonuçlar veren bir sıralamadır. Müziklerin ardarda gelerek bir bütün oluşturacağı unutulmadan müzikler arası geçişte veya dansın bitiminde müzik ve hareket cümlelerinin birlikte tamamlanması sağlanmalıdır.

Müzik geçişlerine bağlı şekillenen dansların geçişleri ve pattern değişimleri uyumun yanında dansçıların duygusal deviniminde aksaklık olmaması için de titizlikle yapılmalıdır. Yapılan sıralamaların ardından parçalar arası geçişlerde

¹⁴² Şenel, a.g.e., 1993, 19 s.

¹⁴³ Adlî Ayter, “Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler ve Yanlılıklar, Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu”na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987, 44-45 s.

kullanılması gereken ses seviyeleri parçaların dansla birlikte oluşturduğu karakteristik yapıyı bozmayacak şekilde ayarlanmalıdır. Bunun için belli bir sabitleme söz konusu değilse bu anahtar noktaların yerleri tespit edilerek gösteri sırasında gerekli müdahalelerin yapılabilmesi sağlanmalıdır. Müzik direktörü yönetiminde müzisyenler, ses teknisyenleri, hatta yeni tasarımlar bazında düşünüldüğünde besteciler, provalar öncesinde de provalar sırasında da gerekli incelemeler yaparak aksaklıkları gidermelidir¹⁴⁴.

Provaların müzik eşliğinde yapılmasının, dansçıların duyumları ve müzikler ile hareketleri bağdaştırabilmesi için de büyük önemi vardır. Müzik eşliğinde yapılmayan provalar sonucundaki gösterilerde dansçıların müziğe tam anlamıyla uyum sağlayamamaları nedeniyle bir takım aksaklıklar ortaya çıkabilmektedir. Bu aksaklıklar bazen dansçıların müzikle uyumsuzluğu, bazen de dansın hareket ve geçişlerinde dansçıların birbirleriyle olan uyumsuzluğu biçiminde görülmektedir

Müzik ve dans arasındaki uyum için önemli olan noktalardan birisi de hız sorunudur. Geleneksel dansların olduğundan daha hızlı olarak sahneye aktarılması, dolayısıyla müziğin de daha hızlı seslendirilmesi eğilimleri, hem hareket ve figürlerin hem de müziklerin karakterlerini değiştirmektedir. Örneğin; ‘Teke Zortlatmaları’ndan bazıları öylesine hızlı biçimde seslendirilmektedir ki dansçılar neredeyse müziğe büyük çaba harcayarak yetişebilir hale gelmektedir. Bu da iç ahengi bozmakta, hatta baştan sona koşuşturmalardan oluşan bir görüntüye bürünmektedir. Bursa köy güvendelerinden ‘Cezayir Türküsü’ ise aslında ağıt özelliği taşır. Ancak bu türkü son yıllarda yine aynı eğilimle oldukça hızlandırılmış ve bundan ötürü türkünün bu niteliği tamamen değişmiş, adeta bir düğün neşesine dönüşmüştür. Bu da hem oyunun hareket ve figürlerinin hem de müziğinin önemli bir ögesini, anlamını zedelemekte ve bu açıdan yozlaşmasına neden olmaktadır¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Keworkian, a.g.e., 229-230 s.

¹⁴⁵ Coşkun, a.g.e., 73 s.

2.1.5.1. Tavır

Müziklerin hız ve metronomlarının doğru bir şekilde kavranabilmesi tavrın kavranması ile gerçekleşir. Geleneksel dansların varlık sebeplerinden olan geleneksel müzikleri, bölgesi, tavrı yani geleneksel verileri bilinmeden icra edilmeye çalışılması geleneksel müziklerin zor yapıları da eklenince oldukça ciddi sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Gerekli bilgilere sahip olmayan kişilerce icra edilen müzikler doğru olan gibi etki bırakabilir fakat doğru olan müziğin yerini alıp yaygınlaşacağından doğrunun yok olmasına sebep olur. Ve aslında o yaratı bir müzik olduğu halde “geleneksel” sıfatıyla var olacaktır.

Özellikle vurmali çalgılarda düzünsel tavrın verilmesi çok önemlidir. Örneğin, 9/8 lik bir samah ezgisinin çalınışı ile bir başka 9/8 lik olan karşılamanın vurmali enstrümanlarla çalınışı birbirinden farklıdır. Yine 2/4 lük bir halay ezgisinin çalınışı ile 2/4 lük bir kaşık dansının çalınışı birbirinden farklıdır. Bu bakımdan özellikle vurmali çalgılarda düzünsel tavrın çalınışına dikkat edilmelidir¹⁴⁶.

Sözlü ezgilerin icrasında solistlerin de bölgesel tavra şiveye dikkat etmesi gerekmektedir. Gerekli diksiyon ve konuşma çalışmaları yapılmadan bölgesel şiveyi verme çalışmak yapmacık bir tutum izlenimi verebilir. Eğer bu sözlü bölümleri solist değil de sahne üzerinde dansçıların seslendirmesi uygun görülümüşse detone olmamaları ve ezginin olduğundan farklı şekilde anlaşılmasına neden olmamaları gerekir. Bunun engellenmesi için örneğin; dairesel mikrofon kullanmak gibi teknik unsurlardan faydalanılabilir.

Bununla birlikte dansçıların sahne üzerinde sesleriyle aktif oldukları daha farklı durumlarda vardır. Örneğin; müziğe uygun geçiş yerlerinde verilen, adım değişikliklerinin habercisi niteliğindeki komutlar, bağırışlar da bölgesel tavrıla sesin kullanılmasını gerektirir.

Enstrümanlar ve insan sesi tarafından icra edilen melodi, üstü kapalı bir şekilde dansın duygusal içeriğiyle ilişkilidir ve bu

¹⁴⁶ Altuğ, a.g.e., 4 s.

sayede daha derin bir anlam katma yoluyla dansın asıl motivasyon kaynağı olan aksana destek sağlar. Bütün halklarda, aksan, ritim ve melodiden oluşan bu elemanların birbiriyle kurduğu ilişki, her bir halkın maddi ve manevi bütün yaşamının gelişim düzeyine ve mizacına bağlıdır. Ulusal danslardaki herhangi bir özgünlük söz konusu olduğunda, bu özgünlüğü açıklamak için dış etkilere dikkat etmek gerekir. Örneğin; doğu halklarının birçoğunda aksanı gösteren çeşitli el çırpımları, belli bazı koşullar altında oluşan bir ortaklaşmanın sonucudur. Bir topluluktan birisi ortaya çıktığında, büyüklü küçüklü herkes onun dansına düzgün bir tempo ile alkış tutar. Eğer eşlik eden bir müzik varsa bu müzik ki sadece bu el çırpımlara eşlik eder, alkışların yerine geçmez. Zaman zaman, dans edene yönelen yüksek bağırışlar bunlara eşlik eder. Kısa süre de her yana yayılan bağırışlar, öncelikle farkında olmadan memnuniyetin ifade edilmesidir, amacı dans edeni ateşlemek ve canlılığını koruması için teşvik etmektir ve aynı zamanda seyircileri de eğlendirmektedir¹⁴⁷.

Müziğin söz ile ifadesinin kolaylaştırılması, ritimle desteklenmesi, uygun yerlere komutların eklenmesi, dansçıların kendi vücutlarını kullanarak ritmi destekleyen ve vurgulayan sesler çıkarmaları vb. hepsi müzik kapsamında değerlendirilmektedir.

Sesli öğelerin ve ses kaynaklarının bütünü müzik olarak adlandırmak gerekir: sesler, gürültüler, çevrenin sesi, (konuşulan ya da şarkıyla söylenen) metinler, (bir hoparlörden yayınlanan) kaydedilen müzik vs. Dolayısıyla müzik daha geniş olarak, dinleyenin kulağına ulaşan sesli iletilerin örgenli ve olabiliyorsa, istemli bütünü anlamında anlaşılmalıdır¹⁴⁸.

Özellikle müzik eşliğinin olmadığı danslarda müzik gibi kendine özgü karakteristik yapısı, metronom hızı ve kuruluş formu olan ritim yol göstericidir. Örneğin, Kılıç Kalkan'da müzik ya da vurmalı enstrümanlarla yönlendirilen bir ritim olmamasına rağmen, dansın bir parçası olan kılıç ve kalkanın birbirine çarpması ile oluşturulan ritmik sesler; tartımı, ritmi ve müziği oluşturarak o dansa ait bir ritim form düzeni içerisinde icra edilir. Müzikli danslarda olduğu gibi bu danslarda da eşlik enstrümanlarından veya aksesuarlardan çıkan ses ve ritimler notaya alınarak notasyon çalışmaları yapılır. Müzikli veya müziksiz her dans için senkronizasyonun gerçekleşmesi açısından her hareket ritim, metronom hızı, tartım ve müzik ölçüleri paralelinde saptanmalıdır. Bunun diğer bir sebebi de bazı bölgelerde, Geleneksel

¹⁴⁷ Keworkian, a.g.e., 229-230 s.

¹⁴⁸ "Nicolas Frize, La musique au theatre, Les Cahiers du Solil Debout, 1993, s.54" Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Dost Kitabevi, 2000, s.168'deki alıntı.

Türk Danslarının yapısal olarak farklı ritim ve tempolarda olan bölümlerden oluşmasıdır. Örneğin; Zeybeklerde, gezinleme bölümü, ana bölümden daha ağır ve vakarlı olarak icra edilir. Aynı ritmik farklılık, Samahların ağırlama ve yeldirme bölümleri içinde geçerlidir¹⁴⁹.

2.1.5.2. Orkestrasyon

Geleneksel dansların müzikleri halk tarafından tasarlanmıştır ve koreografin tasarımı için yeterli ise üzerinde değişiklik yapılmasına gerek yoktur. Fakat yetersiz ise işitsel anlamda geleneksel yapıyı bozmadan zenginleştirilmesi gerekli olabilir.

Daha önceki dönemlerde danslara eşlik eden müziklerin teknoloji imkânlarından yararlanılarak hazırlanmasının dansın güzelliğinin kaybolması, geleneksellikten uzaklaşması ve halk çalgılarının yok olması anlamına geldiğinin ileri sürülmesine sebep olsa da günümüzde işitsel çeşitliliği sağlamak için elzem bir unsur halindedir. Canlı bir performans hem dansçıları hem de seyircileri motive edici ve her zaman için daha etkileyicidir. Fakat ilerleyen teknikler ile elde edilen sonuç açısından kalite olarak canlı ve kayıtlı performansı karşılaştırmak hatalı olabilir. Çünkü her ikisi içinde yüksek kalitenin kullanılabilceği teknik gelişimler sağlanmış ve her geçen gün yeni değişikliklerle de mükemmelleştirilmeye çalışılmaktadır.¹⁵⁰

Hazırlanan gösterinin boyutu ya da eşlik edecek orkestranın boyutu ne olursa olsun bu eşgüdümlü çalışma sağlanmalıdır. Küçük dans grupları için müziklerin hazırlanması sırasında büyük senfoni orkestralarının kullanılmasının, müzik ve dansın hacim ve yoğunluk açısından birbirini tamamlamayacağı düşünülmemelidir. Yapılmak istenen gösterideki kalite kavramı yol gösterici bir kavramdır. Dolayısıyla bunda belirli bir sınırlamaya gitmek yanlış yorumlamalara sebep olabilir. Bu yüzden birkaç entrümandan oluşan geleneksel bir orkestra da

¹⁴⁹ Sema Erkan, “Türk Halk Oyunları Hareket Notasyonu”, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2003.

¹⁵⁰ Altuğ, a.g.e., 6 s.

yeterli işitsel zenginliği vereceği düşünüldüğü bölümlerde sayıca kalabalık gruplara, büyük senfonik orkestralarda iki kişilik bir koreografiye eşlik edebilir. Burada önemli olan dansın ve müziğin kendi içinde ne kadar doyunluğa ulaştığı ve dengesidir. Eğer seyirci görsel ve işitsel malzemeyi aynı anda takip edebiliyorsa baskınlık kaybolmuş, olması gereken denge kurulmuş demektir. Bu tamamen koreografinin ve müzik direktörünün iletişimiyle şekillenir.

İşitsel zenginlik açısından doyunluğa ulaşmak için oluşturulan orkestralarda o bölgelere ait enstrümanların haricinde enstrümanlar da kullanılır. Müzik sınırları olmayan bir dünyadır. Dolayısıyla batı enstrümanlarının geleneksel enstrümanlar ile birleşmesi ve hatta birbirlerinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Önemli olan hangi topraklara ya da kültürel birikime ait olursa olsun karşılaşılan yeniliğin insanın ruhuna yönelik olumlu duygular uyandırmasıdır. Müzikte evrenselleşmeyi ve sahnelemeyi sağlamak için yapılması gerekenlerin başında bölgesel tavra sadık çoksesliliğin kullanılmasıdır.

Bu çokseslilik uyum gözetildiği sürece yeni enstrümanların eklenmesi ile gerçekleşecek bir birleşimdir. Örneğin; keman 300 yıl önce Kıbrıs yoluyla alınmış, adına Kıbrıs kemane demiştir. Kabak kemane gibi kemanın sapını yukarıya getirerek, alt kısmını dizine veya kucağına dayamak suretiyle çalınmış, kemana “kemane” adını vermiştir. Klarnet de benzer bir geçmişe sahiptir. Bugün klarnet, Balıkesir yöresi bengileri ve Elazığ halayları için geleneksel kimliğe sahip olmaya başlayacak kadar benimsenmiştir. Bu Erzurum’a kadar dayanır, Silifke’ye kadar iner. Demek ki halk ihtiyaç duyunca farklı bir enstrümanı kendi enstrümanları arasına koyabilmektedir. Yine Konya bölgesinde âşıklar ve semai kahvelerinde kanuna yer verilmiştir. Daha sonra cümbüş denen madeni bir enstrüman yapılmış ve bağlamaya göre yüksek bir ses verince mikrofon henüz kullanılmadığı için o dönemde özellikle halk müzikçiler tarafından büyük ilgi görmüştür. Karadeniz ve Kars bölgesi de danslarında akordeonu kullanmaktadır¹⁵¹.

¹⁵¹ Milliyet, 6 Mayıs 1974.

Müziği oluşturan enstrümanların özellikleri kadar sayılarındaki ve birleşimlerindeki uyum da işitsel doyum için çok önemlidir. Uyumda yaşanacak bir orantısızlık müziğin gerek dansçı gerekse izleyici üzerindeki etkileyciliğini yitirmesine sebep olur. Geleneksel olarak kullanılan enstrümanların yerine benzeri ya da farklı bir enstrümanı kullanmak (klarnet yerine bağlama kullanmak) uyum sorularını doğurur. Ya da her ne kadar bölgeye ait olsalar da bazı enstrümanların birlikte seslendirilmesi, koma sesleri ve tınıları gereği teknik ayrılıklardan dolayı uyum problemi oluşabilir. Özellikle üflemeli enstrümanlardan klarnet ile telli enstrümanlardan bağlama ailesi, yine üflemeli enstrümanlardan zurna, mey gibi enstrümanlarla klarnet, bağlama ailesi enstrümanları ile akordeon ve tüm komalı enstrümanlar birlikte seslendirildiğinde uyumsuz bir müzik ortaya çıkmaktadır. Böylesi birleşimlerin sonucu oluşacak müzikle sahne düzenlemesi yapmak da uyumsuzluğu doğuracaktır¹⁵².

Eşit aralıklı (tampere) sisteme göre ayarlanmış çalgılar (akordeon, klarnet.vb.)ile, küçük ve eşit olmayan aralıklı (koma) seslere göre hazırlanmış çalgıları bir arada kullanmaktan kaçınmalıdır. Her ne kadar yöresel olsalar da, eşit aralıklı sisteme göre yapılmış çalgılarla, koma perdeli çalgıların birlikte kullanılması uyumsuz etki yaptığından, oyun-müzik birliğinin yeterince uygulanmasını engelleyecektir. Bu bakımdan, çalgı takımını oluştururken, teknik yönlerden birbiriyle uyum içinde olabilecek çalgılar seçilmelidir¹⁵³.

Ayrıca kapalı alanlarda kullanımı kulağa daha hoş gelen bağlama ailesi, tar, kabak kemane ve mey gibi enstrümanlar ile açık alanlarda duyumu rahat olan davul ve zurna gibi yüksek ses şiddetine sahip enstrümanlar bir arada kullanılmamalıdır. Ters durumda, açık alanda duyuları rahat olan bu enstrümanlar diğerlerine göre daha güçlü olduğu için sesleri bastırarak ve dengesizlik oluşacaktır. Bu da sahnelemede müzik açısından istenmeyen bir durumdur. Çok zorunlu olunmadıkça bu enstrümanların seslerini dengeleyecek şekilde uygulamalara gidilmelidir. Örneğin; şiddetli bir sese sahip zurnaya ayrı bir solo parti verilebilir. Birlikte çalınmasını gerektiren durumlarda ise zurnaya susturucu takılıp, davulun ise hafif çalması sağlanabilir. Kapalı alanlarda yapılan sahnelemelerde sadece davul-zurna ile

¹⁵² Altuğ, a.g.e., 3 s.

¹⁵³ y.a.g.e., 6 s.

eşlik yapıyorsa bu enstrümanların izleyicilerin kulaklarını rahatsız etmemesi amacıyla mikrofon kullanılmamalı, bu da yeterli olmuyorsa zurnanın susturuculu, davulun da daha hafif çalması sağlanmalıdır.

2.2. Sahne Tasarım Etmenleri

2.2.1. Işık Tasarımı

Geleneksel dansların sahneye aktarımının doğru ve başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi için temanın anlaşılmasını sağlamak ve bunu etkili bir sahneleme yoluyla yapabilmek şarttır. Bu noktada ışık, kostüm, makyaj gibi sahne tasarım etmenlerine ihtiyaç duyulur. Söz konusu mekâna dayalı bir atmosfer olmadığı için etki dekorda aranmaz. Ancak ışıklama sahne üzerindeki hem duyguları hem dansın görsel etkilerini vurgulamak için en kuvvetli araçtır. Seçilen ışıklandırmanın kullanılacak sahne tipi de dikkate alınarak temaya, görsel zenginliğe, yansıtılmak istenen duyguya ve bunların sonucunda da seyircinin üzerindeki etkiye sağlayacağı katkı, yönetmen tarafından anlaşılmalı olmalıdır. Nitekim yönetmen, ışık tasarımcısına bütün istek ve düşüncelerini aktarıp tasarımcının çözüm önerilerinden faydalanarak, işlevsel ve etkili bir ışıklandırmaya ulaşmalıdır.

Yönetmen ve ışık tasarımcısının hedeflediği şey dansçının bedeni ve hareket gücü ile seyirciye anlatacağı konu ve bu konuda adı geçen karakterlerin doğru yansıtılması içindir. Işık, hem dansçının yansıtılmak istenen varlığa bürünebilmesi için ona uygun atmosferi hem de sürekli hareket halinde olan dansçının anlatımını eksiksiz yakalayarak sahnede buldukları her açıda yeterince ve üç boyutlu şekilde görülmelerini sağlamalıdır.

2.1.1.1. Işığın Tarihsel Gelişimi

İlkel dansın bir iletişim aracı olarak günün içinde geçen olayların aktarılmasında kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu iletişim şeklinde ışık kaynağı ciddi bir belirleyen olmuş, biçimleniş ve kullanım amaçlarında farklılıklar göstermiştir. Güneşin doğuşu, batışı veya geceyi aydınlatan ay, tüm bu iletişimde doğal bir atmosfer sağlamıştır. Ancak ilk denetimli ışık kaynağı olan ateş hepsini geride bırakır. Alevlerden çıkan büyümlü ışığın yansımalarıyla oluşan büyük gölgeler, hem hareketlerine hem de kendilerine büyüsellik katarak doğaya olan korkularına karşı kendilerini güçlü hissetmelerini sağlamıştır.

Işığın yeryüzünde çok derin bir etkisi vardır. Aydınlık ve karanlığın oranlarındaki değişim, bizlerin ve diğer bütün canlıların biyolojik saatlerini düzenler. Işık olmadan ne mevsimler, ne bitkiler, ne de hayat... Yüzyıllardır ışık, hem doğanın hem de doğaüstü güçlerin yeryüzüne ve insanlara yansıttıkları, ısıtıcı ve aydınlatıcı görsel olduğu kadar zihinsel olarak da bir güç simgesi olarak görülmüş ve de işlenmiştir¹⁵⁴.

Eski Yunan ve Roma'da da ışık kaynağı güneştir. Batı'da geleneksel danslar egemen sınıfların zevkine yönelik tekniklerle bezenerek saraylara ve soyluların konaklarına girince yapay aydınlatma araçları olarak güçlü ışık verebilecek büyük mumlar, yağ kandilleri ve tunç yanarcalar kullanılmıştır. Renkli ışıkların sahnelerdeki varlığı ise; Bizans'ta, saraylarda yapılan eğlencelerde, gösterilerde boyalı camlarla sağlanan renkli ışıkların, bunları sahneye yansıtmak için de, altın levhaların kullanılması ile başlamıştır. Özel şamdanlar ve sahne boyunca gizlenerek dizilmiş mumlar ancak 17. Yüzyıl'a kadar sahneyi aydınlatmaya devam edebilmiş nihayet 18. Yüzyıl'da sahnelerde gaz yağı lambaları kullanılmaya başlanmıştır. Bu lambalara takılan şişe ve fanuslar sayesinde ışığın parlaklık derecesi hiç olmadığı kadar artmaya başlar. Teknolojinin ilerleyişi bu alanda da kendisini göstermiş ve 19. Yüzyıl'da kömürden çıkarılan sarımtırak bir ışık veren havagazı aydınlatması kullanılmaya başlanmıştır. Yüksek ısı vermesi, ses çıkarması, is ve duman yapması ayrıca pahalı olması bu aygıtların kullanım zorlukları olmasına rağmen, şamdanlar

¹⁵⁴ Haluk Pamir, "Mimari Tasarım Kurgularında Işık", **Mimarlık Kültür Dergisi**, sayı:2, 2000, 33s.

ve mumlarda olduğu gibi yan yana dizilerek, sahneyi önden ve yandan aydınlatmak için kullanılmıştır¹⁵⁵.

Sahne ışıklandırmasında, en büyük devrim ise Amerika'da Edison'un, İngiltere'de ise Swan'ın birbirleriyle bağlantıları olmaksızın ampulü icat etmeleriyle gerçekleşmiştir. İlk elektrik lambasının kırmızıya yakın, az bir ışık vermesine rağmen bir milat olduğunu söylemek yanlış olmaz¹⁵⁶.

20. Yüzyıl'da ışıklandırma konusunda kısa sürede gelişen birçok yeni sistem yeni ışık alanında köklü değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Artık ışıklandırma sahnedeki olayın görülebilir hale getirilmesinden çok sanatsal ifadenin ve tekniklerinin ortaya konulmasını sağlamaya yöneliktir. Yani ışık artık bir anlatım ögesidir.

Meşalelerden, mumlardan ve yağ kandillerinden günümüze, bilgisayarların, dijital dimmelerin, uzaktan kumandalı spotların kullanıldığı bugüne kadar, birçok değişimlerden geçen sahne ışıklandırması, gelişen teknolojiye ayak uydurarak, sahnedeki yeri ve önemini korumuştur¹⁵⁷.

Sahneyi anlamlandırma görevini üstlenmiş tasarım öğelerinden biri olan ışık; geçmişten günümüze kadar çeşitli değişimlerden geçip, teknolojiye bağlı sürekli yenilenerek gelişen, elektrik tekniği kullanımı olmaktan çıkıp, estetik bir yorumla sahneye ruh getiren, görsel sanatların vazgeçilmez hayat kaynaklarından birisidir. Sahnenin tipine, gösteri tarzına ve amacına, dekor-kostüm-makyaj ve aynı zamanda bazı teknik koşullara -sahnenin elektrik güç kapasitesine ve ışık kumanda sistemine- göre değişim göstermektedir. Sahne için bu kadar önemli bir unsura yön verecek kişi olan ışık tasarımcısı da, tasarım ve teknik konularda yeterli bilgiye sahip olmalı ve gösterinin, mekân, tema, duygu ve düşüncesini iyi tespit ederek atmosfer, derinlik, perspektif ve üç boyutluluğu sağlayabilmelidir.

¹⁵⁵ Abdullah Uyan, **Gösteri Sanatlarında Işıklama Tasarımı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, 22-30s.

¹⁵⁶ Nutku, **a.g.e.**, 1991, 261s.

¹⁵⁷ Yakup Çartık, **Sahne Işıklandırılması Temel Bilgiler**, T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, İstanbul, 21s.

Sahne ışıklandırmasının ilk görevi sahneyi görülebilir kılmak ikinci görevi ise dramatik ışıklandırmayı sağlamaktır. Sahnede sunulan gösteriyi izlemekte olan seyircilerin her birinin, gösterilmek isteneni, dansçıyı veya kullanılacak aksesuarları net ve doğru olarak görmesini sağlamak ışık tasarımının genel bir kuralıdır. Basit bir örnekle açıklanacak olursa; insan duyduklarının %20'sini, duyup gördüklerininse %50'sini hafızasında tutabilmektedir. Bu bilimsel saptama görünürlüğün önemine dikkat çekmektedir. Tiyatro açısından baktığımızda ise, tiyatro genel ışık tasarım kuralına göre, sahnede konuşan ama görünmeyen oyuncu duyulamaz. Fakat bu dans için daha da elzendir çünkü dansçının sözü hareketidir, tamamen görsellik söz konusudur. Bu yüzden doğru ve yerinde ışık kullanımı dans için çok önemlidir¹⁵⁸.

Ancak ışık tasarımı sabit değildir. Işık tasarımı, zaman ve mekân içinde hareketli, görsel bir tasarım şeklidir. Sahneyi ışıklarla bezemek, resimler çizmek bir tasarımcının kendi sanatı açısından en çok yapmak isteyeceği şey olabilir fakat önemli olan gösteride vurgulanacak noktaların –tema ya da görsel- bir arada en doğru ve etkili şekilde yan yana gelebilmesidir. Işıklama doğru şekilde uygulandığında sadece dansçılar değil kostüm, aksesuar ve varsa kullanılacak dekorlara da derinlik ve üç boyutluluk kazandırılıp eyleme güç ve ruh katılarak seyirciye ulaşması sağlanır. Sahneye güçlü bir dramatik vurgu katılır. Bu yüzden teknik yetkinlik yanında ışıklandırma ile yorum getirebilmek dekor, aksesuar ve dansçılara üç boyutluluk ve derinlik kazandırabilmek gerekir¹⁵⁹.

Ayrıca; başarılı bir ışık tasarımı için temaya, doruk noktasına, vurgulara, duyguya, ön plana çıkarılacak dansçı ve hareketlere uygun ışıklamanın bulunması gereklidir. Sahnelenen bir gösteride ışık, verilmek istenen atmosferi yansıtmıyorsa bir şeyler eksik kalacağı için izleyende tam bir konsantre sağlanamayacak ve sık sık ilgi kaybı yaşanacaktır. Çok başarılı bir gösteri kötü bir ışık tasarımından dolayı başarısız duruma düşecektir. Tabii ki bunun tam tersini düşünmek de mümkün; başarılı ve izleyiciyi etkisi altına alacak bir ışık tasarımı da, başarısız, görsel anlamda doyuma ulaştırmayacak bir gösteriyi başarılı en azından izlenebilir bir konuma

¹⁵⁸ Çartık, a.g.e., 27s.

¹⁵⁹ Neil Fraser, **Stage Lighting Design**, The Crowood Pres, 2001, 10s.

getirebilir. Bu yüzden ışık tasarımının önceden planlanan, yönü, rengi, şiddeti, dağılımı, vurgusu, teması, estetik ve atmosfer oluşumu da düşünülerek, sabitlenen bir “ışık senaryosu” ile yorumlanması gereklidir¹⁶⁰.

2.2.1.2. Işık Tasarımının Kontrol Edilebilir Özellikleri

2.1.2.2.1. Işığın yoğunluğu

Işık yoğunluğu ayarlanırken seyircilerin ön veya arka sıralarda oturmalarının ışık açısından bir ayırım yaratmaması gözetilmelidir. Arka ve yan taraflardaki seyirci sahneyi ön sıradaki seyircinin gördüğü netlikte görebilmelidir; ışık yoğunluğu ve seviyeleri ayarlanırken bu göz önünde bulundurulmalıdır. Işığın yoğunluğundan kastedilen ışığın şiddeti yani parlaklığı ya da karanlığıdır. Işığın yoğunluğu kullanılan projektörlerin az ya da çok olmasına, gücüne bağlı olabileceği gibi karartıcı cihazlar sayesinde ve projektörlerin kullanıldığı mesafeye bağlı olarak da istenileni verebilir. Burada önemli olan ışığın etkisidir. Işığın parlaklığını diğer sahne unsurları da etkilemektedir. Örneğin; kullanılan dekorun rengi, yapısal özellikleri, kostümlerde kullanılan renkler, oyunculara yapılan makyaj renkleri veya ten renkleri ayrıca zeminin yapısı ve rengi parlaklığın görünürlüğünü değiştirebilir. Kısacası aynı parlaklıktaki ışık farklı renkler üzerinde farklı etki ve görüntü yansıtacaktır¹⁶¹.

Bir tek mum ışığı karanlık bir sahnede parlak görünürken, 1000 wattlık bir spot ışığı, parlak ışıklı bir sahnede dereceli gibi görünecektir. Bu güçlerdeki zıtlık, sahnedeki parlaklığı etkilemektedir¹⁶².

Göz, ışığa belirli bir süre içinde alışabilir. Parlak ışıklı bir sahneden göze alışma süreci verilmeden, dereceli ışıklı bir sahneye geçildiğinde gözde kısa bir süre parlaklık devam eder ve geçici olarak görmede bozukluk oluşur. Göz yeni dereceye

¹⁶⁰ Gürkal Aylan, **Sahne Bilgisi**, Sümer Yayınları, 1964, 69-70s.

¹⁶¹ Uyan, **a.g.e.**, 84s.

¹⁶² Çartık, **a.g.e.**, 25s.

adapte olduktan sonra ortamı daha rahat görmeye başlar. Bu da konsantrasyon kaybına sebep olacak büyük bir etkidir çünkü müzik, ritm her ne kadar işitsel olarak görevlerini yerine getirirler de önemli olan görsel öğeler izleyici üzerinde işlevlerini yitirmiş olacaktırlar. Bu yüzden gösterinin bir parçası olarak yapılmadığı zamanlarda ışık yoğunluğu seyircinin hissetmeyeceği şekilde derecelendirilerek değiştirilmelidir¹⁶³.

2.2.1.2.2. Işığın Dağılımı

Işığın sahne üzerindeki dengeli dağılımı sahnenin kullanılmasının planlandığı her alan ve seyircinin görebilme rahatlığı hesaba katılarak yapılmalıdır. *“Işığın dağılımı sahnenin, dekorun ve oyun alanının boyutlarına göre, küçük sahnelerde 6, normal boyutlu sahnelerde 9, büyük sahnelerde 20 bölüme kadar dengeli olarak bölümlenerek sağlanmalıdır”*¹⁶⁴. Üzerine ışık düşen tüm alanlar aydınlanır. Aydınlanma şiddeti ışık düşen alanın büyüklüğüne, ışık kaynağının şiddetine ve ışık kaynağı ile aydınlatılan alan arasındaki mesafeye bağlı olarak değişir. Örneğin; Işık yakın mesafeden dar bir alanı aydınlatıyor ve az dağılıyorsa aydınlatma o kadar fazla olur. Aksi durumda tam tersi gerçekleşir¹⁶⁵.

2.2.1.2.3. Işığın Rengi

Renk, ışık ışınlarının titreşimlerle parçalanıp, bir nesneden diğerine dokunarak maddede değişimlere neden olan ışığın kimyasal bir sonucudur Renk algılamasını etkileyen etmenler ise, kaynağın özelliği, ışığın düştüğü yüzeyin özelliği ve gözün tepkisidir¹⁶⁶.

¹⁶³ Nutku, a.g.e., 1984, 416s.

¹⁶⁴ Çartık, a.g.e., 25s.

¹⁶⁵ Özkan Ömer Aldemir, “Işık Şiddeti ve Renk Sıcaklığının Renkli Filme Etkileri”, (Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1991), 12s.

Görsel bir uyarıcı olarak renkler; ritm, müzik ve hareket öğeleriyle birleşerek duyguları harekete geçiren bir anlatım aracına dönüşebilir. Renklerden alınan bu uyarımların en büyük sebebi hangi rengin ne anlattığının belleğimizde yer etmiş olmasıdır yani bu doğuştan gelmeyen öğrenilen bir şeydir. Bilinçaltına yerleşen bu anlamlar biz istesek de istemesek de o renkten etkilenmemizi ve öğretilen gibi düşünmemizi sağlamaktadır¹⁶⁷.

Kültürel ayrımları etkileyen çevre, dil, din, ırk gibi unsurlar renklerin anlamlarını etkiler ve değiştirir. Evrensel açıdan bakıldığında renklerin anlamlarının öğrenilmesi bir çelişkiyi doğurabilir. Evrensel düzeye taşınan bir geleneksel dansın kökeninde var olan renklerin anlamları yani o bölge insanın öğrendiği ve öğrettiği renk anlamları diğer kültürlerdeki insanların öğrendikleri anlamlarla aynı olmayabilir. Dolayısıyla farklı kültürel yapılarda birbirine zıt anlamlar çıkabilir. Fakat bu kültürel farklılıklara rağmen iletişim olanaklarının hızla artmasıyla, kültürlerin birbirine yaklaşması ve insanın doğal yapısı gereği bir takım renk uyarılarına karşı evrensel tepkilerde bulunması da göz ardı edilemez.

Renklerin öğrenilmesi sahneleme anlamında çelişkilere sebep olsa da doğuştan gelmemesi yani her kültürün aynı etkilenmeyi yaşamaması kültürel çeşitliliğin oluşumunda büyük bir etkendir. Bu renklerin dilini zenginleştirmek dünyayı renklendirmektir. Temelde renk ana renkler ve bu ana renklerin birleşiminden oluşan ara renklerden oluşur.

¹⁶⁶ Lorie Fuller, "Işık ve Dans", **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selşik Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, 81s.

¹⁶⁷ "Hideaki Chijjiwa, Color Harmony, Rockpart Publishing, Japan,1990, 20s" Haluk Pamir, "Mimari Tasarım Kurgularında Işık", **Mimarlık Kültür Dergisi**, sayı:2, 2000, s. 12'deki alıntı.

| Ana Renkler | | Ara renkler |
|------------------------|---|-------------|
| Kırmızı - yeşil | > | Sarı |
| Kırmızı – mavi | > | Magenta |
| Yeşil – mavi | > | Cyan |
| Kırmızı - yeşil – mavi | > | Beyaz |

Tablo 1

| Ara Renkler | | Ana Renkler |
|----------------------|---|-------------|
| Sarı - Magenta | > | Kırmızı |
| Sarı – Cyan | > | Yeşil |
| Magenta - Cyan | > | Mavi |
| Sarı- Magenta – Cyan | > | Siyah |

Tablo 2¹⁶⁸

Sahne ışıklandırmasında renkli ışık elde etmek için, beyaz ışık önüne yerleştirilerek beyaz ışığa renk veren filtreler kullanılır. “Filtreler yoğunlukları ile orantılı olarak sadece kendi renklerindeki ışık dalgalarını geçirirler. Öteki renklerin geçmesini engelleyerek emerler”¹⁶⁹. Birçok farklı renkte üretilen saydam yanmayan maddelerden yapılan filtrelerin yerine yanıcı olan selofan kullanılması yanlıştır. Ana renkler; kırmızı, yeşil ve mavi sahne ışıklandırmasında temel renkler olarak alındığı için genellikle temel renklerin jelleri yoğun olacakları ve sahneye ulaşmadan ışığı emecekleri için dansın aydınlatılmasında kullanılmazlar. Bu yüzden filtre renkleri

¹⁶⁸ Tülay kahraman , “Dekoratif Ürünlerden Fondoten ve Pudralar”, <http://66.102.1.104/scholar?hl=tr&lr=&q=cache:r6EspNtFTlkJ:dermaneturk.com/okd/sayi322004/pudralar.doc+geleneksel+makyaj>

¹⁶⁹ Aldemir, **a.g.e.**, 44s.

kehribar, açık kehribar, somon, uçuk pembe, açık mavi, ay mavisi, lavanta, buz mavisi, ve biraz kırmızı, yeşil ve parliament mavisinden seçilebilir¹⁷⁰.

Görünebilirlik haricinde renklerin oldukça önemli bir etkileme gücü olduğu için gerek kostümler ve aksesuarlarda gerek makyajda gerekse dekorda renklerin bir araya getirilmesi psikolojik etki açısından çok önemlidir. Özellikle geleneksel halk dansları kostümlerinde görülen renk çeşitliliği uyumun sağlanması için dikkat edilmesi gereken bir unsurdur. Örneğin; *“kırmızı sıcak, pembe nötr, mavi soğuk renktir. Pembe kırmızıya göre soğuk fakat maviye göre sıcak görülmektedir. Mavi soğuk, pembe nötr, beyaz sıcak renktir. Pembe maviye göre sıcak, beyaza göre soğuk görülmektedir”*¹⁷¹. İşte bu yüzden renklerin yarattıkları imgelemleri bilmek için anlamları hakkında bilgi sahibi olmalıyız. Sahnede en çok kullanılan renklerin etkileri şunlardır;

Kırmızı: canlılık ve heyecan vericidir. Aynı zamanda şiddet, kan, ölüm, kızgınlık, heyecan, hareket, savaş, güç, kudret, yangın, ateş imgesini yaratır.

Mavi: rahatlatıcı, düşündürücü, ferahlık-huzur verici etkisi vardır. Derinlik, hayal, özgürlük, denge, melankoli imgelerini verir.

Yeşil: yeşilin iki ayrı tonda ele alırsak; açık yeşilin dinlendirici bir etkisi vardır. Koyu yeşil ise keder imgesini verir. Bunun yanı sıra doğanın yansıması olarak dirilik, devamlılık, bahar, gençlik, ölümsüzlük, zafer, barış ve kuvvet imgesi yaratıcı gücü de vardır.

Sarı: denge yaratıcı ve neşe vericidir. Hürriyet, gelişme, gençlik, yiğitlik, mahzunluk gibi olumlu imgelerin yanında korkaklık, yangın, hile, hastalık çöküntü etkisini de verir.

Oranj: yine doğanın yansıması olarak sonbaharın en güçlü imgesidir. Bunun yanında; bolluk, bereket, memnunluğun da imgesidir.

Pembe: hayal, aşk, sevgi bazen de sıkıntı imgesini verir.

Beyaz: yalnız başına monotondur ve sıkıntı vericidir. Kararsızlığın, zarafetin saflığının, temizliğin imgesidir.

¹⁷⁰ Yılmaz, a.g.e., 55s.

¹⁷¹ Çartık, a.g.e., 46s.

Mor: soyluluğun, zenginlik ve kahramanlığın simgesidir.

Siyah: kaygı, matem, ketumluluk, çöküntü, asalet imgesini verir¹⁷².

Bunun dışında “renklerin psikolojik etki yapan üç değişik görünümseel özelliği bulunmaktadır:

a. Rengin niteliği (Havası): renklerin farklı dalga uzunluklarına sahip oluşudur. Kırmızının yeşilden, yeşilin maviden farklı oluşu gibi.

b. Rengin doygunluğu (Croması): her rengin kendi içinde bulunan beyazın az ya da çok oluşu, rengin doygunluğunu belirler. Kırmızı pembeden, mor maviden daha doygundur.

c. Rengin parlaklığı (Tonu): rengin içindeki ışığın azlığı-çokluğu ya da rengin açıklığı koyuluğudur¹⁷³.

Sahne üzerinde görsel anlatımın en önemli parçalarından olan yedi ana renk duygusal anlamları açısından üç ana grupta incelenir. Komik unsurların bulunduğu sahnelerde, aşk, sevgi, eğlence, mutluluk gibi olumlu duyguların anlatıldığı sahnelerde kullanılan sıcak renkler kırmızı, oranj, sarı ve bu üç ana rengin yardımcı tonlarından oluşur. Üzüntü, acı, keder, ayrılık ve kızgınlık, öfke gibi duyguların anlatımını kolaylaştıran soğuk renkler ise mor, mavi, yeşil-mavi tonlarından oluşur. Üç ana renk olan yeşil, mavi ve kırmızı tonlarını barındıran nötr renkler ise dansçıların yüzlerinin aydınlatmada, atmosferin yaratılmasında, dekor, makyaj ve kostüm renklerini zenginleştirmede diğer ana renklere göre daha fazla kullanılmaktadır¹⁷⁴.

Bu noktada renk ve ışığın diğer tasarım etmenleri ile ilişkisine de değinmek gereklidir. Dekor, aksesuar, kostüm gibi bazı göstergeler diğerlerine göre daha maddeseldir. Bunlar doğrudan dansçıların varlığına, seslerine, eylemlerinin geliştiği uzam-zamana, ritme ya da müziğe bağlı değildirler. Gösterimi alımlamamız içerisinde dansçının canlı kişiliğine verilen önceliğin dışında, mutlak bir aşama

¹⁷² <http://www.abduyan.s5.com>

¹⁷³ Nutku, a.g.e., 1991, 262 s.

¹⁷⁴ <http://www.abduyan.s5.com>

sırası, izleyicinin buna göre farklı gösteren dizgelerini saptadığı dayatılmış bir düzen yoktur. Avustralyalı toplumbilimci Maria Shevtsova'nın belirttiği gibi, göstergelerin seyirciye göre fark edilirlilik sırası genellikle dekor, kostüm, aydınlatma, eylemin hızı, uzamsal görünüm, dans düzeni, müzik ve atmosferdir. Bunlar tabî ki kural oluşturmaz ama izleyicinin önce görünür ve “göz dolduran” malzemeden ve son olarak da bunların algılanmasını sağlayan araçtan: ışıklardan etkilendiği görülecektir¹⁷⁵.

Eğer dekor kullanılacaksa dekorda kullanılan renkler, malzemeler ve dekorun sahne üzerindeki konumu, kullanılacak olan renklerin, projektörlerin seçiminde büyük rol oynamaktadır. Dekorlar ışıkların konumlarına ve açılara göre ayarlanmalıdır. Fonu, dekoru veya zemini beyaz bez olan ya da yüzeyi ışığı yansıtacak şekilde metal aksesuarların kullanıldığı sahnelerde oluşabilecek parlamalar dikkate alınmalıdır. Bu sahneden sonra farklı renkte dekor veya aksesuar kullanımına geçilecekse ışığın kontrol edilebilir özellikleri üzerinde yeni sahnelemeye yönelik değişimler yapılmalıdır.

Makyaj açısından bakıldığında; aydınlatma da görülen teknik gelişimle gelen güçlü ışıkların sahne üzerindeki tüm kusurların görünmesine ve ten renklerinin ışığın parlaklığını etkilemesine neden olduğu görülmektedir. Bu anlamda makyaj da detay ve incelik gerektirir. Makyajsız, bazı kişilerin doğal ten rengi güçlü ışıklar altında emildiği için yüzdeki ifadeler belirginliklerini kaybeder. Bazıları da ışığı çok yansıtır. Farklı ten renkleri ışığı farklı yansıtacağı gibi, her dansçı farklı cilt kimyasına sahip olduğu için ten renkleri aynı olsa bile gelen ışığı farklı şekilde yansıtır. Her kişiye uygun ışık verilemesi mümkün olmadığı için bu sorun makyaj sayesinde çözümlenmelidir. Yüz hatlarının ve detaylarının rahatlıkla ve rahatsız etmeden görülebilmesi için ışık seviyelerinin doğru belirlenmesi gerekmektedir. Işık seviyelerinin yanında açılar da iyi ayarlanmalıdır. Kullanılacak dar açılar kişide daha genç, daha geniş açılı ışıklar ise daha yaşlı bir görünüm sağlar. Bu yüzden en ideal açı 45°'dir. Ancak dansçı yaşlı makyajı yapılmasına rağmen, 45°'nin üstünde açılar

¹⁷⁵ Pavis, a.g.e., 200-201s.

kullanılıp dik gelen ışıklar sayesinde bütün yüz detayları gösterilerek daha da yaşlı gösterilebilir. Çok güçlü ışık kaynakları karşısına çıkan dansçıların yüzlerine ve gerekliyse vücutlarının açıkta kalan bölümlerine mutlaka makyaj yapılmalıdır. Aksi takdirde dansçılar solgun hatta hasta gibi görünecektir. Işığın azlığına, çokluğuna göre her gösteri için farklı ayarlamalar yapılmalıdır. Işığın doğru yansımalarını almak için makyaj çok önemlidir¹⁷⁶.

Renklerin uyumu estetik beğeniye getireceği için makyaj tasarımında kullanılan allık, ruj, fondoten, far vb. gibi makyaj malzemelerinin seçiminde kostüm ve ışık renkleri çok önemlidir.

Saman sarısı, sarı veya kehribar rengi ışık altında, ruj ya da allık, tonuna bağlı olarak turuncuya dönüşür; Kahverengi daha koyu bir renge dönüşür; mavi, yeşile dönüşür; Koyu yeşil, açık kahverengi olur; Mavi, koyu arduvaza dönüşür; doğal fondoten ise uçuk benizli gösterir. Kırmızı ışık altında allık ve ruj rengi solar. Mavi, mora dönüşür; Açık kahverengi, tamamıyla kaybolur; Koyu yeşil, sarımsı bir hal alır; kahverengi, daha koyulaşır; doğal fondoten ise soluk turuncu renge dönüşür. mavi ışık altında allık ve ruj mora dönüşür. Koyu allık siyahı mor bir hal alır ve hatta yanaklarda kirli benekler oluşabilir. Ruj, siyahlaşır; doğal fondotenlerde mora dönüşür. Yeşil ışık altında allık ve ruj, kahverengiye dönüşür. Kahverengi siyahlaşır; doğal fondoten ise yeşilimsi bir renk haline gelir¹⁷⁷.

Kostüm renkleri ve desenleriyle, kullanılacak renkli ışık filtrelerinin uyum içinde olması da önemli bir unsurdur. Bu tasarımda dikkat edilecek nokta filtrelerin, desenleri ve renkleri kuvvetlendirecek ve küçük desenlerin en arka sıradaki seyirciler tarafından bile görülebilecek netlikte olmasını sağlayacak şekilde seçilmesidir. Bu konuda ışığın yoğunluğu da çok önemlidir. Geleneksel danslarda kullanılan başlıklardan dolayı 45°'lik açılardan kullanılan ışıklar dansçıların yüzlerini gölgeli ve karanlık gösterebilir. Bu ana kadar bahsedilen kostümün gerçek renginin yansıtılması üzerineydi fakat sahne tüm ilgilerin toplaması gereken alan olarak daima şaşırtma ögesini kullanır. Örneğin; gösteriye hareket katılmak istenildiği anlarda veya

¹⁷⁶ Yılmaz, a.g.e., 53-55s.

¹⁷⁷ Koçkar, a.g.e., 169s.

özellikle en güçlü etkinin bırakılmak istendiği final sahnesinde dansçıların kostümleri ışık filtreleri sayesinde olduğunda farklı renklerde gösterilebilir. Ayrıca kullandıkları aksesuarlara veya kostüm parçaları üzerine küçük güçlerde piller ile çalışan ışıklar takılarak ve tasarımda bu ışıklar vurgulanarak seyircinin dikkati çekilebilir¹⁷⁸.

Müziğin renkle olan ilişkisi de çok önemlidir. Renk de müzik gibi bir dalga uzunluğudur.

Do(C) sesi 4 feet'lik bir sahne boyuna sahip iken ince Do(C), 2 feet'lik bir dalga boyundadır. Bu, sesin bir "oktav" yüksekliği olarak adlandırılır. Buna göre renk spektrumunun bir ucundan diğer ucuna kadar olan renklere ilişkin notaların (seslerin) varlığından söz etmek mümkündür: Macenta= "Do(C)", Kırmızı= "Re(D)", Sarı= "Mi(E), Yeşil= " Fa(F)", Siyan Mavisini= "Sol(G)"... gibi. Böylelikle spektrum içinde yer alan tüm renklerin, bir oktav içinde yer aldığı söylenebilir¹⁷⁹.

Bu açıkça bize müzikte olduğu gibi renklerde de armoninin olduğunu göstermektedir. Müzik ve renk ilişkisinde ışığında ezgiye uyum sağlamasına dikkat edilmesini vurgulamaktadır. Dolayısıyla sert hareketlerin, hızlı ritmin ve hızlı pattern geçişlerinin olduğu sahnelerde daha canlı, parlak ve sıcak renklerin; daha yumuşak, yavaş yapılan geçiş ve hareketlerde ise loş, sıcak renklerin; daha hüznü ve duygusal geçiş ve hareketlerde ise soğuk renklerin kullanılması vb. gibi bir uyum gözetilmelidir¹⁸⁰.

Renklendirmelerin sıkı sıkıya gözlemlenmesi, izleyici üzerinde yaratılan etkiyi gösterimin duygusal kuruluşunu açıklayacaktır. Üretilen zihinsel imgeler onun için, daha anlaşılır olmasalar bile, en azından renklerin nesnel kullanımıyla daha iyi bağlantılanmış olacaktırlar. Bu imgeler aynı zamanda müzik duyumunu, düşü anları ya da düşü ve dalgalanan dikkati göz önünde bulunduracaktır, çünkü duyma ve düşleme renkleri de çağrıştırır¹⁸¹.

¹⁷⁸ <http://www.abduyan.s5.com>

¹⁷⁹ Koçkar, **a.g.e.**, 161s.

¹⁸⁰ Atay Gergin, "Televizyonda Işıklama: Teknoloji ve Tasarım Etkileşimi", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006), 10s.

¹⁸¹ Pavis, **a.g.e.**, 222s.

2.2.1.2.4. Işığın Hareketi

Işığın hareketi ve değişimi vurgulanmak istenilen şeye göre değişiklik göstererek hızlı ya da yavaş olabilir fakat seyircinin gösteriyi izlemesini zorlaştıracığı ve ilgi kaybına sebep olacağı için gerekmedikçe çok hızlı ve sık yapılmamalıdır. Bunun yanında hareketli ışıkların görüntüleri de aynı olumsuz etkiyi yaparlar. Bu nedenle ışık tasarımcısı ışığın hareketini ve hareketli ışıkların kontrolünü seyircinin ilgisini dağıtmayacak yani gösteri bütünlüğünü bozmayacak şekilde gerçekleştirmesi gerekmektedir. Doğru ve amaca uygun olarak kullanılan ışık gösteriyi doruğa çıkarabilir.

Seyircinin ışık değişimlerine kolay adapte olması ve göz içerisindeki diyaframın yorulmaması için gerekmediği sürece ani değişimlerden kaçınılmalı yumuşak geçişler tercih edilmelidir. “*Parlak ışık, derece derece fade yapılarak değiştirildiğinde, göz kendisini bu değişiklikten fazla etkilenmeden ayarlama imkânı bulacaktır*”¹⁸² ve gösteriden kopmayacaktır.

Sahnede hareket eden her şey dikkat çekicidir fakat pek çok hareketli varlığın içinde vurgulanmak istenileni öne çıkarmanın yöntemlerinden birisi de ışığın kullanılmasıdır. Ön plana çıkarılmak istenen bir dansçı için en çok takip spotu kullanılmaktadır. Duyguyu, atmosferi, yorumu vurgulamak için de renk filtreleri kullanılabilir. Fonda projeksiyon sayesinde elde edilen bulutların, yağmurun, güneşin, yanan ateşin, karın, yıldırımın vb. hareketinin dikkat çekiciliği de ışıkla sağlanabilir. Aynı zamanda ışığın genel seviyeleri dengeli bir şekilde az veya çok miktarda çoğaltılarak istenilen vurgu yapılabilir. Bu seyirciye nereye bakması gerektiğini anlatır. Müziğe ve ritme eşlik ederek dansı doruk noktasına çıkarır ve seyircinin daha çabuk yoğunlaşmasını sağlar¹⁸³.

¹⁸² Çartık, a.g.e., 59s.

¹⁸³ <http://www.abduyan.s5.com>

2.2.1.3. Işık Tasarım Tekniği

Sahne tipine, boyutuna, gösterinin tarzına, kullanılacak ışık malzemesinin nitelik, sayısı, yeterlilik ve açılarına göre farklılık gösterir.

Işık tasarımında uygulanan ideal teknik, sahne üzerindeki bölümlenen her noktayı beş açıdan ışıklandırmaktır. Genel atmosfer yaratmada önden, yanlardan, tersten (arka) ve tepeden bir sıcak ve bir soğuk renkte ikişer adet spotla, ayrıca bir adet nötr renkte spotla tersten ışıklandırma yapılabilir. Herhangi bir yaratıcı güç gösterilmeden yapılan bu genel ışıklandırma, bir nokta için gerekli en az spotla yapılan tasarım şeklidir. Işık tasarım tekniği, spotların kullanılacağı açıların ve kendi açılarının ve tiplerinin doğru seçilmesiyle başarıya ulaşacaktır¹⁸⁴.

Elbette ki sahneye tek bir açıdan yapılan genel ışıklandırma tek başına kullanıldığı zaman bütün sahne aydınlanabilir fakat sahnede bulunan dansçılar, nesnelere ilginç olmayan hatta hareket halindeki dansçıların hareketlerini tam yansıtamayan düz bir görüntü yansıtılabilir. Düz ışık doğal görüntünün gerekliliği olan üç boyutluluğu sağlayamaz. Dansçıların gölgelerinin arkaya giderek dekora veya fona yapışık gibi görünmesi, yan ışıkların yanlış kullanılmasıyla seyircinin dansçıların yüzünün bir tarafını görememesi gibi sorunlar üç boyutluluğun sağlanamamasından kaynaklanır. Üç boyutluluk ön ışıkların yanında ters, tepe ve yan ışıkların uyumlu bir düzenlilik içinde kullanılması, sahnenin kullanılacak her alanının dikkate alınması ile olur. Fakat ışığın geliş açısı ve kullanılacak spotun gücü, tipi ve rengi de etkileyici faktörlerdendir¹⁸⁵.

Dans esnasında ön aydınlatma yüzü, vücudu düzleştirme eğilimi gösterdiği için yanlardan gelen ışığı önemli kılar. Dans, şekilci bir sanat biçimidir ve seyirci sanatın bu yanını görebilmelidir. Yan ışıklandırma görüntünün tümüne derinlik ve şekil kazandırarak dansçının vücut hatlarını belirginleştirir. Yan ışıklandırmayı oluşturmak için cihazlar ya da aletler, sahne kenarında bulunan ışıklandırma ayaklarına yerleştirilmelidir¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Çartık , a.g.e., 32s.

¹⁸⁵ <http://www.abduyan.s5.com>

¹⁸⁶ Yılmaz, a.g.e., 53s.

Ters ışıklar; dansçıların gölgelerinin dekora veya fona yapışıkmiş gibi görünmemesi için çok önemlidir. Ters ışık sayesinde görüntüler netleşecek, üç boyutluluk sağlanacak ve sahneye derinlik gelecektir. Ters ışıklar genellikle 45° ve 60°'lik açılarla verilmelidir. Arena sahnelerde kullanılmayan ama çerçeve sahnelerde önemli olabilecek bir diğer nokta sahne üzerinde kullanılan ters ışıkların seyircinin gözünü rahatsız etmeyecek şekilde yerleştirilmesidir. Buna rağmen sorun aşılamazsa ışık borularının önlerine siyah renkte ışık geçirmeyen frizler konulabilir. Arena sahnelerde projektörleri gizleme gereği görülmemektedir. Tepe ışıkları ise; genel atmosferi tamamlamak ve diğer yönlerden gelen ışıkların gölgelerinin yok edilmesi için kullanılan ışıklardır. Fon ışıkları; eğer fon kullanılıyorsa gerekliliktir. Fon ışıklarında da her alanın dengeli ışıklandırılması için uygun renklerin seçilmesi atmosferin tamamlanmasını sağlar. Fon ışıklarının renginde ise genellikle ana renkler kullanılır. Eğer ters ışıkla aynı renkte fon ışığı kullanılırsa tonlama çok daha iyi yapılabilir. Yer ışıkları; günümüzde sahne önünü kapattığı için yerini küçük güç ve ebatlardaki projektörlere bırakmıştır. Dansçı yüzlerinin ve başlarındaki aksesuarların çok daha rahat görünebilmesini sağlamaktadır¹⁸⁷.

Ayrıca ışık sistemleri hazırlanırken de sahne tiplerine göre değişim gösteren ve dikkat edilmesi gereken teknik detaylar vardır. Bunları kısaca maddelendirecek olursak;

- a) *Sahne üstünde köprü, kule, sofit, galeri, salonda ise salon köprü, loca ve dış kulelere uygun açılardan projektörlerin asılabilmesi için uygun konstrüksiyonlar yerleştirilmelidir.*
- b) *Sahne tiplerine göre, yeterli sayı, güç ve çeşitlerde uygun projektörler tesis edilmelidir. Asılacak projektörlerin hareket alanları düşünülerek, kamuflaj ona göre yapılmalıdır.*
- c) *Işık kumanda odası sahne ve salonu en iyi görebilecek yerde, özellikle parterde, seyirci arkasında ortalarda olmalı ve ses izolasyonu yapılmalıdır. Işık kumanda odasına, sahneyi temiz ve net dinleyebileceği sahne dinleme sistemi tesis edilmelidir.*
- d) *Işık kumanda odasıyla sahne amiri, reji masası, ses odası, takip operatörleri, salon ve sahne ışık köprüsü arasındaki irtibatı sağlayacak, haberleşme sistemleri tesis edilmelidir.*
- e) *Salon ışıklandırması için, binanın iç mimarisine uygun, gözü yormayan, endirekt ışık veren armatürler seçilmelidir¹⁸⁸.*

¹⁸⁷ Çartık , a.g.e., 39-40s.

¹⁸⁸ Yılmaz, a.g.e., 54-55s.

Provalar sırasında tasarımcı her sahne için öngörülen ışıksal düzenlemeyi kayıt eder, bu yüzden dansçılar sanki gösteride dans ediyorlarmış gibi özen ve dikkatle görevlerini yerine getirmelidirler. Ancak bu şekilde, bir sonraki aşamalardaki ışık provaları dansçılar olmadan gerçekleştirilebilir. Fakat eğer düzenlemede veya sahnede bir değişiklik yapıldıysa, değişikliğe bağlı olarak değişecek ışık kayıtları için tekrar dansçılara ihtiyaç duyulabilir. Gösteri anına kadar herhangi bir sorun yaşamayan ışık tasarımının dansçılara bağlı tek riskli noktası, gösteri sırasında dansçıların görevlerini tam zamanında yerine getirememeleri olabilir. Sahneye erken veya geç girme, tespit edilen noktalar dışına çıkarak karanlık noktada kalma, gerektiğinden hızlı veya yavaş hareket ederek ışığın ayarlanmış hızdaki takibini kesme gibi hatalar ışık tasarımını etkiler. Fakat projektörlerden, lambalardan veya kablolardan vb. ışıkla ilgili teknik bir arızadan dolayı da gösteri sırasında problem yaşanabilir. Bu gibi durumlarda dansçıların ekip olarak bir düzen içinde dans ettikleri sahnelerde eğer imkân varsa sadece genel ışıklandırma ile sorun çözülene kadar devam etmek, tek kişilik veya küçük bir grup halinde dans ediyorlarsa öyle tasarlanmamışsa bile dansçıların dans edecekleri, alanı ışığın bulunduğu noktaya kaydırarak gösteriye devam etmeleridir.

Eğer kullanılıyorsa dekor veya panoların değişimi veya kaldırılması, dansçılar için zamandan dolayı veya gösterinin bir parçası olarak sahneye giriş-çıkışların seyirci tarafından görülmesi istenmezse full ışıktan karanlığa geçişi sağlayan black-out tekniği kullanılır. Black-out yoğun ışıktan karanlığa geçiş olduğu için dansçılar üzerinde geçici körlük etkisi bırakır. Bu nedenle bu kısa süreli anlarda dansçılar son derece dikkatli davranmalı, eğer koşulları uygunsa gözlerini kapamalı ve ışıklar alındıktan sonra açmalı ya da seyirciye dönüklerse kesinlikle ışıklara bakmamalı veya biraz kısmalıdır. Bu şekilde göz bu ışık değişimine daha kolay uyum sağlayabilecek ve zamandan kazanılmış olacaktır¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Çartık , a.g.e., 57s.

2.2.2. Kostüm Tasarımı

Vücudu dış etmenlerden korumak için giysiye ihtiyaç duyan insan ilk olarak, çeşitli bitki yapraklarını ve öldürdüğü hayvanların derilerini giysi olarak kullanmıştır. Tamamen gereksinim olarak görüldüğü için giysilerin birbirlerinden bir farkı yoktur. Fakat zamanla farklı iklimsel ve mevsimsel koşullar ile farklılıklar oluşmaya başlamış ama bu da belirleyici olmamıştır. Her bireyin farklı anatomik yapısı ve farklı sosyo-kültürel normların etkisi ile aynı bölgelerde yaşayan insanlar bile farklı şekillerde giyinmiştir¹⁹⁰.

Giyimde korunma amacı yanında esas bir diğer amaç da süslenmedir. Güzel görünme isteği insanı hem psikolojik olarak kendisini rahatlatan hem de toplumsal olarak beğenilmesini dolayısıyla onaylanmasını sağlayan bir faktördür. Bunun için insan doğanın güzelliğini taklit ederek, binlerce yıllık deneme yanılmalar sonucunda doğadaki renkleri giysisinde yansıtabilmiştir. Hayatını bu renkler sayesinde çeşitlendirmiş, bu çeşitlilikte uyumu arayarak görsel hafızasının sınırlarını zorlamıştır. Bir bölgede hangi renk kolay elde edilmişse halısından, dövmesine, süslenmesine, kumaşından dansına kadar çeşitliliğini yansıtmış, kısıtlılığına göre ise renkliliğini ve sadeliğini belirtmiştir. Renkleri seçerken doğal koşullar ve sosyal ilişkiler yönlendirici bir etmen, bazen anlatımın tek dili bazen de anlatımı güçlendiren bir yardımcı iletişim yöntemi olmuştur. Bu renklerin yan yana gelmesi ve değişik simgelerin ifadesi ile desenler, tasvir edilebilen hayvan, çiçek vb. motifler yaratılmaya başlanmıştır. Desenler haricinde değişik renklerde püsküller, saçaklar kullanılmış ve saçaklar ile giysinin harekete göre şekil alması sağlanmıştır¹⁹¹.

M.Ö. 2500 yıllarında Sümer Kadın kıyafetlerinin işlemeli ve bilhassa etek kenarlarının saçaklı olduğu görülmüştür. M.Ö. 100-612 yıllarına ait Asur Kadın elbiselerinde işleme tespit edilmiştir... Hitit Uygarlığında (M.Ö. 2000) kadın elbiseleri ve elbise üstüne giyilen tunikalara altın, gümüş simle bezemeler yapıldığını anlatan bazı belgeler bulunmuştur¹⁹².

¹⁹⁰ Koçkar, **a.g.e.**, 166s.

¹⁹¹ T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, **Türk Halkoyunları Giysileri**, Ed: Bilge Erden, Ahmet Şenol, Sunay Tezsever, Gülizar Kartal, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1970, 2-13s.

¹⁹² **y.a.g.e.**, 13s.

Yapılan araştırmalara göre zengin renk, desen ve süsleme çeşitliliğine sahip kültürlerden birisi de geleneksel Türk giyimidir. Geleneksel Türk giyiminde özellikle Selçuklular'dan sonra süslemeye büyük önem verildiği görülmektedir. Osmanlı'da o kadar önemsenmiştir ki saraydan en fakir eve kadar bütün toplum kesimine yayılmıştır. Ketenden, bürümcük ve şileden yapılan kavuk örtüleri, mendil, ukurlu don, yağlıklar, entariler, renkli ipek ve simle pesent, mşabak, hasapişi ve çeşitli ajurlarla süslenmiştir. İslamiyet'in kabulüne kadar motiflerde kullanılan hayvan motifleri, İslamiyet'ten sonra kullanılmamıştır. Bunun yerine daha çok meyve, iek motifleri kullanılmaya başlanmıştır. Özelikle nar, narçiçeği, lale, gl, bitki ve iek yaprakları yoğun olarak kullanılmıştır. Desen ve motif kullanımı arttıa bölgesel olarak bu sslemelerdeki farklılıklar belirginleşmeye bařlamıřtır¹⁹³.

şehir kasaba giyimlerinde ipek, kadife atlas gibi kumaş üzerine ipek iplik, sırma, sim kullanılmasına rağmen köylü giyiminde genellikle el dokuması üzerine yn ve pamuklu ipliklerle göz alıcı renkler kullanılarak süslemeler yapılmıřtır¹⁹⁴.

Kültürel bir birim olan giysi, geleneksel halk danslarının sahneye aktarılması ile artık korunma, süslenme işlevlerinden öte sanatsal bir ifade biçimi olma özelliğine sahiptir. Gösteri sanatlarında yaratılmak istenen atmosfer ve inandırıcılık için çok kuvvetli bir tasarım ögesidir.

2.2.2.1. Geleneksel Kostümün Sahneye Aktarımı

Sahne sanatına dönüştürülen geleneksel halk dansları kostümleri de bu anlayış çerçevesinden sapmadan sahne kurallarına uygun olarak uygulanmalıdır. Hem dansçı hem de seyirci için gerekli olan, gösterinin amacını iletecek atmosferin sağlanabilmesi, kişileştirme ve değişimlerin yansıtılabilmesi için gerekli olan kostüm dansçının grnmsel vurgusunu arttıran önemli bir etkidir. Dansçı ve taşıdığı

¹⁹³Eđilmez, a.g.e., 138-139s.

¹⁹⁴Trk Halkoyunları Giysileri, a.g.e. 15s.

kostümün gerek fizyolojik gerekse amaca yönelik olarak uyum içerisinde olması gereklidir. Bu sağlanmadığı zaman verilmek istenen anlamın bir geçerliliği kalmaz¹⁹⁵.

Bir sahne sanatı olarak halk danslarında kostümlerin kullanılışı ile ilgili birbirinden farklı üç görüşle karşılaşmaktadır. Buna göre bir grup dansların orijinal kostümle icra edilmesinin uygun olduğunu, bir grup bunların bulunmasının, bulunsa da alınmasının zor ve külfetli olduğunu, bu yüzden öze bağlı kalınarak benzerlerinin yapılması gerektiğini savunmaktadır. Başka bir grup ise tamamen bu iki görüşün dışına çıkarak stilize veya modernize edilmiş kostümlerin kullanılmasının uygun olacağını savunmaktadır.

Kostüm tasarımında stilize etmek ve modernize etmek kavramlarının sıklıkla birbirine karıştırıldığından yakınan Devlet Tiyatroları kostüm tasarımcısı Hale Eren, moda tasarımcılarının eski kostümlerden yararlanarak yeni bir tasarım ortaya koymalarının sahneye hizmet etmediğini söyler ve stilize etmek adı altında yapılan bir takım çalışmaların yozlaştırılmış olduğunu düşünmektedir¹⁹⁶.

Öncelikle geleneksel halk dansları kostümü diye özel bir kıyafetin olmadığı bilinmelidir. Yörelerde giyilen en eski geleneksel halk giysileri, bugünkü geleneksel halk dansları ekiplerinin özel kıyafetleri durumuna gelmiştir. 1950'li yıllardan bu yana doğal icrasından alınıp sahneye getirilen geleneksel halk danslarının sahnelenmesi için yeterli bir araştırma, derleme çalışması yapılmadan, yörede bulunabilen her tür kostüm parçası toplanmıştır. Bu parçalar birleştirilerek dansçılara sahne kostümü olarak giydirilmiş ve bu kalıplaşarak o bölgenin geleneksel halk dansları kostümü olmuştur¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Nutku, **a.g.e.**, 1991, 294-295s.

¹⁹⁶ Atilla Emre Keskin, "Yaşamı Tiyatrodaki Uygulamalarıyla Kostüm Tasarımcısı Hale Eren", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006), 25s.

¹⁹⁷ Coşkun, **a.g.e.**, 69s.

Günümüzde bile hala gösterilerde, yukarıda belirtilen özellikteki giysilerin bir veya bir kaçını kapsayacak şekilde hazırlanan kostümler, o bölgeye ait bulunabilen tüm aksesuarların da üzerilerine takılmasıyla sahne kostümü olarak kullanılmaktadır. Fakat doğru bir aktarım için, bu kostümlerin kültürel yayılma veya başka nedenlerle, başka bir bölgeden o bölgeye gelmiş olabileceği göz ardı edilmemelidir. Aynı şekilde o bölgede kullanılıyor ve o bölge insanının kültürel birikimini yansıtıyor olması her aksesuar parçasının, her kıyafete uyum sağlayacak olması veya kullanılmasının doğru olacağı anlamına gelmemelidir. Giysi parçaları tesadüfi olarak birleştirilmemelidir. Bu yüzden de parçaların birleşimleri belirli bir neden sonuç ilişkisi göz önünde bulundurularak yapılmalıdır.

Bu nedenle, her aksesuar ve kostüm parçasının tarihçesi çok iyi araştırılıp, kaynaktan ve kaynak kişilerden yararlanılarak aslının öğrenilmesi gerekmektedir. Belirlemeler geleneksel ortamında kişilerin bağlı bulunduğu çevreye, cinsiyetine, yaşına (çocuk, genç, yaşlı), sosyal durumuna (doğum, evlenme, ölüm) ve eğlence törenlerine (düğün, bayram, vb.) göre yapılmalıdır. Belirlenen kostümler incelenip sahne için, yapı özellikleri de göz önünde bulundurularak en uygun olan, gerçekte bölge insanı tarafından benimsenip, kabul görmüş, yaygın, gösterişli fakat fazla abartılı olmayan, canlı renklere sahip giysilerin seçilmesi gerekmektedir. İncelendiğinde geleneksel de her bireyin tek tip değil farklı renk ve süslemede kostümlerde giydiği görülecektir. Genel olarak kostümler renk uyumundan biçime, takısından süse kadar, bir halk estetiği vardır ve işlevseldir. Yapaylıktan uzak, doğayla ve yaşamla uyum içinde yılların birikimiyle, deneyimiyle yaratılmıştır. Sahne kostümlerinde de özgün, rahat ve halk estetiğine en uygun olan tercih edilmelidir. Var olan ne varsa hepsini birden kullanma mantığı sadece kaba müzecilik anlayışını yansıtmaktan öteye gidememektedir¹⁹⁸.

Kostüm kullanımı şekillendiren en önemli iki unsur sahneleme ve zamanlamadır. Bu nedenle sahneye taşınacak kostüm parçaları bu iki unsur dikkate alınıp öze bağlı kalınarak seçilmelidir. Sahnenin gerektirdiği etkileşimi ve sürekliliği

¹⁹⁸ Yener Altuntaş, “Halk Oyunlarımızın Sahnelenmesinde Giysi ile İlgili Problemler”, Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987,13-14s.

sağlamak, dinamizmi kazandırmak için farklı bölgelerin danslarını olabildiğince hızlı değişimlerle icra etmek, ilgiyi bir an bile olsa dağıtmamak için kostüm değişimleri konusunda zorluklar yaşanmaktadır. Eğer koşullar elveriyorsa her bölgenin tavrını, yaşanmışlığını yansıtmak ve kostüm değişimlerinde problem yaşamamak için farklı dansçılar kullanılabilir. Ama tabii ki çok büyük kadrolara ihtiyaç duyulacak bu gibi durumlarda gerekli koşulların sağlanması genellikle çok zordur bu yüzden aynı kişiler kostüm, tavır hatta bazen makyaj değişiklikleri yapılarak başka bir sahnede de kullanılmaktadırlar.

Dünya çapında düşünüldüğü zaman da dansçıların birden fazla görevle görevlendirildikleri görülmektedir. İşte tasarımın incelikleri asıl bu teknik kısımlarda her zaman dansçıyı rahatlatmaktadır. Çok komplike olan kostümlerin işlevselliğinin ve görsel bütünlüğünün bozulmadan saniyeleri kapsayan sürelerde değiştirilmesini sağlayacak bileşimi bulmak o gösterinin bütünü ve akışını etkileyecek olan önemli bir etkidir. Seyircinin gözüyle bakıldığı zaman ayna karşısında saatlerce, büyük özenle ve başkalarının yardımları olmaksızın yapılamayacakmış gibi bir duran kostümler veya kostüm parçaları bir tek fermuarla giyilip çıkarılabilen tek bir kostüm parçasına dönüştürülebilir. Fakat buna rağmen bu zorluklar aşılırken kostüm tasarımından taviz verilmemelidir. Çünkü kostüm adeta gezici bir sahne tasarımı ve oyuncuyla birlikte yer değiştiren bir dekor parçasıdır.

Kostümlerinin tasarımı sırasında kostümlere koreografinin bir tamamlayıcısı gibi bakmak gereklidir. Kostümler, gösterinin temel iletişim aracı hareketi gizlemeyen aksine arttıran, kullanım kolaylığı sağlayacak sadelikte fakat etki yaratabilecek derecede de gösterişli olmalıdır. Bu aşamadaki kostümün etkileyciliği hareketin ikinci planda kalmasına neden olabileceği için sınırlar iyi gözetilmeli ve tasarımı diğer tasarımlarla birlikte düşünülmelidir. Tasarımların çıkış noktaları daima dansın kökenine hizmet edecek şekilde olmalıdır. Çünkü asıl olan anlatılmak istenendir. Ve kostüm tasarımının görevi de bu anlatımın işini kolaylaştırmak, anlatıma yardımcı olmaktır. Bu şekilde düşünülmesine rağmen anlatımdan çok uzaklaşmış veya hiç alakası olmayacak şekilde stilize edilmiş kostümler ya farklı bir üslupla sergilenmek istenen bir gösterinin parçasıdır ya da bilinçsiz ve bilgisiz

kişilerin elinden çıkmış, dans uzmanları veya yönetmenle koordineli çalışılmamış bir tasarımın ürünleridir. Varılmak istenen hedef daima yön göstericidir bu yüzden hedef tekrar tekrar kontrol edilmeli ve çalışmaların hedefe ulaşmada ne kadar yeterli olduğu sorgulanmalıdır.

Yapılan bu saptamalar ışığında uygulamaya geçildiğinde, var olan niteliklerin kaybolmasına izin vermeden kumaş, dikim, desen, renk vb. açıdan sahneye uygun alternatiflerin tespit edilmesi, hazırlanacak giysinin kullanım ve pratik giyim imkânları düşünülerek hazırlanması gereklidir. Dış görünüşün bozulmaması için giysinin bölgesindeki dikiş ve kalıp özellikleri aynen korunarak hazırlanması sağlanmalıdır. Bağlamalar ve giyinmedeki özellikler aynen korunmalı, fakat fazla zaman almadan pratik olarak nasıl yapılması gerektiği düşünülmelidir.

Var olan bütün aksesuarların kullanılmasında görsel olarak çeşitliliği ve doygunluğu sağlamak amacı olsa da, güzel olmasına rağmen doğru olmayan bu yorum, yanlış bir sonuca ulaşılmasına neden olur. Örneğin; ağır bir işle işlenmiş kadife bir elbisenin basma kumaştan yapılmış bir şalvar ile bölgede yaşlı kişilerin giydiği giysilerin bir gelin başı ile kombine edilmesi gibi tezatlıklarla karşılaşmaktadır. Dansçılar daha etkileyici bir görüntü elde etmek için zorunluymuş gibi kat kat giysiler giydirilerek fiziksel hareket alanları daraltılmaktadır. Kostümün etkiyi toplamak için hareketi etkilemesi bütünde gösterinin etkisini ve başarısını kaybetmesine sebep olacak bir olumsuzluk yaratabilir. Bu noktada kostüm ve aksesuarlar için yaratılması gereken alternatiflerin sahne için ne kadar gerekli olduğu açıkça görülmektedir. Kostümler yanında aynı işlevsel süreç aksesuarlar içinde yürütülmelidir. Kullanılacak parça ve aksesuarlar tek tek tespit edilerek gereksiz ve fazla olanlar ayıklanmalıdır¹⁹⁹.

Kullanılacak olan aksesuarlarda yaratılan alternatif düşüncelere örnek olarak kadın başlıklarında altın yerine kullanılan sarı yıldız ile boyanmış metaller, savaş aletleri olarak kullanılan kılıçlar yerine tahtadan yapılarak boyama ile kılıç görüntüsü verilen aksesuarlar olabilir. Bu şekilde dansçıya rahat hareket etme kolaylığı

¹⁹⁹ y.a.g.e., 15-16s.

sağlanmış olmaktadır. Atilla Emre Keskin, 1974 yılında Turizm Bakanlığı Devlet Halk Dansları Kuruluşunda on dört yörenin özgün giysilerini stilize etmiş Devlet Tiyatroları Kostüm Tasarımcısı Hale Eren ile yaptığı söyleşi de bu durumu şöyle örnekler;

Yapım ve kullanım aşamalarında zorluk yaratacak malzemelere alternatif çözümler üreten Eren, “zırh” yaparken geliştirdiği çözümden örnek verir. Kalıbının çıkarılması maddi bakımdan külfet olan ve aynı zamanda da çok yorucu bir süreci gerektiren “zırh” yapımına kendince formüller üreten eren, kartonpiyerden yaptığı zırhların oyuncu tarafından da rahatça kullanıldığına dikkat çeker. Sanatçı için önemli olan aynı görsel estetik etkiyi sağlamaktır²⁰⁰.

Fakat yaratılan alternatif malzeme, aksesuarların geleneksel ve özgün malzemenin görsel etkisini yaratamıyorsa uygun olduğu ölçüde gerçek malzemeler kullanılmalıdır. Çeşitli nedenlerle bu araçların fiziksel yapılarında ya da yapım maddelerinde değişiklik yapılmamalıdır. Örneğin; Adıyaman’ın “galuç” oyununda aslında, bölgede de olduğu gibi su kabı olarak iri su kabakları kullanılır. Ancak bu bitkinin meyvesinin geleneksel kullanımı ile ilgili bilgi bir yana bırakılarak bu araç yerine topraktan yapılan su testisi kullanılırsa, küçük bir ayrıntı gibi görülen bu değişiklik dansın yapısında bir sapmaya, hatta ilgili bölgeden ve bölge insanından uzaklaşmaya neden olabilir²⁰¹.

Aynı şekilde takı olarak kullanılan aksesuarlarda ilgili bölgedeki özgün biçimiyle sahnelemede kullanılmalı daha güzel ve daha gösterişli görünmesi amaçlanarak bilinçsizce abartı yapılmamalı veya çeşitli nedenlerle basitleştirilmemelidirler. Örneğin; Erzurum kadın giysilerinde bindallı üzerine bele takılan işlemeli gümüş kemer yerine günümüzde bazı ekiplerde uygulandığı gibi bez kemerler kullanılmaktadır. Bu zamanla takıların yitmesine neden olurken öte yandan da işlemeli gümüş kemerin verdiği estetik görüntüyü oluşturamayarak giysinin ağırlığını ortadan kaldırır²⁰².

²⁰⁰ Keskin, a.g.e., 57s.

²⁰¹ Coşkun, a.g.e., 71s.

²⁰² y.a.g.e., 71s.

Giysiyi tamamlayan ve giysinin başta kullanılan parçalarında ise baş bağlamalar ve başlığa takılan yazmaların renginden başlayarak bu yazmalardaki oyalara kadar çeşitli biçimler, renkler ve oyalar farklı anlamlar taşırlar. Örneğin; siyah renkli yazmalar genellikle yası, matemi dile getirirler. Bu nedenle baş bağlama biçimleri, yazmalarda kullanılan renkler ve oyalar anlamları bilinmeksizin geliş güzel ya da belli kişilerin güzellik anlayışına göre değil, anlamları göz önüne alınarak ve abartıya kaçılmadan kullanılmalıdır. Desen ve motifler de yine ilgili bölgeye özgü ve gelenekte var olan, uyumlu desen ve motifler olmalıdır.

Kimi yörelerimizde giyim-kuşamı bütünleyen başlıklarda süs olarak kullanılan, altına sarkıtılan altın sayısı, giyenin evlilik yıllarını ya da çocuk sayılarını belirler... Kimi yörelerimizde Türkmenlerde saçını ince örgülü, başını beyaz yazma örtülü kadınların, bekâr kız olduğu, başörtüsü rengi pembe ya da uçuk sarı ise sözlü bir kıızı gösterdiği bilinir²⁰³.

2.2.2.2. Kostüm Tasarımında Dikkat Edilmesi Gerek Özellikler

Dans kostümleri oluşturulurken hedeften kopmamak için belirli noktaları önceden belirlemede fayda vardır. Bunlar;

- a) Bölgesel özelliklerin yansıması olan kostümün **tarzı**;
- b) Anlatıma ve karakterlere bağlı kostümün **rengi**;
- c) Harekete bağlı kostümün **ağırlığı**;
- d) Süslemelerin **yoğunluğu**;
- e) Kalıp özellikleri, dikiş özellikleri, motiflerin işlenişleri, renkleri, kumaşları ve giyinişleriyle hatta süslenmeleriyle bölgeler arasında farklılıklar;
- f) Kumaşların birleşimi; tasarruf amaçlı parçaların boylarının kısaltılma-daraltma yoluna gidilmemesi ve uyumsuz kumaş çeşitlerinden yapılan parçalar birlikte kullanılmamasıdır²⁰⁴.

²⁰³ Türk Halkoyunları Giysileri , a.g.e., 18 s.

²⁰⁴ Yılmaz, a.g.e., 49 s.

2.2.2.2.1. Tarz

Her dans doğup büyüdüğü bölge insanın hareketlerinde kimliğine kavuşur. Hareketlerin icrası sırasında teknik bir belirleyen olarak giysi göze çarpar. Bütün sahne etmenleri ile birlikte koreografinin hedeflenen ruhu yakalamasını sağlamak için kostüm tasarımında tarz çok önemlidir. Çünkü beden giysiyi taşıdığı kadar, giysi de bedeni taşır ve birbirlerinin kimliklerini bulmalarına yardımcı olurlar. Bu tarzlar kararlaştırılırken üç noktadan yola çıkılabilir.

1. Sadece hareketler açısından bölgeye bağlı kalınp diğer bütün sahne etmenlerinde ve sahne tekniklerinde olduğu gibi kostümde de stilize ederek yani farklı bir bakışla yorumlamak için yeniden yaratı yoluna gidilebilir;

2. Sahne etmenleri elden geldiğince kullanılmadan dansda, müzikte ve kostümde de birebir bölgesel olan alınarak yeni bir yorum yapılmadan olduğu gibi de sahnelenebilir;

3. Yine tüm etmenlere bağlı kalınmasına rağmen sahne için ideal hale getirilerek özün vermek istediği yoruma dokunulmadan günümüz imkânları ile sunulabilir.

2.2.2.2.2. Renk

Kostüm tasarımcısı gerekli olan renk ve malzeme bilgisine sahip olmalıdır. Çünkü renkler temanın bir parçasıdır ve karakterin psikolojik yapısını yansıtmaya da yardımcı olur²⁰⁵.

Tarz konusunda belirtilen her şey temelde renk için de aynıdır. Dansın özündeki ifadeye ters düşmeyecek ise uyumlu bir görüntü için dansçıların ten renklerinden, vücut yapılarının birbirleriyle uyumuna kadar kostümlerin renk seçimi değişken olabilir. Örneğin; yapısal olarak diğer dansçılara göre daha dikkat çekici dansçılar varsa çok parlak ve çok açık tonda kostümler kullanılmamalıdır. Bunun gibi renk konusunda yapılacak bilinçli ayarlamalar sayesinde farklı fiziksel yapıda

²⁰⁵ Keskin, a.g.e., 59 s.

olan dansçı grubu, sahne üzerinde yerleşimin doğru yapılmasıyla da birlikte uyumlu bir bütünlük içerisinde görülecektir. Giysilerde kullanılan renkler yöreye uygun olmalıdır. Belli yörelerde kullanılan belli renkler vardır. Örneğin; ege de zeybek giysisinin rengi mavi ve mavinin koyulaşan tonlarıdır. Mümkün olduğu kadar düz renkler tercih edilmelidir. Görülemeyecek kadar küçük desenler ve bu desenleri oluşturacak renkler ışık altında özelliklerini yitirirler. Bununla birlikte renklerinde birbirlerinin özelliklerini öldürmemeleri için kontrast renkler seçilmelidir²⁰⁶.

Renkleri yansıtarak algıya sunan temel unsur ışık olduğu için kostüm ve ışık renklerinin uyuşması çok önemlidir. Renkli ışıklar renkli yüzeylere yansıtıldıkları zaman yansıtılan renk cisimler üzerinde farklı yansımalar yaratabilir. Bu yüzden gerek kostüm gerek makyaj gerekse aksesuar ve dekor seçimlerinde hangi rengin hangi renkle ne tür bir sonuç vereceğini iyi bilmek gerekir. Bir nesneye kendi renginde ışık verildiği zaman cisim o ışığı daha güçlü yansıtacaktır. Bu yüzden cismin renginde verilen her renkli ışık daha zenginleşmiş olarak yansır. Bununla birlikte renkle içlerinde barındırdıkları renkleri yansıtacak fakat bulunmayanları karartacak yansıtmayacaktır. Örneğin; yeşil içeriğinde bulundurduğu sarı, kırmızı ve yeşili yansıtır. Renklerin diğer renklerle ilişkisini Yakup Çartık şu şekilde açıklamıştır;

*Kırmızı renkli ışık altında; kırmızı zenginleşir, mavi ve yeşil kararır, sarı turunculaşır, mor kırmızılaşır, beyaz amberleşir.
Yeşil renkli ışık altında; yeşil zenginleşir, mavi, kırmızı ve mor kararır, sarı yeşillenir.
Mavi renkli ışık altında; mavi zenginleşir, sarı kararır, mor mavileşir.
Sarı renkli ışık altında; sarı zenginleşir, kırmızı ve yeşil yansır, mavi ve mor kararır.
Oranj renkli ışığın altında; oranj zenginleşir, kırmızı koyulaşır, mavi koyu mavileşir sarı kırmızılaşır, yeşil kararır²⁰⁷.*

²⁰⁶ Merih Oldaç, “Geleneksel Giyim Kuşamımızın Türk Halk Oyunları Açısından Değerlendirilmesi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999), 68-70s.

²⁰⁷ Çartık, a.g.e., 44 s.

2.2.2.2.3. Ağırlık

Kostüm için seçilen rengin doğru olması onun ideal olduğu anlamına gelmez. Gözün göreceği görsel malzeme kumaşın hareketi ile şekillenecektir. Kumaş hareketi genişletebilir de daraltabilir de. Esnek yapıda olan kumaşlar koreografide kostümü hareketiyle ifade aracı haline getirir. Bu yüzden nasıl görüldüğü, vücutta nasıl duracağı, kombine edilmesi düşünülen olası parçalar ile nasıl bir birliktelik sağlayacağı çok önemlidir. Örneğin; sert kumaşlar vücudun şeklini alamaz hatta vücuttan uzak durur ve daha yumuşak kumaşlar ile kombine edildiğinde daha baskın bir görüntü sergileyeceği için uyumu yok eder. Ayrıca dansçının hareket sınırlarını daraltır. Bu yüzden hareket halinde nasıl görüldüğüne bakılarak kumaş tercihleri yapılmalıdır. Özellikle de kadın başları tasarımı konusunda dikkatli olunmalıdır. Kilolarca ağırlıktaki başlıkları takan dansçılar için onları taşımakta, başlarında tutabilmek de ayrı bir gayret gerektirmektedir²⁰⁸.

Kumaş tercihini şekillendiren başka bir etken gösteri sırasında dansçıların sarf edecekleri fiziksel eforun getireceği sonuçlardır. Hareketle yükselen vücut ısısı ile yüksek ısıveren ışık sistemlerinin odağında dans eden dansçının vücut ısısını aşırı yükseltecek, ısı alışverişi olmayan kumaşlar seçiminden kaçınılmalıdır. Bu gösteri sırasında sağlık problemlerinin çıkmasına bile sebep olabilecek bir durumdur. Naylon, jarse vb. türde olan kumaşlar hareket kolaylığı sağlamaları, her türlü müdahaleye dayanıklılıkları ve renk açısından solmamalarından dolayı tercih edilirler fakat ısı alışverişinde sağlıksız olduklarına dikkat edilmelidir. Hatta giysilerin kumaş seçimleri, mekân ayrımı ve mevsimsel koşullar gözetilerek yazlık ve kışlık olarak düşünülmelidir.

2.2.2.2.4. Yoğunluk

Sadece yapılmış olmak için yapılan uydurma ve basit süs işlemleri giysileri yozlaştırmaktan öteye gidemeyeceği için bundan kaçınılmalıdır. Örneğin; bir

²⁰⁸ Altuntaş, a.g.e., 15-16s.

cepkenin ya da bindallının yapıldığı kumaş ve üzerine yapılan işlemlerin tarzı, yoğunluğu, biçimler kendi milli motif ve desenleriyle değer kazanır. Cepkenlerin sırma ve kaytan işlemlerinin uydurma motiflerle yapılması, göğüsleri kaplayan uydurma madalyalar, süslemeler biçim bozukluğuna neden olur. Bunlar gerekli görülürse geliştirilebilir. Ama değiştirilmemelidir. Değiştirilirse özbenliğinden, kültürel varlığından pek çok şey kaybeder.

2.2.2.3. Kostümün Sahneye Estetik Katkısı

Her sahne etmeni gibi kostüm de hem gösteren hem de gösterilendir. Kostüm anlamlandırmaları doğru yapabilmesi için yeterince somut ve gereksiz anlamların oluşmaması için betimleyici ve açık olmalıdır. Dansçının hareketlerinin, jest ve mimiklerinin yorumuna yardım etmelidir.

Sahnelenmenin her ögesine, çözümlemenin düzenli olarak saptamaya çabalayacağı, giysinin anlamlı bir işlevi denk düşer. Böylece uzam-zaman-eylem-ışık bütünlüğü içerisinde:

1. *Giysi bir uzamı doldurur ve oluşturur, bunu en azından devinimleri içerisinde bedeni ortaya koyma biçimiyle yapar;*
2. *Oyuncu tarafından terk edilen bir kabuğa dönüşmediği sürece, her zaman oyuncuya yapışkır ya da kinetik bir hacim gibi taşınır, sürekli oyuncunun üzerinde olan giysi eyleme katılır;*
3. *Işık yeğinliği değişimlerini yapılarak ve bunlara ritim kazandırarak, az çok ışık alır²⁰⁹.*

Gösterge sistemi olarak kostümün başlıca işlevleri ise toplumsal konumu, yaşanılan dönemi, biçimi, kişisel tercihleri belirtmek; dansçının canlandığı kişiliği ve buna bağlı eylemin koşullarını belirtmek; alımlamanın seçikliğini bulandırmadan, anlatılmak istenileni anlaşılabilir duruma getirmeden, çarpıtmadan, aksine biçimlerde, renklerde, süslemelerde ve bunların düzenlenmesinde anlatılmak istenileni belirtmektir²¹⁰.

²⁰⁹ Pavis, a.g.e., 206s.

²¹⁰ Werner Enninger, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**, çev. Nebi Özdemir, Milli Folklor Yayınları, 2003, 390-394s.

Kostüm anlatılmak istenen bilgiyi görme ile aktarır ve bu iletim etkileşim süresince varlığını korur. Giysinin iletmek istediği bilgi seslerden farklı olarak etkilerini hemen yitirmezler ve aktarılmak istenen yeni bilgilerin ortaya çıkmasını sağlarlar. Görülen bir giyim parçasının bizi o giyim parçasıyla kodlanmış başka bir bilgiye götürmesi bu sistemin birinci etkisidir. Ulaştığımız yeni bilgi genellikle hareket ile ilgili bilgilerdir. Örneğin; bir bayan sahne kostümü üzerine monte edilen bir kına eldiveni görenler üzerinde bir kına yakılma eyleminin gerçekleştirileceği bilgisini hatırlatır.

Temel olarak, giyim kodları etkileşimin düzenlenmesi ve etkileşenler arasındaki ilişkilere bağlı olarak iletişimsel işlevleri sınırlandırılmaktadır. Belirli durumlarla ilgili normlara göre üretilen giyim eşyası kombinasyonları, bir olay için gerekli olan sahnenin yaratılmasına yardım ederler²¹¹.

Bir gösterge sistemi olarak giysi, üzerinde bulunduğu kişinin kim olduğunun, nereye ait olduğunun ve nasıl bir ortama bağlı olarak onu giydiğinin belirleyicisidir. Örneğin; bölgesel kadın kıyafetlerinin içinden seçilecek, bölgede sadece gelin olanların giydiği bir kostüm sahnede sadece gelini canlandıracak kişi tarafından kullanılırsa anlatılmak istenen vurgulanabilir. Bütün bayan dansçılara aynı kostüm giydirilirse artık o kostüm “gelin ve düğün göstergesi” olmaktan çıkar.

2.2.3. Makyaj Tasarımı

Sahne üzerinde var olan gösterinin inandırıcılığını pekiştiren, seyirci-dansçı iletişiminde görselliğin kalitesini arttıran diğer bir teknik etmen de makyajdır. Temelinde farklı görünme isteğinin yattığı makyajı İ. Galip Arcan şöyle tanımlar;

Makyaj, yüz yapma san'atıdır. Yüz yapma, sahnede temsil edilecek, yani şahsiyeti içine girilecek tipin çehresini takınmak demektir(...) makyaj muayyen bir tipin çehresini bütün mânâsı ile kendi yüzünde vücuda getirmektedir²¹².

²¹¹ y.a.g.e., 393 s.

²¹² İ. Galip Arcan, **Tiyatroda Makyaj**, CHP Yayını Klavuz Kitapları, 1941, 5-6 s.

Patrice Pavis; oyuncu bedenine kaplanan dekorun giysi, derisi üzerine konan giysinin ise makyaj olduğunu savunur ve şöyle açıklar; “*makyaj onu taşıyanın ruhu kadar bedenini de giydirir, sahnedeki oyuncu için olduğu kadar, yaşamdaki çekici bir kadın için de var olan stratejik önemi buradan kaynaklanır*”²¹³.

Makyajın kökenine yönelik yapılan araştırmalar makyaj tarihini avcılık, dini törenler ve halk şenliklerine dayandırır. İlkel insan avlanma sırasında, av dönüşü yaptığı törenlerde biçimsel olarak ifade etmeye ya da yerine geçmeye çalıştığı varlıklara benzemek için çeşitli bitki köklerinden veya çamur gibi doğal malzemelerden edindiği boylarla bedenini boyamıştır. Bunu yapma amacı kostümünde yardımıyla hem kılığına girmek istediği varlığı, hem de psikolojik olarak kendisini o varlık olduğuna inandırmaktır. Bu özellikle günümüzde de bazı Afrika kabilelerinde, Avustralya yerlilerinde devam eden bir anlatım şeklidir²¹⁴. “*Avustralya yerlileri, ayin törenlerinde yüzlerini çamura bularlar ve yağ sürdükleri vücutlarını çelenkler, çiçekler ve tüylerle süslerler*”²¹⁵.

İnanç faktörünün insan yaşamını etkilemeye başlamasıyla nasıl avı kılığına girmişse şimdi de yine korktuğu ilah kılığına girmiş, bunu maskelerle de pekiştirerek onun kudreti ile ilgili diğerlerini uyarmış, yönlendirmeye çalışmıştır. “*Mesela: Allah tipi, melek tipi, şeytan tipi, ölü tipi...ve saire gibi*”²¹⁶. Yüzün, vücudun boyanması ve maske kullanımı ayrıca eğlenmek için yapılan şenliklerde de kullanılmıştır. Örneğin; tiyatronun kökenine bakıldığında Antik Yunan insanı İ.Ö. VII. ve VI. yüzyılda Tanrı Dionysos onuruna düzenlenen törenlerde Dionysos’un kutsal hayvanı teke kılığına girip, yüzlerini ve bedenlerini “*şarap tortusu ve karadut rengindeki şerbete bularlardı*”²¹⁷. Tanrı uzun saçlı ve sakallı olarak tasvir edilir, alnından iki küçük

²¹³ Pavis, a.g.e., 213s.

²¹⁴ Yılmaz Arıkan, **Uygulamalı Tiyatro Eğitimi**, Pozitif Yayınevi, İstanbul, 1998, 35s.

²¹⁵ Şükriye Durukan, “Türk Halk Oyunları’nda Kullanılan Makyaj” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999), 10s.

²¹⁶ Arcan, a.g.e., 9s.

²¹⁷ y.a.g.e., 85s.

boynuz çıkardı. Ölü ruhları temsil edenler ise yüzlerini o dönemlerde boya yapımında kullanılan üstübeç (bazik kurşun karbonat) ile boyarlardı²¹⁸.

Makyaj zamanla ihtiyaca ve tasvire yönelik olmanın ötesine geçerek güzel olanı yaratma aracı olmuştur. Başka bir kılığa bürünmenin yanında güzele ulaşma isteği ile kozmetik amaçlarla da kullanılmaya başlanmıştır. Bu estetik gereksinime bazı toplumların yaklaşımı şöyledir;

Eski Mısırda kadın da erkek de, pürüzsüz görünüme olan düşkünlüklerinden dolayı her ikisi de saçlarını kazıtıp, kusursuz, gösterişli ve briyantınlanmış peruklar takarlardı. Dudaklara kıvılcık renk sürülür, yanakları boyamak için ise, safranla karıştırılmış kırmızı kil kullanırlardı. Rastıkla kaşlar koyulaştırılıp, göz kapakları yeşil makalit (mücevhercilik ve sedefçilikte kullanılan ve doğal bazik bir bakır karbonat olan, güzel parlak yeşil renkte bir taş) ile boyanırdı²¹⁹. “Asurlu kadınlar ve erkekler saçlarını sarı nişastayla boyar, eski mısırlılar gözlerine sürme çekerlerdi. Elbise gibi makyaj da daima bir moda konusu olmuş, makyaj tekniği ve malzemeleri çağlar boyunca büyük değişiklikler geçirmiştir²²⁰”.

4000 yıl önce Asya’da Hititliler’in ruj için cinnebarı çıkardıkları belirtilmektedir. Yunanlılar da çeşitli yağlar ve kremler kullanmışlar, yanaklarını ve dudaklarını kırmızıya boyamışlardır. Kadınlar için zeytin rengi, erkekler için ise bronz ten rengi revaçta olurken Romalılar da beyaz ten rengi tercih edilmiş ve bunun için kadınlar, beyazlatıcı maddeleri ve bazıları kullanmışlardır²²¹.

18. Yüzyılda Fransa’da çoğu kadınlar yüzlerini boyarken, İngilizler çoğu kozmetik kremlerini, losyonlarını ve güzellik kozmetiklerini yasaklamışlardır. 19. Yüzyılda ise Avrupa’da makyaj yapmanın ahlak dışı bir kavram, bir olay olarak düşünüldüğü bildirilmektedir. 1910 ile 1930 yılları arasındaki, tüm dünya ülkelerini kapsayan savaş dönemlerinde ise makyaj hemen hemen hiç yapılmamış ancak 1930 ve 1940’lı yıllarda film endüstrisinin de etkisi ile makyaj yeniden önem kazanmaya

²¹⁸ Durukan, a.g.e., 11s.

²¹⁹ Zibelhan Dolgay, “Sahne Sanatlarında Makyajın Tipik Uygulama Modelleri” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), 1s.

²²⁰ **Türk Ansiklopedisi**, Cilt 23, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1976, 204s.

²²¹ Tülay Kahraman, “Dekoratif Ürünlerden Fondoten ve Pudralar”, <http://66.102.1.104/scholar?hl=tr&lr=&q=cache:r6EspNtFTlkJ:dermaneturk.com/okd/sayi322004/pudralar.doc+geleneysel+makyaj>

başlamış ve 1950'li yılların başında göz sürmeleri ve takma kirpikler kullanılmıştır. 1960'lı yılların protestoları sırasında özellikle gençler dış görünüşlerine ve makyaja önem vermezken bu dönemler kozmetik cerrahinin, makinelerin ve estetikçiler tarafından cilt bakımının keşfedildiği bir dönem olmuştur. 1970'li yıllarda ise doğal görünümün önem kazandığı ve bu on yılın sonunda kırmızı renkli dudaklar ve hassas boyanmış gözlerin etkili olduğu bildirilmiştir²²².

Anadolu'da ise diğer bölgelerde olduğu gibi gözler, dudaklar, yüz ve yanak kısımlarının belirginleştirilmesine önem verilmiştir. Türk kadınları yüzlerine pudra, kiremit tozu ve kırmızı boyalardan allık sürmüşlerdir. Gözleri belirginleştirmek için yapılan ağaç tığlarla cam isinden faydalanarak kirpiklerine sürme çekmiş ve yüzlerinin değişik yerlerine ben yapmışlardır²²³.

2.2.3.1. Anadolu'da Geleneksel Makyaj

Anadolu'da makyaj inanç ve töreyle şekillenmiştir. Geleneksel Türk yapısında makyaja *düzgün*, yapana ise *düzgüncü* adı verilmiştir. Düzgüncüler özellikle gelin makyajlarını yapmışlardır. Yüzün tamamının boyandığı düzgünde kırmızı ve beyaz boyalar kullanılır. Beyaz boyaya *aklık*, kırmızı boyaya ise *allık* denilmiştir. Düzgün yapmak için katıksız zeytinyağı veya bademyağı gibi bitkisel yağların içine civa, beyaz çökelek, bizmut tuzlarını karıştırarak bekletilmiştir. Özellikle Osmanlı Sarayları'nda yüze sedef rengi ve parlaklığını vermek için değerleri düşük olan inciler toz haline getirilerek bu malzemelerin içine karıştırılmıştır. Ak düzgünleri oluşturmak için yumurta akı, gliserin de kullanılmıştır²²⁴.

Yüze renk vermek için ise *allık* kullanılmıştır. Kırmızı ve kahverengi tonlarında olan allıklar bazen kiremit tozunun dövülmesinden, bazen de herhangi bir kırmızı zararsız tozun kullanılmasından yapılmıştır. Yüze tabaka halinde sürülen bu

²²² Vincent Keheo, **The Technique of the Professional Make-up Artist**, Focal Pres, 1995,135-137s.

²²³ Özden Süslü, **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara,1989, 150s.

²²⁴ Durukan, **a.g.e.**, 32s.

malzemeler haricinde gözlerin belirginliğini ortaya çıkarmak, göze parlaklık ve canlılık vermek için bugün kullanılan göz kalemleri ve rimeller yerine o dönemlerde *sürme* kullanılmıştır. Kirpik sağlığı için de faydalı olan sürmeyi, bazı bölgelerdeki yaşlı kadınlar günümüzde bile kullanmaktadırlar²²⁵.

Yüz hatlarını iyice belirginleştirmek için kullanılan bir diğer malzeme kaşların rengini koyulaştıran *rastık*'tır. Bunun dışında başlı başına bir süs unsuru olan siyah ya da kahverengi olarak yüze yapılan küçük benekler yani *hâl*'ler ve suni bir ben olan çam cinsi bir madde olan siyah bir macundan yapılan zamklar yani *laden*'ler, yüzün yakışacak yerlerinde kullanılmıştır. Eski bir İstanbul geleneği olan bu sunî benlere de *Hâl-i zer* denilmektedir. Benler yüzde veya bedenin herhangi bir yerinde olabilir. Siyah ya da kahverengi olan ben tek olabileceği gibi birden fazla da olabilir. O zaman bu benler *Püskürme Ben* denir. Benler hem kadınlar hem de erkekler için moda haline gelebilen bir güzellik simgesi yapıları da süslenme aracıdır²²⁶.

Geçmişten günümüze geleneksel Türk Kültürü'nün belki de en önemli makyaj malzemesi kına olmuştur. Bunun en büyük sebebi sadece süslenme amaçlı olması değil, tamamen bitkisel olduğundan sağlık için faydalı görülüyor olması ve dinsel amaçlara hizmet ediyor olmasındandır. Süslenme amaçlı olarak, kına tozunun suyla karıştırılması ile hazırlanan karışımın, parmak uçlarına, avuç içlerine, ellerin üstlerine, ayaklara ya tabaka halinde ya da desen yapılarak sürülmesi ile olur. Ayrıca erkekler sakalarını boyamak için, hem erkek hem de kadınlar günümüzün saç boyası yerine rastık ile karıştırarak saçlarını boyamak için kullanmaktadırlar. Kına, inançsal bir simge olarak da sünnet, askere uğurlama, evlenme gibi geçiş törenlerinde kutsama amacıyla kullanılmaktadır²²⁷.

²²⁵ Abdulkerim Rahman, **Uygur Folkloru**, çev. S. Yalçın, E. Emet, Kültür Bakanlığı H.A.G.E.M. Yayınları 250, Ankara, 1996, 154-155s.

²²⁶ Reşat Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1969, 167s.

²²⁷ **Türk Ansiklopedisi**, Cilt 23, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1976, 37s.

Geleneksel makyajda önemli diğeri bir süslenme şekli de dövmedir. *Veşim* adı ile dilimize girmiş, süsleme ve belli bir topluluğa aidiyeti simgeleyen dövme deri altına boya enjekte etme veya deri yüzeyine yapılan yara izlerini boyama ile gerçekleşen işaretlerdir. Bu boyama işleminde is, çivit ve kına gibi maddeler kullanılmıştır. Bu maddeler deri üzerinde kırmızıdan, yeşille mavi arası bir renge dönüşerek desenleri ortaya çıkarırlar. Günümüzde de hala kullanılan bu süs ve simge işaretleri genellikle iki kaş arasında, şakalarda, el üstlerine, yanaklarda, burun üzerinde, çene dudak arasında kullanılır²²⁸.

Yapılış amacına, inanca ve yapıldığı yere göre dövmeler çeşitli isimler alırlar. Örneğin; burun üzerine ve yanaklara yapılan dövmelere Nokta Dövme denir. Hz. Ali, Hz. Osman ve Hz. Ebubekir'i simgeleyen kişilerin yaptırdığı ve bu kişilerin tek noktada toplanıp nazarı yok edeceklerine inanılan dövmelere Ebub Dövme adı verilir. Nazara karşı yapılan dövmelere Göz Dövme; verimlilik ve bolluğun simgelenmesi için genellikle kadınlara yapılan dövmelere ise Hayat Ağacı Dövme denir. Zeytin dalını andıran, genellikle dudakla çene arasına üç dal halinde yapılan dövmelere de Dal Dövme adı verilmektedir²²⁹.

Türk insanının geleneksel inançlarıyla yaygınlaşan dövmeler, çoğu bölgede yapılma sebebi açısından benzerlikler göstermesine rağmen gerek uygulama şekli gerekse motifler anlamında farklılıklardır. Örneğin; Şanlıurfa'da şakak, dudak el ve bileklere yapılan dövmeler her aşiret için farklı motifler ile temsil gücüne sahiptir. Diyarbakır'da çocukları olmayan birçok çift çeşitli kutsal yerlerden alınan çıra isleri ile kız çocuğu olmuş bir annenin sütünü karıştırarak elde ettikleri boya ile yüzlerine dövme yaparak çocuklarının olmasını sağlamaya çalışmışlardır²³⁰.

²²⁸ Durukan, a.g.e., 10s.

²²⁹ Ali Cavaz, "Barak Folkloru 2", **Halk Oyunları...IV (1948-1992 Yılları Arasındaki Halk Oyunları İle İlgili Makaleler, Bildiriler ve Kitaplardan Derlemeler)**, Tek Ofset, Ankara, 1993, 5s.

²³⁰ Abuzer Akbıyık, **Her Yönüyle Şanlıurfa Halk Oyunları**, Şurhoy Yayını-2, Şanlıurfa, 1990, 27s.

Bu kullanılan simge ve süsleme araçlarının dışında bir de sadece Osmanlı'da çocuk padişahların yüzlerinde görülen 'elif' vardır.

Genç yaşta tahta oturtulan padişahlara Cülûs denilen tahta oturma töreni yapılırdı. Bu törenden önce genç padişahın alınına ve iki kaşının ortasına siyah boya ile Elif harfi yazılırdı. Bunun da amacı kendisini yeni görecek ve tanıyacak devlet adamlarına ve ordusuna güçlü, kuvvetli ve kutsal görünmekti²³¹.

Geleneksel süslenmenin bir parçası olan bu teknikler geleneksel kültürün ve kimliklerin ipuçlarıdır. Bu yüzden sahneye aktarılan herhangi bir konu çerçevesinde veya geleneksel bir dansın birebir aktarımı için mutlaka kullanılması gereken simgelerdir. Geleneksel dans yapısını anlatmada adımlar, kostümler ve müzikler ne kadar önemli ise makyaj yolu ile sahneye aktarılabilen bu simgeler de o kadar önemlidir.

2.2.3.2. Sahne Makyajı

Makyaj günümüzde artık istenilen kişi ya da varlık olmanın, güzel görünmenin yanında, sahnede diğer sahne etmenlerinin etkilerini olumlu yönde arttırıcı teknik bir gereklilik halindedir. Sahne sanatlarını etkileyen birçok tasarım ögesinden biri olan sahne makyajının amacı inandırıcılığı sağlayarak gösteriyi renklendirmektir.

Makyaj, bir yüzün güzelliğini, kusurlarını gizleyip estetik açıdan değeri olan özellikleri ön plana çıkarıp, belirgin duruma getirme tekniğidir. Sinema, Tiyatro, Bale, Opera için düşünürsek, aktörün veya aktristin yüzünü, saçlarını, oynadığı rolün gereklerine uygun hale getirmek için yapılan işlemlerdir²³².

Dansçıların izleyiciye daha net, daha renkli ve etkileyici görünmesini sağlayan sahne makyajı gösterinin görsel açıdan sanatsal yönünü artıran, dansçının kendi görüntüsünden çıkarak tiplerin görüntüsünü canlandırmasını sağlayan ve

²³¹ Durukan, a.g.e., 41s.

²³² Perihan Pınar, "Sahne Makyajı Teknikleri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994), 1s.

mimiklerini kullanma bakımından dansçıya yardımcı olarak sahne performansını artıran önemli bir sanat alanıdır²³³.

Makyajın her zaman bir amaca yönelik olması gereklidir. Yüz hatlarını sahnede daha iyi görünür hale getirmek yani belirginleştirmek için veya rahatsız olunan ve göze hoş görünmeyeceği için olumsuz dikkat çekeceği düşünülen görünümleri düzeltme kaygısı ya da tamamen farklı bir görünüm elde etmek için makyaj yapılabilir. Düzeltme amaçlı yapılan makyajda önemli olan istenilen sonucun ne olduğudur. Arzu edilen sonucun doğal görünmesi ya da makyaj yapıldığının belli olması amaca yönelik unsurlardır²³⁴.

Düzeltme amaçlı makyajlarda, sahneleme de tek tip bir makyaj uygulaması yapılması isteniyorsa bu düzeltmelerin bütünün görünümünü olumsuz etkilememesine dikkat edilmelidir. Yapılan makyaj gelenekseldeki insana yabancılaşmaya neden olacak yapaylıkta olmamalı, aksine bir illüzyon yaratabilmelidir. Mutlaka denge gözetilmelidir. Dansçının tual gibi kullanılan yüzünün kaba bir maskeyle kapatılmış izlenimi vermesine dikkat edilmelidir.. Bu hem dansçının mimiklerini hareketsizleştirir hem de inandırıcılığı zedeleyerek yanlısamanın kırılmasını sağlar, ilgiyi olumsuz yönde etkiler. Bu söylenen doğallığın elde edilmesi amaç doğrultusunda gerçekleşebilir, eğer anlatılmak istenen şeyde alay, abartı varsa ve geleneksel adımların veya materyallerin kullanımıyla çağdaş çalışmalarla ifade edilmek isteniyorsa makyaj tasarımında da o bakış açısı yansıtılmalı, gerekmedikçe doğallık aranmamalıdır.

Düzelme amaçlı makyajın haricinde önemli diğer bir makyaj türü ise karakter makyajıdır. Karakter makyajını yapmak “*öykünme ile değil, tasarım ve imge gücü ile gerçekleştirilebilecek bir işlemdir*”²³⁵. Özellikle Dramatik Köylü Dansları’nda yaratılmak istenen belirli tipler için karakter makyajından

²³³ Ayşe Özkan, “Sahne Makyajının Oyuncu Performansını Artırmasındaki Rolü”, <http://www.dermaneturk.com/okd/sayi222003/sayi22.asp>

²³⁴ Herman Buchman, **Sinema ve Televizyon Makyajı** çev: Sema Tuğsal, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1988, 32s.

²³⁵ Nutku, **a.g.e.**, 1984, 464s.

faydalanılmalıdır. Tiplemedeki ayrıntıların ortaya çıkarılabilmesini, yüz mimiklerinin belirginleştirilmesini, atmosferin yaratılabilmesini ve inandırıcılığı sağlayan karakter makyajı, görünümsel vurguyu arttırmaktadır. Seyirci karakter makyajı sayesinde yaratılan tiplmeyi sadece anlatılarda değil görüntü ile de tamamlamakta, yüz mimiklerine varana kadar inceleyebilmektedir. Dansçı ise sahne makyajı ile oluşturamadığı yüz mimiklerini edinmekte, tiplmenin görüntüsü ile bütünleşmekte ve bu sayede sahnedeki gücünü artırmaktadır²³⁶. Rus tiyatro kuramcısı Konstantin Stanislavski bunu şöyle açıklar;

Aktörler bir tipin cildi içine girebilmek için, onun dışarıdan görünüşünü göz önüne getirmeden çalışamaz, içlerinde yaşatamazlar." "Makyaj masasının başına geçtiğim zaman yüzüme bir çizgi çizerim ve bir anda hiç duymadığım bir heyecan içinde kalırım, sanki yeni bir ilhamın doğuşunu sezer gibi olurum, çünkü hiç beklemeden, istediğim bir anlam vücuda gelmiştir"²³⁷.

Karakter makyajlarında yaratıcılık ön plandadır. Çünkü makyaja yapılacak eklemeler tiplmenin dansçı ile bütünleşmesini sağlayarak, psikolojik bir etkide bulunur. Bu yapay eklemeler inandırıcılık için gereklidir. Örneğin; dişlerin siyah mineyle kaplayarak komedi veya büyü çeşidinden etkiler yaratılabilir. Fırça ile yüze uygulanan sert kolodyum (bir çeşit çözelti) ile gerçek bir yara duygusu verilebilir. “*Kauçuk veya plastik maddelerden yapılan stipple ile kırışıklıklar yapılabilir ya da köpük kauçuktan yaşlılık maskesi yapılabilir*”²³⁸. Peruklar, saç parçaları, bıyıklar ile inandırıcılık desteklenebilir²³⁹.

Dansçı makyajın yardımıyla karakterin yaşı, kökeni (ırk, ait olduğu bölgesel nitelikler), toplumsal statüsü, mesleği, iyilik, kötülük, güler yüzlülük, hastalık gibi, özelliklerine göre, kendi yüzünün görünüşünde çok daha farklı çeşitli görünüşler sağlanabilir. Dolayısıyla makyajı yorumlanırken, yalnızca tekniğini değil, makyajın insan bedeni ile bağıntılı olan düşselliği nasıl etkilediğini yani simgesel işlevini anlamaya çalışmak ve o bakış açısıyla yorumlamak gereklidir.

²³⁶ <http://www.dermaneturk.com/okd/sayi222003/sayi22.asp>

²³⁷ Dolkay, **a.g.e.**, 1s.

²³⁸ Buchman, **a.g.e.**, 76s.

²³⁹ Durukan, **a.g.e.**, 19s.

Değer biçilmesi en güç –ama en önemli- olan şey makyajın izleyende, özellikle onun alt bilincinde yarattığı etkidir. Altı çizilen ya da dolambaçlı çizgiler, nasıl olduğu çok fazla bilinmeksizin, bir baştan çıkarma, korku ya da gülme etkisi yaratabilirler. İzleyici, bilgilerin önemsiz bir çözümlemesine değil, yüz yüze bir durum içine çekilir, burada okuduğu şey onun arzusunu devreye sokar. Ötekinin boyalı ya da betimli yüzünde, kendi düşüncelerimi ve arzularımı okurum, onu, derisi üzerindeki bir sahne tasarımıyla ve bir baştan çıkarma töreniyle birleştiririm. Giysiyle ve yüzle kılık değiştirme, ister cinsiyet, yaş ya da insan doğasının değiştirilmesi söz konusu olsun, kendi kimliğimin şaşkınlığını ve belirsizliğini artırır²⁴⁰.

İstenilen görüntüye ulaşılmasını sağlayan karakter makyajı sadece, tipten açığa vurulmasına yardım eder fakat tek başına bir tipten yaratamaz. Dansçının ifade gücü olmadıkça makyaj tek başına yeterli olamaz. Bunun yanında, dansçının performansı her ne kadar iyi olsa da, kötü yapılan bir karakter makyajı da, seyirciye yansıtılmak istenen ifadenin gücünü azaltır. Bu da dolaylı olarak dansçının performansını olumsuz yönde etkiler.

²⁴⁰ Pavis, a.g.e., 213s.

3.BÖLÜM

“EKİN” GÖSTERİLERİNİN SAHNELEME VE SAHNE TASARIM ETMENLERİNİN KULLANIM YÖNTEMLERİ İŞIĞINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Zaman Mekan İçinde, Oyun Düğün İçinden

Yapım Yılı: 1989

Sahnelendiği Yer: TRT Stüdyosu.

Genel Sanat Yönetmeni: Cengiz Aydın, Şahin Ünal.

Müzik Direktörü: Gani Pekşen.

Koreografi-Düzenleme: Suat Yeşiltepe, M. Öcal Özbilgin, Ferruh Özdiñer,
Hasan Rastgeldi, Fevzi Palut, Refika Ahundoğa.

Gösteri Programı:

İlkelerde Avlanma

İlkelerde Aşk

Şaman Törenleri

Çeşme başı (Dramatik Köylü Dansı)

Şanlıurfa Halk Dansları

Kız İsteme

Şehirde Düğün

Çayda Çıra

Denizli/Acıpayam Halk Dansları

Edirne Halk Dansları

Dağıstan Halk dansları

Azerbaycan Halk Dansları

3.1.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nün, var olan kültürel mirası, belirli bir estetik anlayış çerçevesinde sahneye

aktarma çabalarından önce bu gösterilerin oluşum sürecinde yol gösterici niteliği olan girişimler olmuştur. Geleneksel Türk halk oyunlarının pratik çalışmalar tarihine bakıldığında ilk kurumsal çalışmanın 17 Mart 1975 tarihinde resmen kurulan Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Halk Dansları Topluluğu ile gerçekleştirildiği görülmektedir. Topluluk, kültürel yapının devlet kanalı ile tanıtılması hedefi ile kurulmuştur. Kültür ve sanatın geleneksel değerleri korunarak sahne etmenleri ile bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Günümüzde, kuruluş hedefi olarak belirlenmiş öğelerin uygulanmasında olması gereken düzeyde bulunamasa da kurulduğu dönem için oldukça önemli bir misyona sahip olan topluluk öncü bir nitelik kazanmıştır. Topluluğun benimsediği sahneleme anlayışını, geleneksel danslara yeni bir bakış açısı getirme mantığını geliştiren bir süreçle Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nün 1989'dan beri devam eden gösterilerinde görmek mümkündür.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nün kayıt altına alınmış bu ilk gösterisinin, gelenekselleşen diğer Ekin gösterilerinden en büyük farkı, gösteri süresince sözlü anlatım olanaklarından yararlanılmasıdır. Dansın evrimi üzerinden anlatılmak istenen insanlık tarihi, tarihsel bir belge niteliği taşımak zorunda olduğu için seyircinin kendi zihnindeki gösteriyi yaratma süreci, tarihsel bilgiyi zedeleyecek boyutta bir yorumla gerçekleşmemelidir. Bilinçli ve sınırlı hareket dizgelerinden oluşan danslar her ne kadar evrensel, zihinsel ve sosyo-kültürel kodlar ile amaca yönelik olsa da, konuşma dili hareket dilinden pek çok anlamda üstünlük taşımaktadır. Bu nedenle geniş kapsamlı bu gösteride yüzeysel anlamlardan öteye gidemeyecek hareket kodlarının anlamca derinleştirilebilmesi için konuşma diline ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Gerek danslar arasında anlatıcı tarafından yapılan belgesel nitelikli konuşmalar, gerekse dramatik köylü danslarını ve ritüelleri destekleyen diyaloglar anlatımı güçlendirmiş ve anlaşılabilirliğini desteklemiştir. Harekete anlam kazandıran sözlü ifade ile verilmek istenen bilgi derinlik kazanmıştır. Sözlü metin ve anlatıcı desteği ile danslar ifade bütünlüğünü ve akıcılığını yakalamıştır.

Gösteride, ilkel toplumdaki günümüze kadar insan yaşamı dansın evrimi üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Bu evrim “doğum-ölüm”, “avlanma”, “beslenme”, “erginliğe erişme”, “evlenme” gibi belirli dönüm noktaları ile anlatılmıştır. Fakat özellikle avlanma ve aşkın konu edildiği bölümlerde uyumlu bir bütünlüğün sağlanmasında problemler yaşanmış ve anlatımın etki gücünü yitirmesine neden olmuştur.

İlkel insana ait bölümde av sahneleri; içgüdüsel kodlara bağlı gelişen evrimleşmemiş hareketlerden, ilkelde kadın-erkek ilişkisinin anlatıldığı bölümde ise klasik bale hareketlerinden oluşturulan koreografiler ile sahneleme yapılmıştır. Bu sahnelemede dansçılar ifadeyi güçlendirmek ve atmosferi sağlamak için düzensiz, içgüdüsel ve ilkel hayvan seslerine benzer sesler üretmişlerdir. Bunun duygusal etkiyi güçlendiren en temel unsur olduğu görülmektedir. Ayrıca müzik olarak ritim enstrümanları aracılığı ile ilkel dönemi anımsatan ritimler kullanılmış ve bu ritimsel vuruşlara ses kayıtlarıyla kuş sesi, vahşi hayvan sesi gibi sesler eklemiştir. Doğa ile ilişkinin ilkel insanda günümüz insanına göre daha yoğun olduğunu vurgulayan bu efektlerin teknik olarak illüzyonu yaratma da önemli bir duygusal etki yarattığı görülmektedir.

Yerleşik topluma geçişle, Şaman'ın anlatıldığı bölümde geleneksel Adıyaman adımlarından yararlanılarak koreografi yapılmıştır. Şamanlarda evlilik töreni ve ocak sahibi edilme töreninde de, Cem törenlerinden faydalanılarak dedeyi selamlama kısmı şamana yapılmış, koreografi samah adımlarından oluşturulmuştur. Bu bölümde müzik olarak İslami bir tavır taşıyan mey ile giriş yapıp, samah ezgilerine geçilmiştir. Ezgilerin icra tavrı da samahlara uygun tavrda icra ile etkili bir anlatım sağlamıştır. Farklı iki türün birbiri ile benzeşen yerlerinden yola çıkılmasındaki temel etkenin, hedef alınan kitle için anlaşılır olma kaygısı olduğu görülmektedir. Fakat öz ve biçim olarak birbirinden farklı iki türün kullanılmasının temelde şamanizm törenleri ile ilgili yanlış bir izlenim oluşmasına olanak verebileceğini söylemek de mümkündür.

Diyaloglara bağlı olarak gelişen ve Çeşmebaşı dramatik köylü dansı ile başlayıp saya gezmesi ile devam eden bölümde ise belirli bir bölgeye bağlı kalınmadan çeşitli karakteristik yapılara sahip adımlar kullanılarak koreografi yapılmıştır. Hikâyenin kurgulanmasında geleneksel yapının detaylarının ön plana çıkarıldığı ve gereksiz ayrıntılardan arındırılarak özün yansıtıldığı görülmektedir. Ağanın kızını seven fakir çobanın, ağa kızı ile evlenmek için tuz yalattılmış koyunları dereden su içirmeden geçirmesini anlatan sahnenin ardından saya gezmesi ve sonunda düğün sahnesi gelmiştir. Düğün kavramının Türk kültür tarihindeki en büyük betimleyicilerinden birisi olan “Kına Gecesi” ile köyde düğün anlatılmıştır. Kına gecesinin canlandırılmasında, kına sahnede geleneksel tavırla icra edilen türkülerle ile karılmış ve yakılmıştır. Kına yakımının hazırlık aşamasının sahnede uygulanması gerçeklik duygusunu desteklemiş, kına türküleri de duygusal etkinin yaratılmasında büyük katkı sağlamıştır. Kız evinde yapılan kına gecesinde gelini neşelendirme ve evliliği kutlama amaçlı olarak kadın dansçılar Aydın bölgesine ait kadın dansından bir düzenleme içinde görülmektedir. Bu sırada sahnenin diğer bölümünde de erkek evinde Damat Traşı yapılmış, damada da kına yakılmıştır. Kına yakımı sırasında kız evinde kullanılan farklı kına türkülerinin kullanılması seyircinin mekân ayırımı yapması için yapılmış başarılı bir sahnelemedir. Kına karımında olduğu gibi traş köpüğünün de sahnede hazırlanması gerçeklik duygusunu yaratmada etkili olmuştur. Kına sonrasında takılan yüz görümlüğünden ve takılardan sonra gelinin damadın elini, damadın da gelini alnından öpmesi, saygı ve sevginin geleneksel Türk aile yapısı içerisinde gösterilmesini betimleyen etkili bir sahne olmuştur. Daha sonra kız ve erkek evinin birleşerek düğün tek mekânda sürdürülmüştür. Kadın dansçılar Afyon bölgesine ait Hezin Hezin dansını, erkek dansçılar da Serenler dansını geleneksel biçimsel formuna (daire) uygun olarak düzenleme ile icra etmişlerdir. Yapılan düzenlemedeki uyum ile o dönem insanı için kültürel bilginin ne denli güçlü ve başkalaşmamış olduğu vurgulanmıştır. Çeşmebaşı Dramatik Köylü Dansından başlayarak düğünün bitimine kadar gelen hikâye kurgusu gelenekselde var olan düzene öykünerek yapılmıştır. Bu nedenlerden ötürü, inandırıcılığı yüksek ve anlatımı zorlamadan istenilene ulaşılan bir giriş, gelişim ve sonuç görülmektedir.

Düğün sonunda Şanlıurfa dansları-geleneksel enstrümanlar ön plana çıkarılarak-geleneksel kuruluş formu bozulmadan (çizgi, daire) sadece pattern ve adım düzenlemesi yapılarak düzenleme ile sahnelenmiştir. Belirli bir ilerleme içerisinde kültürel çeşitliliğin gösterilmesi amacı ile bu bölüme konulan Şanlıurfa dansları hikâye bütünlüğü içerisinde çeşitliliği arttırmış fakat bir temele bağlanamadığı için anlam kaybına neden olmuştur.

Günümüzde şehirde yapılan düğünleri gösteren bölümde ise, ilkelden bugüne uzanan tarihi süreçte kültürlerin ne kadar değişken olduğuna vurgu yapılmıştır. İletişimin gelişmesi kültürler arası etkileşimi arttırarak yerel değerleri ve gelenek yapısını yumuşatmakta hatta çoğu zaman yozlaştırmaktadır. Bu nedenle davranış biçimleri ve yaşam kalıpları da benzeşmektedir. Şehir düğününün de bu benzeşme ve yozlaşmalarla ilgili bir anlatım seçilmiştir. “Folklor Takımı” olarak adlandırılan grup üzerinden müzik, adımların düzenlenmesi, patternlerde gelenekselden uzaklaşma, tavır vb. gibi konulara yönelik eleştiri yapılmıştır. Sahnelemede adımlar abartılmış koordinasyon bilinçli olarak sağlanmamıştır. Geleneksel adımlar, dans yapısına uygun olmayan eklemeler ile karakteristik yapılarından uzaklaştırılmışlardır. Şeyh Şamil dansında kadın dansçı erkek adımları ile dans etmiştir. Profesyonel dansçılar haricinde düğünde bulunan misafirlerin danslarına bakıldığı zaman da aynı yozlaşmaya vurgu yapılmak istenmiştir. Bunun için, “Hora tepilen” bölümde dans tutuşunun omuzdan mı, parmaklarla mı olacağıının bilinmemesi ve dansçıların birbirlerine sorgular şekilde olan bakışları kullanılmıştır. Bu bakışlar geçmişini bilmeyen bir toplumun geleceğini belirleyememe duygusunu etkili bir şekilde yansıtmıştır. Geleneksel müzik yapısını başkalaştıran popüler kültürü örneklemek için batı kökenli enstrümanlar ile popüler kültüre ait bir şarkı kullanılmış, ardından da kendi içinde de farklılar taşıyan geleneksel ezgileri makamsal özellikleri dikkate alınmadan geleneksel olmayan batı enstrümanları ile icra edilmiştir. İcra da benzeşme kavramının ön plana çıkarılması için çeşitlilik yok edilmiş ve ezgi tek motife indirgenmiştir.

Köy ve şehir düğünü aynı malzemedeki hareket etseler dahi zaman içinde yaşam şekilleri ve değerlerin değişmesi ile farklı sonuçlar doğmuştur. Köy

düğünündeki davranış kültürel birikimi ve özü her yönüyle tanıma ve hâkim olduğunu göstermektedir. Bu da dansların doğal insan davranışlarını ve hareketin komedi unsuru olmadan doğal boyutunu kaybetmemesini sağlamıştır. Her bireyin o kültürü ve yansıması hareketleri özümsemiş olması da koordinasyonun sağlanması ile amaçlanan etki sağlanmıştır. Şehir düğününde ise farklı kültürleri sınırlı şekilde öğrenerek birleştirme eğilimi, estetik bakış açısının göz ardı edilmesi, kaynağına ait olmayan ve abartılmaları ile komikleşen hareketler ile anlatılmıştır. Bu, arada kalmışlığın dışavurumu olarak gösteriye sorgulayıcı bir bakış açısı kazandırmıştır. Batı ve doğu çatışması üzerinden giderek ne tam doğu ne tam batı olamayan geçiş dönemini yaşayan bir toplumun yaşam tarzının beden diline aktarımını gösterilmesinde sahneleme ve ifade olarak istenilen görsel ve duygusal etkiye ulaşılmıştır. Bütün bu detaylar ile eleştirel bir bakış açısının yakalanmasında etkili bir anlatıma ulaşılmıştır.

Köy düğününden sonra Denizli, Edirne, Dağıstan ve Azerbaycan halk dansları düzenleme ile sahnelenmiştir. Fakat köy düğününden sonra icra edilen bu danslar Şanlıurfa halk dansları gibi çeşitlilik için kullanılan, gösterinin anlamlı bütünü içerisinde yer bulamayan düzenlemeler olarak kalmışlardır. Kurgu bütünü içinde herhangi bir gösteri değerleri yoktur. Fakat kurgulanan hikâyeye haricinde değerlendirildiğinde sahneleme teknikleri açısından görsel ve duygusal bir değere sahiptir.

Denizli, Edirne, Dağıstan ve Azerbaycan halk dansları sahnemelerinde bütün danslar düzenleme ile geleneksel kuruluş formlarına bağlı kalınarak çizgi, yarım daire ve daire formlarında oynanmıştır. Hareket boyutları ve yönler kullanılarak form geçişleri sağlamış, diyagonaller ve düz çizgiler çizgi formunun türevleri olarak kendini göstermiştir. Fakat özellikle Denizli halk dansları düzenlemesinde fazla adım tekrarının kullanılması ve pattern değişimlerinin uzun zaman aralıklarında yapılması metronom açısından dansın özü ve biçiminde uyumsuzluğa sebep olduğu için ilgi kaybına neden olmuş, gösterinin etki gücünü azaltmıştır.

Bu bölümde sahnelenen danslarda, her bölgeye ait geleneksel enstrümanlar kullanılarak bölgesel müzik duyumu sağlanmıştır. Örneğin; Azerbaycan'da tar, doli, akordeon ön planda iken Şanlıurfa'da davul zurna ön plana çıkarılmıştır. Sözleri olan tüm ezgiler sözleri ile bölgesel tavra göre seslendirilmiştir. Müzikte gelenekselliğe bağlı kalınması istenilen atmosferin yakalanmasında ve duygusal etkinin yaratılmasında işitsel olarak büyük katkıda bulunmuşlardır.

Düzenlemelerde geleneksel kuruluş formu baz alınarak rondo, unision, opposition formları kullanılmıştır. Koreografilerde, collage, öyküleme kullanılmıştır. Çizgi formunda düz, dik, diyagonal ve parçalı çizgi formları kullanılmıştır. Acıpayam halk dansları düzenlemesinde Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu, Edirne halk dansları düzenlemesinde de Trakya Kadın Dansları ile Beylerbeyi Karşılması dansı doruk noktasını oluşturmuştur.

3.1.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Tasarımda tepe ışıkları ve takip ışığı kullanılmıştır. Yeşil, sarı, mavi ve kırmızı renkli filtrelerle renklendirilmiş spotlar tasarımı şekillendirmiştir. Genel ışıklandırmada ağırlıklı olarak mavi ve kırmızı ışık kullanılmıştır. Tepe ışıklarının seyirci tarafından görülmemesi için siyah bir kumaş ile perdeleme yapılmıştır. Işık tasarımında gösteri genelinde mavi, sarı, yeşil ve kırmızı spotların yüksek şiddetlerde kullanılması detay konusunda bilgi sahibi olunamamasına hatta bazı sahnelerde görünürlüğün yok olmasına neden olmuştur. Ayrıca bu yüksek şiddetli ışıkların geçişlerinin hızlı yapılması sert ve keskin bir duygusal etki yaratarak seyircinin yaratılmak istenen yanılısamadan bilinçsiz olarak uyandırmasına neden olduğu görülmektedir.

Gösterinin tümüne bakıldığı zaman ışık tasarımının en temel özelliği görünürlük ilkesinin, takip ışıklarının kullanıldığı zamanlarda elde edildiğini söylemek mümkündür. Temel görevine ek olarak bu anlamda olumlu bir görsel etki yaratmıştır. Takip ışığı vurguların güçlendirilmesi için kullanılmıştır. Mavi ve

kırmızı ışıklarla aydınlatılan avlanma sahnesinde avcı,; doğum sahnesinde anne ile doğum anı; büyücü ve geçiş dönemlerinin kutsaması takip ışığı ile vurgulama yapıldığı görülmektedir. Bu tasarım, seyircinin dikkatini kişiler ve temalara yoğunlaştırarak duygusal etkinin yaratılmasını sağlamıştır. Çeşmebaşı Dramatik Köylü dansını takip eden köy düğününde kına yakımı sırasında seyirciye kız ve erkek evi ayrımı vermek için takip ışıklarının kullanılması hem vurgulayıcılık hem de mekân ayrımı konusunda gösteri değeri etkili bir tasarım olmuştur.

Şehir düğününde düğün salonu atmosferinin oluşturulması için yapılan ışık tasarımı belleklerdeki düğün salonları ile ilgili kalıplaşmış görüntüyü yakalamada etkili bir gösterge olmuş, amacına uygun şekilde kullanılmıştır.

Şaman ergileme töreninde ateş olarak kullanılan ışık efekti ateş görüntüsünü renk olarak da, biçim olarak da yakalayamamış dolayısıyla ateşin uyandırması gereken görsel etkiyi verememiştir. Ateş tasarımı ancak çevresinde bulunan gerçek odun ve tahta parçaları ile desteklenerek ateşi simgeleyebilmiştir. Bu nedenle odun ve tahta parçaları yanlış tasarımı düzelten doğru göstergeler olarak kullanılmışlardır.

Gösteri bütününe bakıldığında, birbirinden farklı zamanlarda ve farklı kültürel birikimlere göre şekillenmiş bölümler için genel bir aydınlatma anlayışına gidilmesinin atmosfer yaratılmasında ve biçimsel uyumda problemlere sebep olduğunu söylemek mümkündür. Işık tasarımının farklı yüzyıl ve kültürleri yansıtacak şekilde yapılmaması diğer tasarım öğelerinin de yansıtılmasını engellediği için gösteri bir bütün olarak ele alındığında görsel etkiyi zayıflatmaktadır. Hatta genel olarak gösterinin genelinde dansların metronomları göz önünde bulundurulmadan yapılan ışıklamanın monoton bir yapı oluşmasına sebep olduğu söylenebilir.

3.1.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

İlkel insanın kostümle ifade edilmesinde korunma amacını vurgulayan, avlanılan hayvan kürklerine benzer kürklü kumaşlardan yapılmış ve dikilmeden bağlama ile giyilmiş kostümler kullanılmıştır. Bu kostüm altına, dönemin izleyicisinin toplumsal bakış açısı ve dansçıların daha rahat hareket edebilmeleri dikkate alınarak vücudu saran teni kamufle eden ten rengi streç kostümler giyilmiştir. Tek bir ten rengi esas alınarak tasarlanan bu streç kostümlerin her dansçı için uygun olmamasından ve ışığın olumsuz kullanımı ile görsel bir yanılsama oluşumunu engellemiştir. İlkel insanın günlük hayatında kullandığı bir kostüm parçası izlenimini vermiş ve inandırıcılığını yitirmiştir. Bu da, kostüm tasarımında dansçıların bireysel olarak fiziksel ölçüleri kadar ten renklerinin de görselliği ne kadar etkilediğinin somut bir kanıtı olmuştur.

İlkel toplumlardaki sağaltma töreni ve geçiş dönemlerini kutsanma töreni sahnesinde kostüm açısından en büyük vurgu Şaman'ın (büyücü) diğer insanlardan ayıran başlığı ile yapılmıştır. O zamana kadar keşfedilmiş ve anlamlar yüklenmiş renklerin ve hayvan tüylerinin kullanılması ile oluşturulan başlıkla; buluşlar ile gelişmenin ilerlediği fakat doğal hayata hala bir bağlılık, saygı ve inanç olduğu gösterilmektedir. Kostüm tasarımında, Şaman'ın (büyücü) ön plana çıkarılması da sosyal yapıdaki hiyerarşi kavramını desteklemekte başarılı bir şekilde kullanılmıştır.

Yerleşik topluma geçişin anlatıldığı sahnede tarihsel süreçle paralel olarak dokuma ön plana çıkarılmıştır. Kostüm malzemelerinin seçiminde de tarihsel sürecin takip edilmesi gerçeklik duygusunu desteklemiştir. Fakat dokumada renk çeşitliliği kullanılmamıştır. Daha önceki sahnede olduğu gibi bu sahnede de Şaman'ın kostümü üzerinden renklerin görsel etkisine başvurulmuştur.

Çeşmebaşı Dramatik Köylü dansı ile başlayıp saya gezmesi ile devam eden geleneksel Türk toplumuna ait bölümde ise belirli bir bölgeye bağlı kalınmadan her bölgeden belirli kostüm parçaları alınmıştır. Aksesuar olarak beşibiyerdeler, alınlıklar kullanılmıştır. Gelin kostümünde farklılığın vurgulanması için bindallı

kullanılmıştır. Bu yöresel ayırım kültürel farklılıkların oluştuğunu ve süslenmenin önem kazandığını gösterilmesinde doğru ve öz bir anlatım sağlamıştır.

Oyunda koyunları canlandıran dansçılara koyun postları, öküz arabası için öküz kılığına giren dansçılara öküz postuna benzer bir kostüm giydirilmiştir. Saya gezmesinde kullanılan at için iki dansçı üzerlerine atları süslemek için kullanılan kumaşlar örtülmüş ile yemlik takılmıştır. Bunlar görsel olarak kaba taklidi sağlayarak betimlemeyi kolaylaştırmış ve inandırıcılığı desteklemiştir. İstenilen görsel etkiyi yaratmıştır.

Ayrıca iki arap bacı için pamukla doldurulmuş göbek ve göğüs tasarlanmıştır. Çobanlara çoban kodlamasını öz olarak verebilecek olan kepenek giydirilmiştir. Düğün bölümünde aksesuar olarak karakterleri betimlemede kırmızı başörtüsü ve gelin başlığı, kına eldiveni, yine erkek için yakılan kına ve eldiven kullanılmıştır. Öz ve biçimin uyumlu bir bütünlük içinde sunulmasını sağlayan bu göstergeler ile anlatımın berraklaştırıldığı, istenilen atmosfer yaratılarak görsel etkinin sağlandığı görülmektedir.

Düğünün sonunda sahnelenen Şanlıurfa halk danslarında bölgesel nitelikleri gösteren değişik başlıklar ve kostümler ile birlikte takma saçlar ve mendiller kullanılmıştır. Seçilen ve tasarlanan geleneksel kostüm parçalarında özünde var olan kodlamalara dokunulmadan ya da göndermeler yapılmadan olduğu gibi kullanılmış seyircinin gösterileni kendi kültürel bilgi birikimi ile eşleştirmesi istenmiştir. Özellikle Çeşmebaşı Dramatik köylü dansı ile başlayıp düğün ile biten bölümde bu bakış açısının çok doğru bir şekilde uygulandığı söylemek mümkündür.

İkinci bölümde sahnelenen “Kız İsteme ve Şehirde Düğün” bölümünde kostümler günümüz günlük kıyafetlerinden oluşturulmuştur. “Folklor Takımı” adlı grubun farklı pek çok bölge dansını icra etmesine rağmen bir tek kostüm kullanması ve kostümlerin sahneye aktarımlarda yapılan yanlışlıklar belirtilmiştir. Yozlaşmaya dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Özünde taşlama niteliği taşıyan bu düşünce, güncel hayatın birebir taklidi ile sahneye aktarıldığı için seyircide çok büyük bir

yabancılaşma etkisi uyandırmamıştır hatta farkın ortaya konulmasında yeterince güçlü olmadığını söylemek de mümkündür. Bu bölümde gelin kostümü olarak gelinliğin seçilmesi de kültürel başkalaşım ve benzeşmeyi gösteren etkili bir simgedir.

Denizli, Dağıstan kostümleri bölgesel özelliklere göre birebir uygun olarak hazırlanmıştır. Azerbaycan kostümlerinde erkek kostümleri kollarına ışığı yansıtan yıldızlı kumaş parçaları eklenerek sahnenin gerekliliklerinden bir çıkarım yapılmıştır. Azerbaycan bayan kostümlerinde harekete boyut katması için tül kullanımına ağırlık verilmiş ve ışığın kullanımı için cepkenlerde saten kumaş kullanılmıştır.

Edirne Bölgesi geleneksel halk dansları kostümlerinde geleneksel kostüm parçalarına birebir uyan kostüm parçaları yanında görsel çeşitlilik ve ışık kullanımı için farklı renklerde saten kumaştan fakat işlemesi olmayan şalvarlar kullanılmıştır. Bu özü zedelemeyen değişimler sayesinde geleneksel dansların sahne bilinci ile tasarlanma düşüncesini doğru bir yorumla besleyen bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Bu da görsel olarak amaçlanan etkinin sağlanmasını gerçekleştirmiştir.

Düzenleme bölümlerinde yaratacağı görsel etki olarak, gelenekselde olanın olduğu gibi sahneye taşınmasında, unutilan ya da öğrenilmemiş kimlik bilgileri için birer belge niteliği taşıması hedeflenmiş sanatın eğlendiricilik özelliği yanında eğiticilik özelliği de kullanılmıştır.

3.1.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Genel olarak güçlü ışığın görüntüyü etkilememesi için yüz hatlarını belirginleştirme amaçlı makyaj yapılmıştır. İlkel danslara ait bölüm makyajında erkek dansçıların modern görünüme sahip bıyıkları ile gösteride bulunmaları bir kostüm veya adımda yapılan yanlış kadar önemlidir. Hareketlerin o insana ait olmadığının göstergesi olan bu yanlışlık görsel olarak inandırıcılığı da estetik bakışı

da olumsuz yönde etkilemektedir. İlkel dönem insanların, modern çağ insanları gibi traşlı olarak betimlenmeleri de aynı derecede yanlıştır. Bu gösteri öncesi sahne üzerinde taklit edilen tipler ile ilgili yeterince araştıma yapılmadığının ya da o estetik bakış ile gösterinin ele alınmadığını göstermektedir.

Büyücü ve şaman ise yarattıkları insanüstü karakterin insandan farklılığını belirginleştirmek için yüzleri bir maskeyi andıracak şekilde boyanmıştır. Bu şekilde zihinlerde kodlanmış olarak bulunan kabile kavramı ön plana çıkarılarak icra edilen dansın doğuş koşulları ve mantığı konusunda çıkarımlar yapılmasının sağlandığı görülmektedir.

Saya gezmesinde para toplamak için dans eden arap bacı kılığına girmiş iki erkeğin arap olabilmeleri için çok koyu renk fondoten kullanılarak ten renkleri koyulaştırılmıştır. Gerçeklik duygusunun verilmesini sağlayan başarılı bir uygulama yapılmıştır. Eğlence kültüründe farklı bir yeri olan “araplık” ile ilgili mizahi yönü kuvvetli bu dramatik köylü dansları ile ne kadar zengin bir etnik altyapıya sahip olduğu gösterilmektedir. Görünüm kimliklerimizi temsil eden önemli etkenlerden birisi olduğu ve kültürel birikim hakkında bilgi sahibi olunmasını sağladığı için yapılan bu makyaj tasarımlarının genel olarak istenilen duygusal etkiyi yakalayabildiği görülmektedir.

3.1.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Çok kapsamlı bir konu üzerinden oluşturulan bu gösteri de anlatımı kolaylaştıran, istenilen atmosferlerin kurulmasında ve inandırıcılığın sağlanmasında destekleyici öğelerden birisi de aksesuar kullanımındır.

İlkel insanın yaşam tarzının anlatıldığı bölümden Şanlıurfa Halk Dansları düzenlemesinin bitimine kadar sahnede boyalı fonlar kullanılmıştır. Önce dağ resimlerinin olduğu fon daha sonra Çeşmebaşı Dramatik Köylü dansında köy evlerinin görüntülerinden oluşan bir fon kullanılmıştır. Sahnede harekete dayalı

anlatım için gerekli alanı bırakma amacı ile yapılmış bu boyalı fon perdesi üç boyutlu dekor anlayışı yanında inandırıcılık adına zayıf kalsa da anlatılan dönem ve kültürel kimlik konusunda amaçlanan görsel etki açısından başarılıdır.

Çeşmebaşı Dramatik Köylü dansında köy düğünü atmosferinin sağlanması için davul, zurna, bakır kına tabakları, mumlar, sabun, traş takımı, bakır mangal kilimler, geleneksel yastıklar orijinal malzemelerden elde edilerek kullanılmıştır. Bu dönemin yaşayış tarzını ve estetik beğenisini göstermekte etkili olmuştur. Çobanın koyunları geçirtmek zorunda olduğu dere mavi bir saten kumaştan yapılmıştır. Ancak sözlü ifade olmadığı takdirde anlatım içerisinde zayıf bir tasarım olarak görülmektedir. Görsel değeri düşük bu tasarımın görsel olarak zayıf ve basit bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Köy düğünü sahnesinde kullanılan malzeme ve görünüm açısından gerçeğe uygun olarak tasarlanan öküz arabası ve çeyiz sandığı güçlü ve başarılı olarak kullanılmış iki göstergedir. Düğün kavramını destekleyen en önemli tarihsel gösterge ise Türk bayrağı olmuştur. Geleneksel yapıda, düğün ve asker evlerinin temel simgesi bayrak da güçlü bir anlatım sağlamıştır.

Şehir düğünü bölümünde de günümüz yaşam tarzını yansıtan aksesuarlar kullanılmıştır. Sandalyeler, org, fotoğraf makinesi, takı için kurdelalar, takı paraları amacına uygun olarak kullanılmış tarihsel olarak başlanılan noktadan varılan noktaya eşyanın da evrimini vurgulamıştır. Bunun da gösterinin amacını destekleyen bir etkiye sahip olduğu görülmektedir.

Bu gösterinin özellikle sahne etmenleri açısından değerlendirilmesinde görüntü kaydının büyük oranda belirleyici olduğunu hatırlatmak gerekir. 1989'da TRT'de var olan teknik koşullar doğrultusunda hazırlanmış bu gösteride temel bakış açısının normal bir çekim için tasarlanan, estetik hiçbir beklentinin olmadığı, sadece var olanın belgelenmesine yöneliktir. Tasarımı destekleyici teknik unsurların olmaması, var olanın tam performansta kullanılamaması ve estetik bakış açısına önem verilmemesi, izlenilen kayıtların görüntü kalitelerinin düşük olmasına neden olmuştur. Bu kayıtlar üzerinden izlenilerek yapılmaya çalışılacak yorumlar zaman

zaman ışık, müzik, makyaj, kostüm gibi görsel etmenlerin değerlendirilmelerinde büyük zorluklara neden olmuştur.

3.2. Zakopane 90

Yapım Yılı: 1990

Sahnelendiği Yer: Polonya'nın Zakopane şehrinde düzenlenen Dünya Halk Dansları Yarışması (Bu yarışmada Birincilik alınmıştır.)

Genel Sanat Yönetmeni: Cengiz Aydın, Şahin Ünal.

Müzik Direktörü: Gani Pekşen.

Gösteri Programı:

Anamur Halk Dansları

Afyon Halk Dansları

Denizli/Acıpayam Halk Dansları

Halaylar

Çoban Dramatik Köylü Dansı

Adıyaman Halk Dansları

Düğün (Gelin-Damat)

3.2.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

“Geleneksel Türk Köy Düğünü” ana teması üzerine kurulmuş olan bu gösteride, *Zaman Mekan İçinde* adlı projede olduğu gibi kına yakma, damat traşı, yüz görümlüğü, takı takma, çeyiz alıp verme, el öpme, gelin alıp-verme gibi geleneksel kodlamalar üzerine bir kurgu yapılmıştır. Bu temel tiyatral anlatım öğeleri koreografiler ile ifade bulurken, Anamur, Afyon, Acıpayam ve Adıyaman bölgelerine ait geleneksel halk danslarından düzenleme örnekleri konulmuştur. Düzenlemelerde de, koreografilerde de belirli bir başlangıç, gelişim ve final dikkate alınmıştır. Özellikle finaller seyirci üzerindeki son etkinin kuvvetli olması düşünülerek hazırlanmıştır.

Tüm düzenlemelerde danslar, müziklerin makamsal duyuları göz önüne alınarak sıralanmış, geleneksel formlara bağlı kalınarak pattern değişiklikleri yapılmıştır. Geleneksel kuruluş formlarında var olan güçlü ve zayıf adımlarının birbirini dengelediği düzenlemelerde adım sıraları bu denge gözetilerek tekrarlar ve farklı yönlerin kullanımıyla çeşitlendirilmiştir. Düzenlemelerde geleneksel kuruluş formu baz alınarak rondo, unision, opposition formları kullanılmıştır. Koreografilerde, gollage, öyküleme, unision kullanılmıştır. Çizgi formunda düz, dik, diyagonal ve parçalı çizgi formları kullanılmıştır. Acıpayam halk dansları düzenlemesinde Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu doruk noktasını oluşturur, Anamur halk danslarında Gasavet ve Kesik Çayır dansı, Adıyaman'da ise Galuç dansı doruk noktasını oluşturmuştur.

Geleneksel köy düğünü arasında tema ile bağlantılı olmayan Çoban dramatik köylü dansı sahnelenmiştir. Metronom ve akıcılık bakımından genel anlamda kurguyu olumsuz yönde etkilemese bile konu bütünlüğünü bozduğu görülmektedir. Çoban Dramatik Köylü Dansı adımlarından ve hayvan taklitlerinden oluşan bir koreografiyle yapılmıştır. Bu bölümde kurt, köpek ve kuzu taklitleri için kostüme dayalı göstergeler kullanılmamış harekete dayalı kodlamalar tercih edilmiştir. Bu şekilde seyircinin hayal gücüne yönelerek onu da aktifleştiren bir koreografi ile amaçlanan anlatımın gerçekleştirildiği görülmektedir. Kız halayları koreografi değil günlük işleri anlatan bir düzenleme olarak sahnelenmiştir. Günlük işlerin taklidi olan bir başka dans Galuç dansı ile başlayan Adıyaman bölgesi oyunları da düzenleme ile sahnelenmiştir. Düzenlemede dansçıların hareketlerinin birlikteliğinin sağlanmasına karşılık jest ve mimiklerde birliktelik ve inandırıcılık sağlanamamıştır.

Final bölümünde normal seyirinde gerçekleşen bu geleneksel törenler gelinin damat evine getirilirken kayıkların batması, tüm mücadelelere rağmen gelini ve kız evi halkının kurtarılamamasının üzerine damadın feryatları ile anlatım son bulmuştur. Gelin getirilirken kayıkların batması ve kurtarma mücadelelerinin icra edildiği bölüm geleneksel halk dansları adımlarının da kullanıldığı bir koreografi ile sahnelenmiştir. Burada evrensel hareket kodlaması olarak ağırlıkla içe kapanmanın

kullanılması ve vücudun küçültülmesi ile biçimsel etkinin güçlendirildiği görülmektedir. Geleneksel ezgilerden ve geleneksel enstrümanlardan faydalanılarak yaratılan çok sesli müziğin, damadın feryadı ile bölgesel söyleniş şekli dikkate alınarak tavrısal özellikleri ile yakılan ağıta bağlaması ise neden sonuç ilişkisinin dengeli bir bütünlükle kurulması ile duygusal etkiyi yaratmıştır. Kurgunun beklenenin tersi bir sonuca bağlanması ile de duygusal açıdan çarpıcı bir finalin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Tiyatral anlatımların ağırlık kazandığı bölümlerde inandırıcılık için jest ve mimikler karakterler ve duruma uygun şekilde ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tüm gösteri bir gelin alma temasına oturulduğu ve bölgesel davranışların birebir taklidi olduğu için statik kalıplar dışında dansçılar arasındaki koordinasyon eksikliklerin veya hataların tema işleniş açısından normal ve doğal olarak algılanan bir performans oluşturduğu görülmektedir.

Sözleri olan ezgiler canlı performansla tavırlarına uygun olarak ve bölgesel özelliklerde söyleyenin de cinsiyeti dikkate alınarak icra edilmiştir. Sahnenin her alanından duyum dikkate alınıp mikrofonlar kullanılarak geleneksel enstrümanlar ön plana çıkarılmıştır. Davul ve zurnanın sesi kapalı ortamdaki etkisi dikkate alınarak kullanılmıştır. Bazı bölümlerde davul ve zurna anlatıma katkıda bulunarak orkestra bölümünden sahneye taşınmıştır. Genel olarak yaratılmak istenen biçimsel ve duygusal etkiye ulaşılmıştır.

3.2.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Genel ışıklandırmada ön ışıkları, yer ışıkları ve yan ışıklar kullanılmıştır. Bunun birlikte bir de takip ışığı kullanılmıştır. Dansçıların gelin olan dansçayı sahneye getirişlerinde, Çoban dramatik köylü dansı takip ışığı kullanılmış, vurgu ile anlatılmak istenen öne çıkarılmıştır. Bölümler arası ya da oyunlar arası geçişlerde hazırlıkları kamufle edici karartmalar yapılmıştır, bunun da inandırıcılığı ve yanılsamaları kırdığını söylemek mümkündür. Işık, yoğunluğunun dereceli şekilde

değiştirilmesi ve sahnenin her alanının ışıklandırılması ile kostümün renk, işleme detaylarını ve hareket yapısının algılanmasını kolaylaştıran bir tasarım ögesi olmuştur. Bu sayede kostüm ve ışık tasarımları arasında denge sağlanmış ve her ikisi de etkili bir anlatım sağlayabilmişlerdir. Yoğun olarak genel ışıklamanın kullanıldığı tasarımda nadir olarak kullanılan renkli ışıklarda ana renklerin filtreleri kullanılmadığı için ana renklerden oluşan kostüm renklerinde gözü rahatsız edici herhangi bir olumsuzluğun yaşanmadığı görülmektedir. Özellikle düzenlemelerin olduğu bölümlerde, ışık senaryosunun dansların metronomları ve yaratılmak istenen duygu yoğunluğu dikkate alınmadan hazırlandığını söylemek mümkündür. Bunun sonucu olarak yaratılmak istenen duygusal etki kırılmış hatta ilgi dağınıklığına neden olunmuştur.

3.2.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Kostüm değişimi yapılmadığı için bayan dansçılar Anamur ve Afyon bölgesi danslarını Acıpayam kostümleri ile icra etmişlerdir. Zamanlama sorunun farklı çözümler ile aşılması temel olarak kostüm tasarımının görevidir ve fakat burada bölgesel farklılıklar dikkate alınmadan bir yorum yapılmıştır. Ancak bu yorum bir çözüm üretmesine rağmen doğru bir yorum değildir. İnanırcılığı zedelediği görülür. Erkek Dansçılar Anamur Bölgesini bölgesel niteliklere bağlı kalınarak yapılmış kostümlerle sahnelemişlerdir. Anamur bölgesi danslarında aksesuar olarak bölgesel dans karakterinin en belirgin özelliği kaşıklar kullanılmıştır. Çoban Dramatik Köylü Dansı, Şanlıurfa Kız halaylarında ve Adıyaman bölgesi danslarında Adıyaman bölgesine ait kostüm ve aksesuarları kullanılmıştır. Kuliste kostüm değişiminin mümkün olmadığı Acıpayam danslarından kız halaylarına geçişte üst üste giyilmiş kostümler sahne üzerinde değiştirilmiştir. Adıyaman bölgesi danslarında aksesuar olarak elek, orak ve su kabağı yerine toprak testi kullanılmıştır. Çoban dramatik köylü dansı sadece çobana kepenek verilerek çoban olduğu vurgulanmıştır fakat kurt, köpek ve koyunları canlandıran dansçıların kılık değiştirmesi için kostüm değişimi yapılmamıştır. Anlatım açısından her ikisi de tercih edilebilecek yöntemler olmasına

rağmen aynı dansta ikisinin de kullanılması istenilen biçimsel etkiyi sağlamasına rağmen vurgulamada denge problemi yaratmıştır.

Kullanılan kostüm parçaları mavi, siyah, kırmızı ve sarıya ağırlık verilerek asıllarına uygun olarak hazırlanmıştır. Karakter hakkında kodlama yapabilmesi için gelin kostümü diğer kostümlerden farklı olarak hazırlanmıştır. Özellikle kullanılan başlık ile öz ve biçim uyumunu sağlayan etkili bir tasarım yapılmıştır. Sahne üzerine yerleştirilmiş olan orkestra elemanlarına da geleneksel kostümler giydirilerek düğün atmosferinin yaratılmasında bütünlük sağlanmak istenmiştir. Gösteri bir düğünü anlattığı için orkestranın da anlatımın bir parçası olma özelliğini veren bu kostüm birliği anlatımı güçlendirmektedir.

3.2.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Makyajda genel olarak ışık yoğunluğu ve sahne ile seyirci mesafesi düşünülerek yüz hatlarının belirginleştirilmesi yapılmıştır. Erkek dansçılar parlamamanın engellenmesi için pudra ve yüzün soluk görünmemesi için allık, göz hatlarının belirginleştirilmesi içinse göz kalemi ve maskara kullanmışlardır. Bu sayede günlük hayatın bir yansıması yaratılması için istenilen biçimsel etki sağlanmış, yoğun ışık dansçıların yüzünü soldurmamıştır. Erkek dansçıların bazılarının bıyıklı bazılarının ise bıyısız oluşu tema açısından düşünüldüğü zaman olumsuz bir etkide bulunmamış hatta gerçekliğin kendi bölgesinde yaşayan insanların çeşitliliğinin vurgulanmasında istenilen duygusal etkiyi sağlamıştır ve Geleneksel makyaj malzemelerinden kına sahne üzerinde anlatımı destekleyici bir öge olarak kullanılmıştır. Gerçek kınanın kullanılması da inandırıcılığı ve duygusal etkiyi arttıran bir etken olmuştur. Çünkü kınanın geleneksel Türk düğün yapısının anlatımı kolaylaştıran ve kültüre kimlikler konusunda bilgi veren önemli bir gösterge olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Köy düğünü atmosferi yaratılması için öncelikle köy kültürüne ait bakır kazan, kilim, odun gibi göstergelerden yararlanıldığı görülmektedir. Gelin alma sırasında davul, zurna kullanılması düğün atmosferini güçlendirmiştir. Anamur halk dansları düzenlemesinde dansların geleneksel yapıları gereği aksesuar olarak kaşıklar, Çayda Çıra dansında mumlar, Adıyaman halk dansları düzenlemesinde de orak ve toprak su testileri kullanılmıştır. Gelenekselde bu toprak su testileri yerine su kabakları kullanılmaktadır fakat zamanla su testisine dönüşerek değişime uğrayan bu aksesuarın aynı işlevsel değere sahip olduğu için gösterge değeri olarak olumsuz bir etkisi bulunmamıştır. Gelin alma sırasında kullanılan çeyiz tepsileri, ve bindallının içine konulduğu çeyiz sandığı da gelin evinin vurgulanmasında önemli olan aksesuarlardır. Fakat çeyiz sandığının tamamen metal malzemeden oluşması biçimsel etkiyi olumsuz yönde etkilemiştir. Bunun nedeni konu olarak da kullanılan kostümler ve diğer aksesuarlar olarak da yansıtılmak istenen zaman konusunda çelişkiye neden olmasıdır. Doğal dokuya uymayacak bir malzeme kullanımı yapılmıştır. Damat traşı bölümünde ustura, traş köpüğü, bakır su kapları kullanılarak gerçeklik duygusu kuvvetlendirilmiştir karakter tanımlamalarını güçlendirmiştir. Kayıklar üzerinde gelinin getirilmesi sahnesinde kullanılan küreklerin de seyircinin hayal gücünü yaratılmak istenen imgeye dönüştüren en büyük kodlamalar olduğunu söylemek mümkündür.

3.3. Ekin 4/ Eğrisiyle Doğrusuyla

Yapım Yılı: 1994

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Cengiz Aydın, Şahin Ünal.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir.

Müzik Direktörü: Gani Pekşen.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Ferruh Özdiñer.

Gösteri Programı:

Eğrisiyle Harmandalı-Kerimoğlu
Doğrusuyla Yörük Ali-Çıtır Pıtır Basmalar-Kerimoğlu
Eğrisiyle Trabzon Halk Dansları
Doğrusuyla Trabzon Halk Dansları
Eğrisiyle Bursa Halk Dansları
Doğrusuyla Bursa Halk Dansları
Eğrisiyle Serenler
Doğrusuyla Serenler
Eğrisiyle Günlük Olayların Müzikli Anlatımı
Doğrusuyla Günlük Olayların Müzikli Anlatımı
Eğrisiyle Şanlıurfa Halk Dansları
Doğrusuyla Şanlıurfa Halk Dansları
Eğrisiyle Edirne Halk Dansları
Doğrusuyla Edirne Halk Dansları
Çeşmebaşı Fantazisi (Ferit Tüzün)

3.3.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Genel anlamda, tüm kültürel zenginliğin sergilenmesi amacını güden sahneleme çalışmalarında olduğu gibi belirli bir hikâye bütünlüğü olmayan gösterinin birinci bölümünde geleneksel dansların sahneye aktarımında kostüm, adım düzeni, müzik ve pattern çalışmaları üzerinden yapılan yanlışlıklar ve aslında nasıl olması gerektiğine vurgu yapılmak istenmiştir. “Eğrisiyle-Doğrusuyla” ismi de temayı ortaya koyan bir adlandırma olmuştur. Gösteri amacından dolayı belgesel niteliği ağır basan bir projenin olduğu görülmektedir. Yapılan düzenlemelerdeki yanlışlıklar farklı bölge oyunlarının farklı bölge kostümleri ve müzikleri icra edilmesi, ilgi çekici patternler yapılması adına geleneksel forma uymayan çizgi formları kullanılması, müziklerin geleneksel karaktere uymayan enstrümanlarla icra edilmesinden oluşmuştur. Yapılan uygulama ve amaç birbiri ile uyumlu bir bütünlük oluşturmuş, öz ve biçim uyumu sağlanmıştır.

Doğru düzenlemelerde danslar güçlü ve zayıf karakterde adımların bir araya gelmesinden oluşturulmuştur. Geleneksel formlara bağlı kalınarak çizgi, daire ve yarım daire ve geleneksel adım yapısını, anlatımını bozmayacak türevleri kullanılmıştır. Yanlış sahnelemelerde ise doğruların tam tersi yöntemler izlenmiş veya var olan doğrular hiç kullanılmadan yok edildiği vurgulanmıştır. Yapılan yanlış sahnelemelerin temellinde yatan yanlışların tamamının algılanması veya tüm seyirciler açısından uzman bir bakış açısı ile değerlendirilmesi mümkün değildir. Fakat böyle bir projenin bir şeyleri vurgulamaya çalışması da doğruya ulaşmada önemsenecek bir çaba olarak görülmektedir.

Sahnenin sağ tarafına yerleştirilen orkestra sahnede dansçıların kullanım alanının daraltmıştır. Ayrıca görsel olarak bir anlatının parçası olmadıkları içinde duygusal etkiyi kırdığı görülmektedir. Bu sahenin tüm etmenlerle bir bütün olduğu gerçeğinin önemini vurgulayan bir örnektir. Sahnenin fiziksel koşulları da bir gösteriyi en az kostüm, sahneleme ve teknik unsurlar etkileyebilmektedir. Doğrusuyla bölümlerinde geleneksel yapıya ait enstrümanlar ile çok seslilik sağlanmış, sözlü ezgiler geleneksel tavra uygun olarak seslendirilmiştir. İşitsel olarak danslarla bir bütün olarak geleneksel kodları olan enstrüman seslerinin kullanılmasının seyircinin kültürel hafızasına yönelerek istenilen etkinin yaratılmasını sağladığı görülmektedir.

İkinci bölüm, Ferit Tüzün'ün "Çeşmebaşı" bale suitinden esinlenilerek yapılmış "Çeşmebaşı Fantazisi"nden oluşmuştur. Bu bölüm tamamen klasik bale, geleneksel halk dansları adımları ve günlük hareketlerden oluşturulmuş bir koreografidir. Biçimsel form olarak collage, canon, unision, ground bass, opposition ve öykülemeyi faydalanılmıştır. Bazı bölümlerde geleneksel Türk tiyatrosundan da faydalanılmış Karagöz ve Hacivat kullanılmıştır. Genel olarak dans bir hikâyenin anlatım aracı olmaktan çok düzenleme mantığına dayalı bir koreografi parçası olarak düşünüldüğü için sahnelemenin akıcı bir bütünlüğü yakalayamadığı görülmektedir. Fiziksel koordinasyonlarını halk dansları adım ve tavırları üzerinde yoğunlaştırmış dansçıların, geleneksel halk dansları adımları ve klasik bale adımları arasında kalarak

konsantrasyon ve adaptasyon problemi yaşadıkları görülmektedir. Müzik ve dans birbirlerinden farklı özlere sahip olmasına rağmen ortak noktaların tespit edilmemesi ve evrensel kodlamalara sahip hareketlerin seçilmemesi, seçilen adımların müziği somutlaştıramaması öz ve biçim uyumunun yakalanamadığını göstermektedir.

3.3.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Tepe ışıklarının kullanılmadığı sadece takip ışığı, yer ışıkları ve yan ışıklarının kullanıldığı sahnede, bazı bölümlerde karanlık ortamda ışık derecesi çok yüksek gelmiş ve parlamaya olmuştur. Kırmızı ve mavi filtrelerle renklendirilmiş yan ışıkların dereceleri yüksek olduğu zamanlarda oluşan parlamalar renk yoğunluğuyla bir araya gelerek görülebilirliği zayıflatmıştır. Görsel olarak istenilen amaca ulaşabilmede büyük bir engel olan bu tasarım probleminin diğer tasarım etmenleri görevlerini doğru bir şekilde yerine getirmesine rağmen tüm etmenleri olumsuz yönde etkilediği görülmektedir.

Aynı parlaklıktaki ışık farklı renkler üzerinde farklı etki yaratmıştır. Işık ve özellikle renkli ışık değişimleri çok ani ve hızlı şekilde gerçekleştirilmiştir. İlgi dağınıklığını tetikleyen bu ani değişimlerin seyirciyi rahatsız edici boyutlarda ve teknik ışık bilgileri bilinmeden yapıldığı görülmektedir. Tepe ışıklarının kullanılmaması ile yanlardan ve yerden gelen ışığın özellikle sahnenin sol tarafında büyük gölgeler oluşmasına sebep olduğu görülmektedir. Bu devasa gölgelerin yaratılmak istenen duygusal etkiden çok uzak, korku güdüsüne yönelen ve öze tamamen uyumsuz bir ışıklamanın sonucu olduğunu söylemek mümkündür.

Işıklamada üç boyutluluk sağlanamamış ve yoğun olarak kullanılan mavi ve kırmızı ışık kostüm ve yüz renklerinin emilmesine sebep olmuştur. Kırmızı ışıkta; kırmızı allık ve ruj solmuş, beyazı kırmızıya, mavi mora, koyu yeşiller sarıya benzer bir renge, kahverengiler daha koyu tonlu kahverengine dönmüştür. Mavi ışıkta; kırmızı allık ve ruj mora, doğal fondoten mora dönüşmüştür, maviyi zenginleştirmiş,

sarıyı karartarak yeşil tonlarına dönüştürmüştür. Sonuç olarak teknik ışık bilgisinin yetersiz hatta yanlış kullanımı ile diğer tüm tasarımların perdelendiği görülmektedir.

Takip ışıkları birinci bölümde ağırlıklı olarak bilgilendirme yazılarının geçişinde, ikinci bölümde Karagöz ve Hacivat'ta çok belirgin olarak vurgulama yapılmak istenen noktalar için kullanılmıştır. Özellikle Karagöz ve Hacivat'ta gölge oyununu temellerine oturan bir mantık kullanıldığı için öze uygun bir biçimsel çalışma olmuştur.

3.3.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Işığın karanlık sahnede yüksek dereceli ışığın parlama yapması ve çok yoğun renkli ışıkların kullanımı kostüm renk ve desenlerini yansıtamamıştır. Geleneksel yapıya bağlı kalınarak hazırlanan kostümlerde siyah, beyaz, mavi ve kırmızı tonları yoğun olarak kullanılmıştır. Gösterinin temeli oluşturan yanlışın doğru ile vurgulanması esas alınarak geleneksel olandan uzaklaşmamıştır. Mendil, beşibiryerde, çiçek gibi kostümü tamamlayıcı aksesuarlar da kullanılarak inandırıcılığın güçlendirildiği görülmektedir. Gerçeklerinin birebir taklidi olan bu aksesuarlar ile istenilen biçimsel etki sağlanmıştır. Sahnede bulunan orkestranın geleneksel kostümler giymemiş olması bütünlük görüntüsünü olumsuz yönde etkilemiş estetik bütünlüğü bozmuştur.

İkinci bölümde Ferit Tüzün'ün Çeşmebaşı Fantezisi bölümünde, koreograf ve kostüm tasarımcısının yorumları bağlı kalınarak, belirli bir bölgeye bağlı kalınmadan geleneksel halk dansları kostümlerinden oluşturulan tasarımlar kullanılmıştır. Yoğun olarak geleneksel adımların kullanıldığı bu koreografi için kostümler tema, müzik ve koreografi arasındaki uyumsuzluktan olumsuz yönde etkilenmiş istenilen duygusal yoğunluğun yaratılmasında başarılı olamamıştır. Aksesuar olarak maskeler kullanılmış ve biçimsel ve duygusal olarak ikinci bölümde amaçlanan kostüm tasarımı geneline oranla çok daha başarılı bir sonuç ve olumlu bir etki bırakmışlardır.

3.3.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Sahnenin gerekliliği doğrultusunda makyajda genel olarak ışık yoğunluğu ve sahne ile seyirci mesafesi düşünülerek yüz hatlarının belirginleştirilmesinin yapıldığı görülmektedir. Bayanlar kırmızı allık ve ruj kullanmış göz hatlarını belirginleştirmek için göz makyajına ağırlık verilmiştir. Erkek dansçılar parlamının engellenmesi için pudra ve yüzün soluk görünmemesi için allık, göz hatlarının belirginleştirilmesi içinse göz kalem ve maskara kullanmışlardır. Temelde günlük yaşamın taklidi yapıldığı için günlük görünümünün sağlanması yanılsama etkisini arttırmıştır.

3.4. Ekin 5

Yapım Yılı: 1995

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Cengiz Aydın, Şahin Ünal.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, Gürbüz Aktaş, Barbaros Ünlü, Ferruh Özdiñer, Füsün Özdiñer, Aykut Mis.

Gösteri Programı:

İzmir Halk Dansları

Karadeniz Halk Dansları

Acıpayam Halk Dansları

Edirne Halk Dansları

Silifke/Anamur Halk Dansları

Azerbaycan Halk Dansları

Artvin Halk Dansları

3.4.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Bu gösteride belirli bir temaya bağlı kalınmadan var olan geleneksel halk dansları düzenlemelerinin belgesel bir nitelikte sahnelenmesi görülür. Bu genel olarak Anadolu'nun çok kültürlü oluşu ve her bölgenin danslarının kendi estetiğiyle biçimlenişini yansıtmaya amacını taşısa da bazı sahnelemelerde dansların yan yana gelişi fazla eklektik sonuçlar doğurmaktadır. Bu nedenle bir gösteri bütünden ziyade birleşemeyen küçük öykücükler gibi kalan bu düzenlemelerin her birinin kendi içerisinde değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Genel olarak bütün düzenlemelerde solist dansçıların kalabalıktan sahne ortasına alınarak ve diğer dansçıların bakışları ile vurgulandığı görülmektedir. İzmir halk danslarında daire ve çizgi formu kullanılarak eşli adımlarda yön değişimleriyle ve yapı olarak ilerleme yapılabilecek adımlarla pattern değişiklikleri yapılmıştır. Geleneksel adım yapısı zorlanmamıştır. Rondo, unision, opposition formları da geleneksel kuruluş formları yanında kullanılan formlardır. Bu formlar ile çeşitlilik sağlanmaya çalışılarak monoton bir yapıdan uzaklaşmaya çalışılmıştır fakat sıkça kullanılan adım tekrarlarının gelenekselin sahneye aktarımında, sahnenin gerekliliklerini desteklemediği görülmektedir.

Karadeniz halk dansları için öncelikle müziğe vurgu yapılmalıdır. Çünkü geleneksel enstrümanlar olan kemençe ve tulumla değil davul ve zurna ile seslendirilmiştir. Bu hem biçimsel hem de duygusal etkinin sağlanamamasına neden olmuştur. Karadeniz kadın danslarında da erkek danslarında da geleneksel biçimsel forma tamamen bağlı kalınarak düz çizgi formu kullanılmıştır. Düz çizgi formu ve kuruluş formu olarak unison formunun kullanılmasının dansçıları arasındaki senkronizasyon problemlerini açığa çıkardığı görülmektedir. Pattern değişimi yapılmaması adım üzerine yoğunlaşıldığını göstermektedir. Adım zenginliğinin vurgulanması için seçilen bu yöntem ile öz ve biçim uyumu ağırlanmıştır. Adım geçişlerini kolaylaştırmak ve geleneksel ifadeyi güçlendirmek için bağırışlar ve ıslıkların kullanılmasının, Karadeniz danslarında var olan coşkunun oluşturulmasında etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Acıpayam halk dansları düzenlemesinde özellikle dönme ve çökme hareketlerinde vurguları, güçlü adımları aynı zamanlarda olan farklı adım cümleleri farklı gruplarca aynı anda yapılarak çeşitlilik sağlanmıştır. Olumlu bir görsel etki sağlamıştır. Çizgi formunda kırık çizgiler ve diyagonaller daire formunda ise tek daireden farklı boyutlu küçük dairelere ve yarım dairelerin geçişler yoğun olarak kullanılmıştır. Gösteri genelinde dansların metronomlarının yavaş olması zamanla monoton bir yapının oluşmasına sebep olmuştur. Bu da zaman zaman ilgi kaybının yaşanmasına neden olmuştur.

Edirne halk dansları düzenlemesi Ekin 4 projesinde yapılan düzenlemenin tekrarıdır. Aynı düzenleme ile sahnelenmiştir. Anamur halk dansları düzenlemelerinde yapısal olarak ilerleme sağlayacak adımlar kullanımı arttırılarak paten geçişleri çeşitlendirilmiştir. Genellikle bütün dansların çökme adımlarında canon formu ön plana çıkarılarak görsel çeşitlilik sağlanmıştır. Öze dokunulmadan biçim aracılığıyla öz etkili hale getirilmiştir. Dansların müziklerinde sözlü bölümlerin kullanılması hem hareketlerin anlamını somutlaştırmış hem de gösterinin eğlendiricilik yönünü desteklemiştir. Urfani dansında soloların sahne ortasına alınarak vurgulama yapılmak istendiği fakat dış daireyi oluşturan dansçılar tarafından perdelendiği için sololar ile yaratılmak istenen vurgu ve biçimsel etkiye ulaşamadığı görülmektedir.

Bölge danslarına geçişte bölgesel tavırla icra edilen ezgiler ve türküler kullanılarak sahnelenecek olan bölge ile ilgili bilgilendirme yapılması ve geçişler arasında bağ kurulmasını kolaylaştıran bir etkidir. Yapılan bu bilgilendirmeler seyircinin adaptasyonunu olumlu şekilde etkilemiştir.

Son bölümde “savaş” teması üzerine kurulan koreografide Artvin halk dansları adımları ile yapılmış koreografiler ve Horomi dansının düzenlemesi kullanılmıştır. Bu koreografide gitar ve ağırlıklı olarak doli kullanılmış ve geleneksel ritim kalıpları ile dansa eşlik edilmiştir. Özellikle dolinin kullanılmasının temaya uygun olarak seçilen dansları hem anlatım hem de duygu açısından yükselttiği ve

coşkunun oluşmasını sağladığı görülmektedir. Ayrıca ritimle vurgulanan güçlü adımlarda dansçıların bölge insanın sert ve çevik tavrını yansıtan bağırışları kullanılarak savaş atmosferin sağlanması da öz ve biçim arasında dengeli bir bütünlük yakalandığı ve duygusal etinin sağlandığını söylemek mümkündür.

İkinci bölümde yer alan Kafkas halk danslarında erkek danslarında genellikle solistlere ağırlık verilmiştir. Bu daha çok hareket yapısının tanıtılmasına yönelik olmakla birlikte gelenekselde var olan kendini beğendirme özelliğinin de taklidi olarak görülebilir. Bu sayede gelenekselde bölge insanı, sahnede dansçı grup haricinde kişisel birikim ve becerisini sergileyebilmektedir. Özellikle Kafkas danslarında yapılan bu sololarla, takip edilmesi gereken bir grup düzeni olmadığı için de seyirci tek bir dansçıyı dikkatini çekecek çeviklikte ve performansta hareketler ile rahatça takip edebilmektedir.

Birinci bölümde Karadeniz halk dansları düzenlemesinde Tonya ve Acıpayam halk dansları düzenlemesinde Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu dansı doruk noktasını oluşturur, Edirne halk dansları düzenlemesinde de Trakya Kadın Dansları ile Beylerbeyi Karşılması dansı, Anamur halk danslarında Gasavet ve Kesik Çayır dansı doruk noktayı oluşturmuştur. Artvin danslarında Horomi dansı doruk nokta olmuştur.

3.4.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Genel olarak tepe ışıkları, yan ışıklar ve takip ışığı kullanılmıştır. Yan ışıklar mavi ve kırmızı filtrelerle renklendirilmiş spotlardan oluşmuştur. Sahne genel ışıklandırma ile aydınlatıldığı, karanlık olmadığı için yüksek derecede verilen kırmızı ışık kırmızı kostümlerin kullanıldığı sahnelerde parlama yapmış, yüzlerinde kırmızı göstermiştir.

Azerbaycan Erkek kostümleri ağırlıklı olarak beyazdan oluştuğu için renkli ışıklar renklerini yansıtmış fakat bordo ve siyahtan oluşan kol bölümleri, bayan

dansçıların açık mavi renkli saten kostümleri yoğun kırmızı ışığın kullanılmasından dolayı görünürlüğünü yitirmiştir. Gözün alışma süreleri dikkate alınmadan yapılan ani değişimler kostümlerin görsel etkileyciliğini zayıflatmıştır. Genel ışıklandırmada arka fon siyah olduğu için sadece yere düşen gölge problemi olmuştur. Vurgulamalar içinse özellikle Azerbaycan ve Artvin danslarında takip ışığı kullanılmıştır.

Gösteri genelinde belirli bir ışık senaryosunun yapılmadığı için gösteri de yaşanan bu olumsuzlukların görselliği etkilemesi yanında geleneksel yapının tanıtılmasını da engelleyerek, dansın kostüm dikkate alınmadan hareket bazında incelenmesi izlenimini doğurmuştur

3.4.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Bölgesel niteliklere göre hazırlanmış kostümlerde işlemler ve kumaş seçimleri ışığın görsel etkisi dikkate alınarak yapılmıştır. Bu yüzden işlemlerin detaylı şekilde sırma ve pullarla yapıldığı görülmektedir. İzmir bölgesi kostümlerinde tokalı kemerler gibi gelenekselde de kullanılan malzemelerden faydalanılarak süslenmenin geleneksel Türk kadını kostümlerinde ne kadar etkili olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Karadeniz erkek kostümü aslına uygun renklerle ve bıçak, köstek, tabaka, kuşak gibi aksesuarlarıyla kullanılmıştır. Karadeniz bayan kostümü ise Giresun ve Trabzon geleneksel kostümlerine bağlı kalınarak hazırlanmıştır. Aksesuar olarak beşibiryerdeliler kullanılmıştır. Beşibiryerdeliler hem görsel olarak hem de çıkardığı ritmik ses ile işitsel olarak düzenlemeyi hareketlendirmiştir.

Edirne bayan kostümünde aslına bağlı kalınarak kumaş şalvarlara ve yeleklere işlemler yapılmış, başa oyalı krepler kullanılmıştır. Aksesuar olarak da mendil ve beşibiryerdeliler kullanılmıştır.

Azerbaycan bayan kostümlerinde işlemlere çok az yer verilmiş, aksesuar olarak takma saçlar ve ışığı yansıtan metal kemerler kullanılmıştır. Erkek kostümlerinde ise işlemler ağırlıklı olarak gömleklere kullanılmıştır. Erkek solo kostümünde kırmızı kullanılarak ayır edicilik yükseltilecek vurgulama yapılmıştır. Ayrıca aksesuar olarak kemer, fişekler ve bıçaklar kullanılarak yaşam tarzları konusunda da kodlamalar yapılmıştır. Tüm düzenlemelerde kullanılan aksesuarlar aslı ile işlevsel bir bütünlük oluşturarak biçimsel etkiyi arttırmıştır.

Artvin kostümleri orijinal haline bağlı kalınarak stilize yoluna gidilmiştir. Siyah kumaş üzerine yıldız şeritler yapılarak ışık kullanılmıştır. Kırmızı kuşaklara kırmızı kabalaklar ile uyum sağlanmıştır. Tasarlanan stilize kostümlerde bölgesel hareket kalıplarının dikkate alındığı görülmektedir. Hareketlerin görsel etkiyi yakalamasında bu bakış açısı ile yapılan tasarımlar istenen hedefe ulaşmışlardır.

İkinci bölümde sahnelen Kafkas halk danslarında erkeklerde kırmızı kostüm seçildiğinde zıt renklerin çekiciliğinin vurgulanması içinse bayan kostümleri beyaz renkli, erkeklere siyah renkli kostüm seçildiğinde bayanlara kırmızı renkli kostümler seçilmiştir. Bu farklılığın yaratılmasında ve belirginliğin arttırılmasında önemli olmuş görselliği olumlu yönde etkilemiştir. Aynı mantıkla da erkek solist beyaz olarak seçilmiş ve karakter tanımlamasında önemli olmuştur. Bayan kostümlerinde hem kaftana hem de elbise kollarının uzatılması görsel olarak karmaşaya sebep olmuştur. Görsel etkisi açısından da bayan kostümlerinde olması gereken narinlik görüntünden uzaklaşmıştır.

Geleneksel müzikleri icra eden orkestra üyeleri ile dansçılar arasında kostüm bütünlüğü oluşturulamaması dikkati dağıtan bir unsur olarak görülmektedir.

3.4.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Makyajda diğer gösterilerde olduğu gibi; erkek ve bayan dansçılara, parlamanın engellenmesi ve yüzün soluk görünmemesi için ışık yoğunluğu ve sahne

ile seyirci mesafesi düşünülerek yüz hatlarının belirginleştirilmesi sağlayan makyaj yapılmıştır.

3.4.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Anamur halk dansları düzenlemesinde dansların geleneksel yapıları gereği aksesuar olarak kaşıklar, Kafkas halk dansları düzenlemesinde de kılıçlar kullanılmıştır. Kılıçların uygun adımlar eşliğinde kullanılmasının savaşçı bir toplum için doğru bir gösterge olarak tercih edildiği görülmektedir. Kaşıklar orijinal malzeme ve biçimde tasarladığı için istenen biçimsel etkiyi vermektedir. Fakat kılıçlar farklı malzemeden yapılsa da orijinal hali ile işlevsel ve görsel olarak aynı etkiyi bırakmıştır. Birinci bölümde Artvin halk dansları düzenlemesinde ikinci bölümde de Kafkas halk dansları düzenlemesinde aksesuar olarak dolinin kullanılması işitsel olarak zihinlerde kodlanan sesin kaynağının öğrenilmesi konusunda dansın eğitici yönünü vurgulamıştır. Ayrıca dans hareketlerinin bir parçası gibi kullanılması da coşkuyu ve heyecanı artırıcı bir özellik olmuştur.

3.5. Ekin 6

Yapım Yılı: 1996

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, AykutMis, Gürbüz Aktaş, Barbaros Ünlü, Ferruh Özdiñer.

Gösteri Programı:

Merkez Göktepe (Yaygın Erkek Zeybekleri)

Kerimoğlu Zeybeği

Denizli/Serenler Zeybeği

Muğla Halk Dansları/Erkek Zeybek Dansları
Muğla/Çomakdağı Kadın Zeybek Dansları
Samah
Topal Dramatik Köylü Dansı
Muğla/Bodrum Halk Dansları
Muğla/Fethiye Halk Dansları
İkiz Adam Dramatik Köylü Dansı
Boğaz Havası/ Çobanın Sevdası Dramatik Köylü Dansı
Muğla Teke Zortlatmaları
Acıpayam Halk Dansları
Edirne Halk Dansları
Anamur Halk Dansları
Asetin Düğün Dansı

3.5.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Muğla bölgesinde yapılan alan araştırmalarının sahneye doğru aktarımının yapılmaya çalışıldığı belgesel nitelikli sahnelemede, belirli bir tema kullanılmamış ve bütün danslar düzenleme ile sahnelenmiştir. Geleneksel formlara göre yapılan düzenlemelerde dans sıralamaları, geleneksel kuruluş formları, müziklerin makamsal uyumu dikkate alınmıştır. Alan araştırmasının yansıması olarak yapılan düzenlemelerde istenilen doğru aktarımın yapılabilmesi için geleneksel tavra büyük önem verildiği görülmektedir. Tavır dikkate alınırken sahnenin gerektirdiği ölçüde hareketlerin boyutları yükseltilmiş ve sahne alanı yatay olarak kullanılırken dikey olarak da kullanılmaya çalışılmıştır. Yapılan ön hazırlıklar sayesinde sabitlenmiş hareketlerde ve tavırda dansçılar senkronizasyonu yakalayabildikleri görülmektedir. Sahnede görsel uyumun yakalanmasını sağlayan bu ayrıntılar ile adım zenginliği zedelenmeden istenilen duygusal etkinin sağlandığı görülmektedir.

Danslarda, biçimsel yapılarından dolayı uygulanması ve seyirci açısından algılanması zor adımlardan oluştuğu için ağırlıklı olarak unision formunun

kullanılması, ilgi kaybını en alt düzeye indirgemıştır. Hatta bu kadar detaylı olarak adımların sahnelenmesi seyircinin kültürel birikimini özümsemesini yardımcı olarak, öğrenmeye dayalı haz almasını sağlamıştır. Göktepe Erkek Zeybek danslarında da Çomakdağı Kadın Zeybek danslarında geleneksel biçimsel form olarak daire kullanılmış, çizgiden daire formuna geçilmiştir. Kadın danslarında dairede dönme hareketleri ile karşılıklı yer değiştirmelere bağlı patternler kullanılmış, geleneksel icrasına uygun olarak ritim enstrümanı tef ve kadın vokallerin bölgesel tavırla çoksesli olarak seslendirilen sözlü ezgi ile icra edilmiştir. Düzenlemenin gerekliliği biçimsel olarak sağlanmıştır.

Samah; karşılama, yürüme, hızlanma bölümlerine sadık kalınarak sahneye aktarılmıştır. Karşılama da daireden diyagonal çizgiye geçilmiş, diyagonalin hareketlerin detaylarını göstermiştir. Diğer düzenlemeler dışında samah bölümünde çizgi formu da daire kadar çok kullanılmıştır. Bu dinsel dansa samah türküleri söylenerek öz ve biçim uyumu yakalanmış ve dansın yapılış amacı konusunda bilgilendirme yapılmıştır.

Samahtan sonra koreografi ile sahnelenmiş Topal Dramatik Köylü Dansı hareket komiğine dayandırılmıştır. “Sahtekârlık” teması üzerine kurulan koreografide belirli bir bölgeye bağlı kalınmadan collage formu kullanılarak, müziğe uygun adımlar kullanılmıştır. Temposu yavaşlatılıp hızlandırılarak müzikle adımlar vurgulanmış, ifade zenginleştirilmiştir. Para kazanmak için olmadığı halde topal, kör ve dilsiz taklidi yapan üç kişiyi canlandırma da jest ve mimikler kullanılmıştır. Yaratılmak istenen tiplere için seçilen doğru hareketler ile ifadenin güçlendirildiği görülmektedir. Günlük hayatta karşılaşılabilecek bu karakterin komik bir dille anlatılması ile seyircilere sempatik bir bakış açısı kazandırıldığını söylemek mümkündür.

Bodrum danslarında daire, çizgi ve yarım daire formları ve diyagonal gibi çizgi türevleri kullanılmıştır. Unision ve rondo formunun yanında, özellikle çökmelerde canon kullanılmıştır. Biçimsel olarak doğru bir kullanım olmasına rağmen sahnenin gerektirdiği görsel etki yakalanamamıştır. Solo bölümünde

dansçılar sahnenin sol arka bölümüne çekilerek solist vurgulanmış ve tüm dansçılar bağırışlarla ifadeyi güçlendirmişlerdir. Hareketlere yön verilerek daire içinden karşılıklı geçişler yapılmıştır. Fakat genel düzenleme içinde yeterince etkili olamamıştır.

İkiz Adam Dramatik Köylü Dansı bölgesel adımlardan oluşan collage yapılmış ve seyircinin mizah duygusuna yönelmiştir. Dansçının hareketleri ile şekillenen bedenine yapışık ikizinin hareketleri nasıl yapabildiği seyircinin merak duygusuna yönelerek seyircinin ilgisini ayakta tutmuştur. Seçilen adımlar bölgeye uygunluk ve makamsal uyuma göre yapıldığı ve belirli kalıplara bağlı kalmadığı için istenilen biçimsel ve duygusal etkiyi sağlamıştır.

İkinci bölümde “aşk” teması üzerine kurulmuş Çobanın Sevdası Dramatik Köylü Dansında yine collage yapılmıştır. Çobanın Sevdası dramatik köylü dansında birbirini görerek aşık olan çoban ve sevdiği kızın bir araya geliş öyküsü anlatılır. Büyüklerin iznini alamayacaklarını düşünen âşıklar büyüklerinin ikisini birleştirmesi ile bir kepenek altına girerek mutlu sona ulaşmışlardır. Burada kepenegin ortak bir yaşamı simgeleyen en kuvvetli gösterge olarak kullanıldığını ve etkili bir anlatımı sağladığını söylemek mümkündür. Atmosferin yaratılmasında curaya ek olarak kaydedilmiş kuş sesleri ve çan sesleri gibi güçlü göstergeler kullanılması inandırıcılığı destekleyen çözümlerdir. Anlatımın güçlendirilmesi için jest ve mimikler ön plana çıkarılmıştır.

Acıpayam halk dansları düzenlemesi bir önceki proje olan “Ekin 5/Acıpayam Halk Dansları Düzenlemesi”ne değişiklik yapılmadan tekrar edilmiştir.

Edirne halk dansları da bir önceki proje olan “Ekin 5/Edirne Halk Dansları Düzenlemesi”ne herhangi bir değişiklik yapılmadan tekrar edilmiştir. Sadece orkestraya, bölgesel enstrümanlar yanına kanun eklenerek duyumsal zenginlik sağlandığını ve işitsel olarak daha dingin ve daha etkileyici bir duyum yakalandığı söylenmelidir.

Anamur halk dansları düzenlemesi bir önceki proje olan “Ekin 5/Anamur Halk Dansları Düzenlemesi”ne değişiklik yapılmadan tekrar edilmiştir

Asetin Düğün Dansı “Simd” de unision, opposition ve ground bass formları kullanılması ile oluşturulmuştur. Özellikle erkek solistlerde olmak üzere, bölge insanın sert ve çevik karakterli hareket yapısına bağlı kalınarak güçlü ve zayıf hareketler dengeli şekilde düzenlenmiştir. Adım vurgularını güçlendiren en büyük etken müzik olmuştur geleneksel enstrümanlar akordeon ve doli ile adımlarla bütünlük sağlamıştır. Vurgulamalarda; bayan solisti erkek dansçıların, erkek solisti bayan dansçıların önüne alarak, solistleri öne alıp bakış ve alkışları soliste yönelterek vurgulama yapılmıştır. Bu şekilde hem adımların tanıtılması hem de coşkulu bir atmosfer yaratmada olumlu sonuçlar elde edilmiştir.

Müzik açısından bütüne bakıldığı zaman belgesel bir nitelik taşıyan bu projede dansların başlarına eklenen bölge ezgi ve tavrından oluşan introlar ve her bölgeye ait adım yapısına göre hareketleri zorlamadan yapılan finaller ile sahnelemeler düzenli bir gelişim göstermiştir. Çok sesliliğin sağlanması için zengin enstrüman kullanımı işitsel olarak istenilen duygusal etkiyi sağlasa da orkestranın sahneye uygun şekilde yerleşimi yapılamadığı için, müzisyenlerin sahneden seyircilerin içine kadar inmeleri gerekmiştir. Bu da görsel açıdan çok büyük bir olumsuzluk olmuştur.

3.5.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Işıklandırma yan ışıklar ve takip ışığı ile yapılmıştır. Işık yoğunluğu derecesi düşük tutulduğu için sahnede parlama olmamıştır. Genel ışıklandırma yanında yeşil filtre ile renklendirilmiş iki spot kullanılmıştır. Yüksek güçte olmayan yeşil spot kostüm renk ve desenlerinin görünürlüğünü olumsuz yönde etkilememiştir. Fakat sahne bölümlenmesi dikkate alınmadan yapılan ışık yerleşimleri ve ışık dağılımlarının özellikle sahnenin arka bölümlerinin karanlıkta kalmasına sebep olduğu

görülmektedir. Bu da sahne tasarım etmenleri arasındaki uyumsuzluğun yaratabileceği olumsuz bir görsel etki olmuştur.

Işıklamada kısmen sağlanan üç boyutluluk ile detaylar vurgulanmıştır. Karşılaşılan en büyük problem belli bir ışık senaryosu yapılmadan sadece ışıklandırma amacının güdümesidir. Bu nedenle ışık sadece görülebilirliği etkin kılmış fakat ifadeyi güçlendirmeye yönelik bir katkı sağlayamamıştır.

3.5.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Kostümler bölgesel yaşam koşullarını ve kadının süslenmeye verdiği önemi ayrıntılarıyla gösterilmiştir. Göktepe erkek danslarında solo kostümü farklılaştırılarak bölgede var olan farklı kostüm parçaları gösterilmiştir. Kostümlerin sahneye aktarımında 19. Yüzyıl zeybek kostümlerine bağlı kalınmıştır.

Çomakdağı bayan kostümlerinde, yapılan yeni derlemeler kullanıldığı için seyirci açısından bilinmeyen ve öğrenilmesi gereken kostüm parçaları kullanılmıştır. Özellikle sıralı paralarla ve çiçeklerle süslü başlıklar dansların özündeki narinlik duygusunu yansıtmaktadır. Aslına bağlı kalınarak yapılan bu aksesuarlar ile görsel açıdan etkili bir ifade sağlamıştır. Samah kostümlerinde ise özellikle bayan kostümleri hem kostüm parçaları hem de işleme ve kumaş seçimi olarak çok detaylı olarak hazırlanmıştır. Bazı parçalar birebir bölgesinden edinilmiş, taklidi yapılmamıştır. Özellikle samah kostümlerinde dinsel inancın simgesel yönleri bir bütün halinde kullanılmıştır. Sergilenen çok renklilik göz karmaşasına sebep olabilecek bir unsur olmasına rağmen dansın özü ile birleşince görsel bir zenginlik, kültürel bir çeşitlilik olarak kendini göstermektedir. Samahta öze bağlı kalınarak yalın ayak dans edilmesi ise inandırıcılığı güçlendirerek dini inanışlara vurgu yaparak duygusal bir etki oluşturmuştur.

Topal Dramatik Köylü Dansında belirli bir bölgeye ait olmayan geleneksel kostüm parçaları ve günlük kostümler dansçıların yarattıkları karakterleri, sosyal durumlarını yansıtacak şekilde hazırlanmıştır. İstenilen biçimsel etki sağlanmıştır.

Muğla Bodrum kadın danslarında gelin kostümü olarak bindallı çiçekli başlık kullanılmış ve aksesuar olarak da mendil ile tamamlanmıştır. Öz ve biçim arasında uyum sağlanmıştır. Fethiye kostümlerinde genel olarak renk zenginliği üzerinde durulmuştur. Erkek ve bayan dansçı kostümleri kumaş, süsleme ve desen açısından öze bağlı olarak fakat renklerin birbirine uyumu açısından stilize edilerek hazırlanmış erkek ve bayan kostümlerinde görsel bir uyum yakalanmaya çalışılmıştır. Burada yapılan stilize çalışmaları özü zedelememiş, aynı zamanda biçimsel olarak sahnelemede etkili olmuştur. İkiz Adam dramatik köylü dansı kumaş üzerine boyama ile yüze maske yapılmıştır. Geleneksel ve günlük kostüm parçalarının birleştirilerek bir kostüm yapılmıştır. Dansçı bedenine monte edilen içi pamukla doldurulmuş ve dansçının giydiği kostümlerin aynısı giydirilen maket bir insan yapılmıştır.

Asetin Düğün Dansı'nda Ekin 5'te ikinci bölümde kullanılan Kafkas kostümleri kullanılmıştır. Erkek solistler bölümünde geleneksel kostümler yanında stilize edilmiş kostümlerde kullanılmıştır. Geleneksel kostüm parçalarına ışığın yansımaları kullanmak için parlak kumaşlar ile hareketlilik kazandırılmaya çalışılmış, görsel zenginlik sağlanmıştır.

3.5.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Topal Dramatik Köylü Dansı; yapma ben takılmış, dişler siyaha boyanmış, bıyık kullanılmıştır. Komik için özellikle kusurlardan yola çıkılması mantığı ile yapılan makyaj gerçeklik duygunu sağlamış, istenilen etkiyi yaratmıştır. İkiz Adam Dramatik Köylü Dansı saçlar yüze yapılan maske şeklindeki boyalı kumaş ile uyum sağlaması için beyaza boyanmıştır. Boğaz Havasında da tiplere uygun olarak sakal ve bıyık kullanılmıştır. Bu tiplere yönelik makyaj tasarımları dışında genel

olarak erkek ve bayan dansçuların yüzlerinin rahat görülebilmesi için hatları ön plana çıkarıcı ve parlamayı engelleme amaçlı makyaj yapılmıştır.

3.5.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Topal Dramatik Köylü Dansında kostümlere yapılan yamalar, gözlük, çomak yerine kullanılan tahta sopalar, köylü güzeli için kullanılan toprak testi gibi aksesuarlar anlatımı güçlendirmiştir. Solo olarak icra edilen Kerimoğlu dansı bölgesel tavrına sadık kalınarak cura ile seslendirilmiş ve Kafkas halk danslarında doli kullanımında güdülen amaç burada da kullanılmıştır. Bu şekilde işitsel bir kodlama olan curanın somut olarak da seyircilerin zihinlerinde yerini almasının sağlandığı görülmektedir. Anamur halk danslarında geleneksel tavra uygun olarak kullanılan orijinal kaşıklar hem ritm enstrümanı, hem de bölge dansını diğer halk danslarından ayıran bir özelliktir. Bu kaşıklar ile yapılan ritimsel vuruşlar ile güçlü ve zayıf adım ayrımları netleşmiş ve güçlü adım vurguları zenginleşmiştir.

3.6. Ekin 7

Yapım Yılı: 1997

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal, Cengiz Aydın.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, AykutMis, Gürbüz Aktaş, Barbaros Ünlü, Ferruh Özdiğer.

Gösteri Programı:

Denizli Halk dansları

Topal Dramatik Köylü Dansı

Denizli/Acıpayam Halk dansları

Arap Dramatik Köylü Dansı

Muğla/Fethiye Halk Dansları
Artvin Halk Dansları
Yaşlı kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansı
Azerbaycan Halk Dansları

3.6.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

“Aşk” teması üzerine kurulmuş gösteride “savaş”, “mertlik” gibi temalarda yan tema olarak kullanılmıştır. Birinci bölümde Denizli erkek danslarında zeybek duruşlarının gösterildiği bölümler haricinde tamamen geleneksel daire formunda düzenleme yapılmıştır. Fakat diğer dansçıların sahnede farklı duruşlar ile vurgulanması görse bir çeşitlilik sağladığı için sadece daire formunun kullanılması dengeyi sağlamıştır. Sözlü olan danslar ifadeyi güçlendirmek ve aslına uygun sahneleme için vokaller tarafından seslendirilmiştir. Türkülerin icrasında çok seslilik kullanılmasının müziğin, adımlar ve patternler kadar tamamlayıcı olmasını sağladığı görülmektedir.

Ekin 7 projesinde, Ekin 6 projesinde sahnelenen Topal Dramatik Köylü Dansını aynı koreografi ile sahnelenmiştir. Müziğe duyumsal çeşitlilik getirmek için ritim enstrümanı olarak kaşık eklenmiş ve duygusal etki arttırılmıştır. Topal dramatik köylü dansından sonra Acıpayam halk dansları düzenlemesinin karma olarak icra edilen ilk bölümü, bir önceki proje olan “Ekin 5/Acıpayam Halk Dansları Düzenlemesi”nde değişiklik yapılmadan, dramatik köylü dansları da dâhil olmak üzere tekrar edilmiş ikinci bölümünde ise kadın ve erkek danslarından oluşturulmuştur. Bu bölümlerde geleneksel yapı bozulmadan karşılıklı geçişlerle çeşitlendirilen daire, yarım daireye geçişleri kolaylaştıran çizgi ve diyagonal ve kırık çizgileri oluşturan çizgi formu kullanılmıştır. Kadın danslarında ritim saz ve kadın vokallerin farklı tonlarda ezgiyi seslendirmesinden oluşan müzik kullanılmıştır. Birbirlerine kur yapan bir kadın ve bir erkeği konu edinen Arap dramatik köylü dansında Acıpayam geleneksel dans adımlarından collage ile koreografi yapılmıştır. Genel olarak hareket komiğine dayandırılan dans ile seyircinin genel sahneleme

içerisinde belirli bir süre sonrasında oluşabilecek dikkat dağınıklığının önüne geçilmeye çalışılmıştır.

Muğla Fethiye danslarında unision ve ground bass, opposition, rondo, ve öyküleme kullanılmıştır. Orkestra ve vokaller haricinde güçlü adımları, hareketleri vurgulayan ayakla yere vurmalar ve alkışlar kullanılarak düzenleme içinde koreografi yapılmıştır. Bu koreografi ile geleneksel danslarda ritmin ne kadar önemli bir yeri olduğunun vurgusunun yapıldığı görülmektedir. Ayrıca geleneksel dansların bu tarz bir koreografi için uygun alt zemine sahip olduğu ve bu gibi çeşitli özgün çalışmaların yapılabileceğine dair küçük bir çalışma niteliği taşıdığını da söylemek mümkündür.

Bu bölümler arasında kullanılan gelin alma töreninin ise belirli bir gelişim evresine bağlı olmadan yapıldığı için anlamsız kaldığı görülmektedir. Anlatımı güçlendiren iki simge Türk bayrağı ve gelin haricinde gelin almayı destekleyen hiçbir ifadenin kullanılmaması da duygusal etkinin sağlanamamasına sebep olarak gösterilebilir.

Artvin adımları ile zenginleştirilen Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansında oyununda “aşk” teması üzerinde durulmuş, kadın erkek ilişkileri canlandırılmıştır. Artvin kadın dans adımlarının collage formu kullanılarak oluşturulan Yaşlı kadın ve genç kızlar koreografisinde, günlük işlerin taklidi olarak gruplandırılan danslarda kullanılmıştır. İnek sağma, saç tarama, gibi günlük iş taklitleri yapan dansçılardan ayrı olarak inek sağan kızın yanına yine inek sağan kadın görünümünde birinin gelmesi ile başlayan dramatik köylü dansında genç kız ve kadın görünümündeki kişi arkadaş olurlar. Köyün yaşlı kadını gelerek durumu anlar, başlığını çekerek genç kızın yanındaki kişinin aslında erkek olduğunu ortaya çıkarır ve erkeği kovar. Genç kızlar daha sonra yaşlı kadınla oyun oynar ve bastonunu saklarlar. Bastonun saklanması için dans adımlarında ve dönüşlerde seyircinin algılamasını destekleyici bir zamanla kullanıldığı görülmektedir. Bastonun dönüşler ile elden ele geçişinin yaşlı kadın anlamadan seyircinin anlaması seyirciye “bilen” olmanın keyfini vermektedir. Yaşlı kadının bastonu bulmasından sonra yün

eğirme taklidi olan Teşi dansına geçilir. Artvin halk dansları düzenlemelerinin yapıldığı bu bölümde yine tek daireden farklı boyutlardaki dairelere geçiş, çizgiden yarım daireye, daireye geçiş çizgi formunda diyagonal ve kesik çizgiler ile biçimsel form sağlanmış ve form geçişlerinde ilerleyen adımların yön değişimleri kullanılmıştır. Atabarı adlı dansta müziğin sözlü bölümünü dansçılar seslendirmiştir.

Artvin danslarında “savaş” teması ön plana çıkarılmıştır. Horomi dansında güçlü ve zayıf adımlar aynı anda farklı gruplarca yapılarak hem vurgular güçlendirilmiş hem de çeşitlilik sağlanmıştır. Gözcülük eylemi, düşmanın gelişini anlamak için yeri dinleme hareketleri ile ilgi ve merak ögesini de tetikleyen bir gösterge olarak kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan mimiklerin de yardımı ile istenilen görsel etki yaratılmıştır. Artvin düzenlemesinde Atabarı ve Kobak dansları doruk noktasını oluşturmaktadır.

Azerbaycan danslarında ise birlik beraberlik olgusundan çok mertlik, dayanıklılık, kişisel yetenek ve topluluk içinde birey olarak güç ve cesaretin vurgusunun yapıldığı sololar ön plana çıkarılmıştır. Bu olguların yoğun bir şekilde ifade edilebilmesi için güçlü ve zayıf hareket vurguları akordeon ve doli çalım tavrı ile belirginleştirilmiş, öz ve biçim uyumu sağlanmıştır.

Orkestra sahneden alınarak ilginin sadece dansçılar üzerinde olması için perde arkasına alınmıştır. Orkestranın sahnede olmaması özellikle dansçıların hareket genişliği açısından olumlu olmuştur.

3.6.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Genel olarak tepe ışıkları, takip ışıklar ile ışıklandırma yapılmıştır. Tepe ışıklarının bir bölümü renkli filtre ile renkli ışık haline getirilmiştir. Işığın sahne dağılımında orantı sağlanamamıştır. Bu da tüm sahne tasarım etmenlerini olumsuz yönde etkilemiştir. Sağ ve sol yanlardan kullanılan takip ışıkları dansçılardan daha uzun gölgeler oluşturmuştur. Bu gölgeler diğer dansçıların görünürlüklerini olumsuz

yönde etkilemiştir. Ayrıca Azerbaycan halk dansları ekibinde sahnenin ön bölümlerinin arka bölümlere göre daha yoğun olarak aydınlatılması ve ön bölümlerinde açık renk kostümlerin arka bölümlerinde koyu renk kostüm kullanılması arka bölümde bulunan dansçıların görünmelerini engellemiştir. Azerbaycan dansında içine pille çalışan küçük ampullerin yerleştirildiği def kullanılması aslına uygun olmasa da sahneleme açısından görsel olarak önemli bir etkiye sahiptir. Topal Dramatik Köylü Dansı ışıklandırmasında genel ışıklandırma yanında sürekli olarak takip ışığı ile vurgulama yapılmış, güldürü unsuru desteklenmiştir.

3.6.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Topal Dramatik Köylü Dansı bir önceki proje de tasarlanan kör, topal, dilsiz kostümleri değiştirilmeden, köylü güzeli kostümü Denizli kostüm parçalarından oluşturularak sahnelenmiştir.

Artvin erkek kostümlerinde siyah yerine kırmızı kabalak kullanılması ile belirginlik arttırılmış ve bayan kostümleri ile uyum sağlanmıştır. Bayan kostümlerinde de ışık yansımaları ve hafifliği ile harekete boyut getirmesi için saten kumaş kullanılmıştır.

Azerbaycan halk danslarında erkek kostümleri beyaz ve siyah ağırlıkta hazırlanmış, erkek ve bayan sololara farklı renk kostümler hazırlanılarak sahne için çeşitlilik ve solo vurgusu sağlanmıştır. Bayan kostümlerinde tülün üzerine tül ile aynı renk parlak ipliklerle işleme yapılmış kostüm etekleri ve başlıklar renkli ışıkları refle ederek görsel çeşitlilik sağlamıştır. Kumaşın hafifliği sayesinde hareketlerin uzamı arttırılmıştır. Genel olarak kumaş yapısının tasarıma olumlu yönde etki etmesi sağlanarak kostüm ile hareketin bir bütün halinde şekil alması sağlanarak görsel etki sağlanmıştır.

3.6.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Topal Dramatik Köylü Dansı; yapma ben takılmış, dişler siyaha boyanmış, bıyık kullanılmıştır. Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansı da genç bir dansçıya yaşlı kadın makyajı yapılmıştır. Bu karaktere yönelik makyaj tasarımları dışında genel olarak erkek ve bayan dansçıların yüzlerinin rahat görülebilmesi için hatları ön plana çıkarıcı ve parlamayı engelleyici makyaj yapılmıştır.

3.6.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Topal Dramatik Köylü Dansında Köylü güzeli karakteri tarafından kullanılan toprak testi yerine bakır tencere kullanılmıştır. Bu dans belirli bir bölgeye ait olmadığı için kullanılan aksesuarın amaca yönelik olması yeterlidir. Bu nedenle toprak testi de bakır tencere de aynı biçimsel etkiye sahiptirler ve istenilen etkiyi sağlayabilirler. Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansında da yaşlı kadın tiplemesini belirginleştirmek için kullanılan baston istenilen biçimsel etkiyi yaratmıştır.

3.7. Ekin 8/ II. Bölüm

Yapım Yılı: 1998

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir, Talih Burumcuk, Kadir Uzman.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, AykutMis, Gürbüz Aktaş, Barbaros Ünlü, Ferruh Özdiğer.

Gösteri Programı:

Artvin Halk Dansları

Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansı

3.7.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Artvin halk dansları düzenlemesi bir önceki proje olan “Ekin 7/Artvin Halk Dansları Düzenlemesi”nde değişiklik yapılmadan tekrar edilmiştir. Artvin dansları düzenlemesi teması “aşk” olan Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansına bağlanmıştır. Kızların ve erkeklerin görüşmesine engel yaşlı kadından sevdiği kızı gül vererek isteyen erkek dövülerek reddedilir. Varlıklı olan ikinci erkek de at kılığına girmiş dansçının sırtında gittiği kadının yanından ata ters bindirilerek geri gönderilir. Bıçağına ve kuvvetine güvenen üçüncü erkek bıçaklanarak, kepenegi ile giden güzel giyimli erkek de bir tek kepenegi ile kalarak geri gönderilir. Kendisinden başka bir şeye güvenmeyen beşinci erkek ise hırpalanarak geri gönderilir. Sonunda bu beş erkek olanları yaşlı erkeğe anlatarak çare isterler. Dede de yaşlı kadını kendisine kaçıarak kızların özgür kalmasını sağlar erkekler ve kızlar artık özgürdür ve herkes sevdiğine kavuşur. Bu seyirlik oyunda da diğerlerinde olduğu gibi hareket komiği ön plandadır. İfadeleri güçlendirmek için jest ve mimikler yoğun olarak kullanılmıştır. Kobak Dansı adımlarıyla başlayıp Artvin geleneksel adımlarının collage ile birleştirilmesiyle devam eden bir koreografidir. Müzikler olarak sevinç ve hayal kırıklıklarını anlatan ezgiler metronomları ile oynanarak kullanılmış hareketleri anlamlandırmıştır.

Azerbaycan halk dansları düzenlemesi de bir önceki proje olan “Ekin 7/Azerbaycan Halk Dansları Düzenlemesi”nin değişiklik yapılmadan tekrar edilen halidir. Yine alkışlar, naralar ile akordeon ve doliye eşlik edilmiştir. Özellikle Uzundere dansında bayan dansçıların koordinasyonlarında problem yaşandığı görülmektedir. Tema açısından beraberlik gerektirmese de estetik olarak istenilen uyumun yakalanamadığını söylemek mümkündür. Bu da izleyicinin danstan uzaklaşarak, teknik konular ile ilgili düşünmesine ve dansa yoğunlaşmamasına sebep olmuştur.

3.7.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Tepe ışıkları ve takip ışıkları kullanılmıştır. Tepe ışıklarından bazılarında mavi ve kırmızı renkli filtreler takılmıştır. Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansında ve erkek ve bayan sololarda takip ışığı kullanılmıştır. Işık dağılım dengeli şekilde sağlanamamıştır. Bazı bölümlerde iki ön ve bir arka tepe ışığın dereceleri yükseltilmiş bu da sahnenin diğer alanlarının karartmıştır. Farklı atmosferlerin sağlanma amacı olmasına rağmen aynı ışıklamaların kullanılması, ışık tasarımının tema ve dansların karakteristik yapıları dikkate alınarak yapılmadığının göstermektedir. Fakat dansçıların sahnenin ışık alan bölümlerine yerleştirildiği bölümlerde seyirciye ilgilenmesi gereken alan ile ilgili doğal bir komut verildiği için dansçıların vurgulanması ve ilgi yoğunluğunun kurulması istenilenden kısa zamanda gerçekleşmiştir. Bazı bölümlerde çok açık renk kostüm üzerine vuran renkli ışıklar ile de sabit duran dansçıların değişik renklerde kostüm giyiyorlarmış yanılsaması yaratılmış ve sabit duruş sahnede renk ile hareketlendirilmeye çalışılmıştır.

3.7.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansında gürcü bayan kostümleri ile günlük giyim parçalarından oluşan tasarımlar kullanılmıştır. Günlük giyim parçalarının kullanılması dramatik köylü dansını bölgesel olmaktan çıkararak her bölge dansı ile uygulanabilecek bir koreografi olduğunu göstermektedir.

Azerbaycan erkek kostümleri mavi olarak tasarlanmış ışığın yansımaları kullanmak için satenden yapılarak üzerilerine sim sırma işlemler yapılmıştır. Bayanların kostümleri ile uyum sağlaması için kuşak kemer kullanılmamış kırmızı kuşaklar kullanılmıştır. Erkek solo kostümünün beyaz olması ile vurgulanmıştır. Bayan kostümleri bir önceki projede kullanılan Azerbaycan bayan kostümleridir. Aksesuar olarak da takma saçlar kullanılmıştır. Takma saçlar arasına dolanan parlak

kurdeleler hem kostüm ile bütünlük sağlanması hem de kadın süslenmesinin sahnede ifadesi açısından güzel bir ayrıntı olarak kullanılmıştır.

3.7.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansında yapma ben, sakal, bıyık kullanılmıştır. Farklı tonlarda fondoten, pudra ve makyaj kalemleri kullanılarak tonlamalar ile yaşlı kadın ve yaşlı erkek makyajı yapılmıştır. İstenilen yaşlı görüntüsü elde edilerek görsel anlamda yaşlı imgesi yaratılmıştır. Bu karaktere yönelik makyaj tasarımları dışında genel olarak erkek ve bayan dansçıların yüzlerinin rahat görülebilmesi için hatları ön plana çıkarıcı ve parlamayı engelleyici makyaj yapılmıştır.

3.7.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Yaşlı Kadın ve Kızlar Dramatik Köylü Dansında kasket, kepenek, gözlük, üslük, çiçek, bıçak, tespah, baston gibi aksesuarlar kullanılmıştır. Belirli kişilik özelliklerinin kalıplaşmış simgeleri olan bu göstergeler ile anlatım kolaylık kazanmış ve ifade güçlendirilmiştir. Ayrıca bu aksesuarlar ile tema bağlamında kültürel sınırların çizildiği de görülmektedir. Bu kültüre sahip insanların yarattığı olan dans adımları ile uyumlu bir bütünlük sağlayacağını göstermektedir.

3.8. Ekin 9/ Osmanlı'da Halk Şöleni

Yapım Yılı: 1999

Sahnelendiği Yer: Tokat Gösteri Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir, Talih Burumcuk, Kadir Uzman.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, AykutMis, Gürbüz Aktaş, Barbaros Ünlü, Ali Şengül.

Gösteri Programı:

İzmir Halk Dansları/ Turgutlu, Menemen

Deveci Dramatik Köylü Dansı

İzmir Halk Dansları/ Mordoğan, Bergama

Yeniçeriler ve Padişah

Topal Dramatik Köylü Dansı

Üsküp Halk Dansları

Çiftetelli

Davulcular

Gürcü Halk Dansları

Kafkas Halk Dansları

3.8.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

“Eşkîyalık” teması üzerine kurulmuş İzmir halk danslarının birinci bölümünde, ground bass ve canon ağırlıklı olmak üzere geleneksel biçimsel formların tümü kullanılmıştır.

Seymen Sekmesi Bıçak dansından, Süslü Jandarma dansına kadar olan bölümde iki farklı eşkıya grubunun birlik olması ve sonunda jandarmaların yerlerini bulması ile sonuçlanan bir koreografi yapılmıştır. Gereksiz ayrıntılardan arındırılarak yoğunluğun elde edildiği ve sade bir anlatım ile de anlatımın netleştirildiği görülmektedir. Bu sayede genel olarak eşkıyaların yaşamlarına dair tarihsel bir süreç sergilenmiştir. Özellikle cariyelerin kullanılması ile o dönemin eğlence kültürünü, baş efe ve kızan hiyerarşisini, çeteler arası dayanışma ve rekabeti, jandarma ve eşkıya karşıtlığını sade bir anlatım ile sahneleyerek seyirciye kültürel birikim keşfetme hazzının yaşatılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Devesini kontrol edemeyen ve söz geçiremeyen devecinin hikâyesini anlatan bu dramatik köy oyununda deve ve deveci bir araya gelince birbirleri üzerinde

hâkimiyet kurmaya çalışırlar. Değişik adımların collage ile birleştirilmesinden oluşan koreografi, mücadeleyi devecinin kazanması ile son bulmaktadır. Bölge insanlarının eğlenmek için yarattıkları diğer dramatik köylü danslarında olduğu gibi burada da hareket komiği ön plandadır. Devecinin jest ve mimikleri ile güçlenen anlatımda deveye insani özellikler verilmesi ile seyircinin ilgisinin yoğunlaştırıldığı görülmektedir. Müzik ile uyumun temel alınarak yapılan koreografi de müziğin dansın önüne geçmesinin hareket komiği ile engellediğini söylemek mümkündür. Koreografiler ve düzenlemeler arasında kullanılan diğer dramatik köylü dansları gibi Deveci Dramatik Köylü Dansı da hareketli anlatımın dans yolu ile sağlandığı bu yoğun tempolu gösterilerde seyirciler için olası ilgi dağınıklarını önlemektedir.

Deveci Dramatik Köylü Dansı'ndan sonra devam eden kadın ve erkek zeybek dansları düzenlemelerinden sonra dönemin kadın erkek ilişkilerini yansıtmak amacıyla Kasnak koreografisi kullanılmaktadır. Üzüntü, hasret gibi duyguları anlatmak için dansçıların kendi bedenlerine dönük ve küçülen hareketlerin kullanılması ile evrensel bir anlatım yakalandığını söylemek mümkündür. Kırmızı Buğday dansı adımlarından faydalanılan bu koreografiyi, eşkıyalar ve sevdikleri arasındaki aşkı Feraye ezgisi ile bale adımlarından hazırlanmış bir koreografi takip etmiştir. Hareketlere yüklenen evrensel kodlar üzüntü, çaresizlik ve ayrılık, hareketin boyutları ile zenginleştirilmektedir. Bu koreografi için orkestrada gitar ve yan flüt ön plana çıkarılarak daha duygusal bir atmosfer yaratılarak aşk temasına vurgu yapılmaktadır. Bu koreografi sonrasında İzmir Halk Dansları düzenlemesinin ikinci bölümüne geçilmiştir. Kadın, erkek ve karma danslardan oluşan düzenleme de özellikle dönmelerim çökmeler ile birlikte kullanımı düzenlemenin temposunu yükselten güzel bir ayrıntı olmuştur. Müziklerin yine yükselen bir seyir izlemesi dengeyi sağlamış düzenleme performansının temposu yüksek olmasına rağmen yorucu olmamasını sağlamıştır. Yeniçeriler bölümünde de belirli bir bölge tavrına bağlı kalınmadan geleneksel adımlar ve Osmanlı imgesini yaratacak hareket kodlamaları, taklitler kullanılarak hazırlanan koreografi, düzenleme olarak sahnelenen Bursa Kılıç Kalkan dansı ile birleştirilmektedir. Koreografi, yeniçerilerin bağlılıklarını belirttikleri padişahın ortaya çıkması ile son bulmaktadır.

Üsküp halk danslarında geleneksel adımlar geleneksel kuruluş ve biçimsel formlar ile düzenleme yapılarak sahnelenmiştir. Bağırışlar, komutlar, jest ve mimikler kullanılarak ifade zenginleştirilmiştir. Üsküp halk dansları düzenlemesinde gelenekselde bulunan el tutuşmalarda yön değişimleri kullanılarak beraberlik temasına dokunulmadan çizgi formu kombinasyonları kullanıldığı görülmektedir. Tek çizgiler küçük grupların oluşturduğu çizgilere hatta farklı el tutuşları ile birbirine bağlı diyagonal geçişler kullanılarak görsel çeşitlilik sağlanmaya çalışılmaktadır. İlerleyen adımlar dansın hızlı karakteristik yapısı ile birleştirilerek patternler zenginleştirilmiş adım yapısına ters düşebilecek durağan biçimlemeden kaçınılmaya çalışılmıştır. Dansçılar sahne önü ve merkezinde kullanılarak erkek dans ve adım yapıları ile kadın dans ve adım yapıları arasındaki farklar vurgulandığı görülmektedir. Ayrıca dansçılar sağ ve sol arka köşelere çekilerek vücut yönleri yani gövde görünüşleri ile vurguyu desteklenmektedir.

İkinci bölümde sahnelenen Çiftetelli, Adana ve Trakya bölgesine ait adımları müziklerin makamsal düzenleri dikkate alınarak collage formu dikkate alınarak hazırlanan bir düzenlemedir. Geleneksel biçimsel formlar yanında unision, canon, opposition da kullanılmıştır. Özellikle, ilerleyen adımlarla çeşitliliğin sağlandığı unision formunun ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Hareketli yapıya rağmen metronomun uygun seviyede kullanılması ile hareketler olması gerektiği süre ve boyutlarda yapılmıştır. Bu da adımların zarafetini arttırılarak istenilen saray eğlence kültürünü ve feminen duruşa bağlı anlatıma ulaşılmasının sağlandığını göstermektedir. Adana Çiftetellisi düzenlemenin doruk noktasıdır. Güçlü ve zayıf hareketlerin müzik yapısı göz önüne alınarak sıralandığı görülmektedir. Fakat adım tekrarları müziklerin ölçü yapılarına bağlı kalınarak yapıldığı için adımın monotonlaşmasına sebep olmuş finale düzenli fakat olması gerekenden yavaş ilerleyen bir yapı ortaya koymuştur. Ayrıca dansçılar arasındaki koordinasyon eksikleri dolayısıyla oluşan zamanla problemleri kostümün harekete etkili olması ile birlikte, bütünün görülmesinde olumsuz bir etki yaratmıştır. Ağırlıklı olarak bağlama grubunun kullanılması dansa ait müziğe duygusal olarak daha sert bir ifade kazandırmıştır. Gerek adımlar gerekse düzenlemenin yarattığı duygusal etkiyi müzik zayıflatmıştır.

Gürcü Halk Danslarında ground bass, unision, opposition dans formlarının kullanıldığı görülmektedir. Herhangi bir temaya bağlı kalınmamış, form seçimlerinde de sadece makam ve adım uyumları dikkate alınmıştır. Düzenlemelerin sürekli yükselen bir tempo amaçlanarak yapılmıştır. Yaşanılan en büyük problemlerden birisi dansçıların bu tempoya uygun koordinasyon içinde olamamalarıdır. Özellikle Çiftetelli’de görülen sahne merkez noktasının kaybı bu düzenlemede de yaşanmıştır. Kafkas Halk Dansları’nda sololara ağırlık verilmesi bireysel çalışmalara ağırlık verildiğinin göstergesidir. Fakat bu bireysellik dansçıların grup olarak bir bütünü oluşturma zorunluluklarını önüne geçtiği için soloların devamında gelen toplu danslarda büyük koordinasyon ve zamanlama hatalarının oluştuğu görülmektedir. Akordeon ve doli ile birlikte alkış ve bağırışların yanında gitar ve yan flütte kullanılmış olması hareketlerin yanında müzikle de sert ve narin arasındaki zıtlığın uyumunu çok güzel yansıtmıştır. Bu sertlik ve narinlik erkek ile kadın arasındaki, Kafkasların sert doğa koşulların insana etkileri ile aşkın kırılğanlığı gibi dengelere dikkati çekmeyi başararak istenilen etkiyi yakalamıştır.

Genel olarak düzenleme ve koreografinin iç içe olduğu bir sahneleme çalışması yapılmıştır. Sahne dengesine, seyircinin diziliş şekline bağlı görüş açısı ve sahnenin konumuna göre, ikili, üçlü, dörtlü yön sistemi kullanıldığını söylemek mümkündür. Orkestra sahne önüne alınarak gizlenmiştir.

3.8.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Aydınlatma tepe ve takip ışıkları yapılmıştır. Tepe ışıklarının bir bölümü yeşil, kırmızı ve mavi filtreler ile renklendirilmiştir. Işık dağılımı dengeli olarak yapılmamış, sahnenin arka bölümleri karanlık kalmıştır. Yüksek derecede ışık verildiği sahnelerde sahne zeminine çarpan ışık parlama yapmıştır. Bu da yansımaların görünmesine neden olmuştur. Dansçıların sahneden çıkışlarında ışık dereceli olarak azaltılarak karartma yapılmıştır. Bu sayede ışığın sahne için önemli özelliklerinden birisi sağlanarak, hem dansçılara görüş alanı sağlanmış hem de

seyircilere final zamanlamasına dair fikir verilmiştir. En dikkat çekici vurgu unsurlarından biri olarak kullanılan takip ışığı tüm sololar ve Deveci Dramatik Köylü Dans'ında kullanılmıştır. Fakat Kafkas gibi temposu ve metronomu yüksek dansların takiplerinde yaşanan gecikmeler hem adımların görünürlüklerinde kayıplara hem de takipteki gecikme dansçı hatası olarak görülmüştür. Oysaki bunun iyi yapılamamış bir ışık planının hatası olduğunu söylemek gerekir.

Feraye koreografisinde de baş zeybek ve sevdiği kızın aşkının anlatılması, ışıkların dereceli olarak ifade edilmesi ile karartılan sahnede iki dansçının takip ışığı ile vurgulanması ile yapılmıştır.

3.8.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

İzmir halk dansları kostümlerinde eşkıyaları canlandıran dansçıların kostümlerinde farklı pek çok renk kullanılarak tasarlanmıştır. Işıklandırmanın da yardımıyla ulaşılabilecek görsel zenginlik yanında üniforma mantığını getiren tek tipliliğin de önüne geçilmeye çalışılmıştır. Renkler çeşitlendirilmiş fakat işleme ve desenlere dokunulmamıştır. Aksesuar olarak bıçak kullanılmıştır. Cariyeler bölümünde Osmanlı dönemi ait giyimden esinlenilerek tasarım yapılmıştır. Aksesuar olarak parmak zilleri kullanılmıştır. Zaptiyeler kostümleri de Cumhuriyet öncesi Osmanlı asker giyiminden esinlenilerek tasarlanmıştır. Aksesuar olarak piştov kullanılmıştır.

Deveci Dramatik Köylü Dans'ında belirli bir bölgeye bağlı kalınmadan geleneksel kostüm parçalarının birleştirilmesi ile deveci kostümü yapılmıştır. Bu kostüm deveciyi canlandıran dansçıya takma göbek yapılması ile tamamlanmıştır. Deve ise çuha kumaş kullanılarak iki dansçının başlarının deve hörgücünü, ayakları da deve ayaklarını oluşturacak şekilde tasarlanmıştır.

Kasnak koreografisinde geleneksel kostümler kullanılmış aksesuar olarak kullanılan piştov sevgiliye anlatılmak istenen mücadeleyi, kırmızı mendil ise kızın

erkeğe olan aşkını simgelemek için kullanılmıştır. Feraye koreografisinde zeybek kostümlerinden esinlenilerek tasarlanmış kostümler kullanılmıştır.

Yeniçeriler bölümünde karakterlere uygun olarak Osmanlı geleneksel kostümlerinden esinlenilerek tasarımlar yapılmıştır. Karakter özelliğini veren en önemli aksesuar yeniçeri başlığı olan “börk”tür. Sahnenin sonunda görünen padişah kostümü ise aslına bağlı kalınarak tasarlanmıştır. Şalvarlar ışığı yansıtabilmesi için saten kumaştan yapılmıştır.

İkinci bölümde yer alan Çiftetelli’de kostümler pullar ve sim işlemler hazırlanmış geleneksel kostüm yapısına uygun stilize kostümler kullanılmıştır. Dönme ve yükselmelere boyut katması için tül başlıklar, hareketin akıcılığını sağlamak içinse saten kumaş kullanılmıştır. Solo kostümü renk olarak beyaz kullanılarak vurgulama yapılmıştır.

Gürcü halk dansları kostümlerinde kumaşlar parlak ince renkli kadifelerden seçilerek ışıktan yararlanılmaya çalışılmıştır. Değişik renkler kullanılarak sololar ön plana çıkarılıp diğer dansçı yönelişleri sololara yapılarak vurgulama yapılmıştır. Erkek kostümlerinde ise genel olarak kullanılan geleneksel formdan vazgeçilmemiştir. Çeşitlilik sadece renk farklılıkları ile sağlanmıştır.

3.8.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Eşküyalar bölümünde tüm dansçılara takma bıyık takılmıştır. Deveci dramatik köylü dansında deveciyi canlandıran dansçıya farklı tonlarda fondoten, pudra ve makyaj kalemleri kullanılarak tonlamalar ile yaşlı erkek makyajı yapılmış ve sakal, bıyık takılmıştır. Yeniçeriler bölümünde padişah olan dansçıya takma saka ve bıyık takılmıştır. Genel olarak da erkek ve bayan dansçıların yüzlerinin rahat görülebilmesi için hatları ön plana çıkarıcı ve parlamayı engelleyici makyaj yapılmıştır.

3.9. Ekin 10/ II. Bölüm

Yapım Yılı: 2000

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir, Talih Burumcuk, Kadir Uzman.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, Gürbüz Aktaş, Barboros Ünlü, Füsün Özdiñer, Sema Erkan, Aykut Mis .

Gösteri Programı:

Üsküp Halk Dansları

Aşuk-Maşuk Dramatik Köylü Dansı

Çiftetelli

Kafkas Halk Dansları

3.9.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Ekin 10 Projesinde Ekin 9 projesinde yer alan Üsküp halk dansları ve Kafkas halk dansları düzenlemeleri ile Çiftetelli koreografisinin tekrarı yapılmıştır. Bu düzenleme ve koreografiler arasına Aşuk-Maşuk Dramatik Köylü Dansı eklenmiştir. İki erkek dansçının bedenlerinin gövde kısmının yapılan kaş, göz, burun, dudak boyaması ile bedenın baş kısmı gibi kullanıldığı bu dramatik köylü oyununda biri kız diğeri erkek olan iki karakterin birbirlerine kur yapmaları konu edinilir. Gövdeyi kaplayan bu baş kısmının haricinde, belden ayaklara kadar olan bölüm orantılı şekilde gövde ve bacakları oluşturmuştur. Kollar başın üzerine konularak Aşuk ve Maşuk karakterlerinin başörtüsü ve fesini oluşturacak şekilde kostüm parçaları ile kamufle edilmiştir. Bu dramatik köylü dansı koreografisinde de collage, unision, opposition, rondo gibi dans formları kullanılmıştır. Hareket ve yön sınırlaması yapılmadan sahnenin tüm alanları kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir.

3.9.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Işıklamada sadece genel ışıklandırma yapılmış, genel ışıklandırma için de sahne tepe ışıkları ve salon ışıkları kullanılmıştır. Özel olarak renkli ışıklar ve takip ışığı kullanılmamıştır. Bu tasarım eksikliği vurgulamalar açısından bir eksiklik olmasının yanında etki açısından da gerekli atmosferlerin sağlanmasını engellemiştir. Danslar, kostümler, anlatım tarzları farklı olmasına rağmen ışık tek bir bakış açısı ile tek bir kalıp içerisinde sunulmuştur. Işıklıandırmada sadece ışık tasarımının temel görevi olan “görülebilir kılmak” ilkesine sadık kalınarak tüm detayların görünmesi sağlanmıştır. Bu kostümlerin işleme, renk, kumaş vb., dansların adım, pattern, biçimsel form vb. gibi yapısal özelliklerini sergileyecek bir belgesel çalışma olması dahilinde kullanılabilir bir ışıklamadır. Bütün sahne etmenleri yanında ışık tasarımı ile de görsel bir estetik oluşturmaya çalışan sahnelemeler için uygun bir ışıklama olduğu söylenemez çünkü ışık bir ifade biçimi olmadığı için anlatımında bir parçası olması mümkün değildir. Böylelikle bu gösterinin tasarım etmenleri arasında ışıktan bahsetmenin mümkün olmadığı görülmektedir. Bu da diğer tasarım etmenlerinin de görevlerini tam olarak yerine getirmesinde engel teşkil etmektedir.

3.9.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Üsküp halk danslarında, dansların karakterlerine uygun olarak canlı ve ana renklerden oluşan geleneksel yapıya uygun kostümler kullanılmıştır. Sarı, kırmızı, yeşil, beyaz ağırlıklı olarak hazırlanan kostümlerin işlemeleri sim iplikler ile yapılmıştır. Aksesuar olarak pul işlemeli mendiller ve sıra altınlı yeşil tülbent üzerine çiçekli başlıklar kullanılmıştır. Bu başlıklar ile bahar ve dalında çiçek kodlaması yapılmak istenmiştir. Erkek kostümlerinde de ağırlıklı olarak beyaz kullanılmıştır. Bordo ve siyah işlemeli tozluklar, yelekler ve yeşil kuşaklar ile bayan kostümleri ile uyum sağlanmıştır. Erkek başlıklarının düşmemesi için görünümü en az derece etkileyecek şekilde lastik malzemeler kullanılarak çene altından sabitlemeler yapılmıştır.

Aşuk-Maşuk Dramatik Köylü Dans'ında geleneksel yapıda ten üzerine boyama yapılmasına rağmen yine kostüm ve makyaj açısından görsellik ön plana alınarak ten rengi, bedeni saran ve hareket rahatlığı sağlayan kumaş üzerine kaş, göz, burun, dudak, bıyık boyamaları yapılmıştır. Bu şekilde terleme ile bedenden boyanın akması engellenerek oluşabilecek kötü görüntülerin önüne geçilmeye çalışılmıştır. Bu kostüm tasarımının ten renkli baş kısmını temsil eden gövde kısmı haricindeki başörtüsü ve fes bölümünün üç tarafı dikili bir tarafı çıkarılıp giyilmeyi kolaylaştıracak şekilde tasarlanmıştır kızın başörtüsü örgü saçlar ve altınlarla süslenmiştir. Diğer bölüm olan gövde, kol ve bacaklarda ise geleneksel kostümler var olan orantı ve ölçülere bağlı kalınarak geleneksel kostüm parçalarından oluşturulmuştur. Dansçıların bacakları karakterlerin bacakları olmasına rağmen kolları kostüm içerisine doldurulan pamuklar ile yapılmış, eller ise özellikle başı oluşturan gövde kısmındaki ten rengi kumaştan yine içi pamukla doldurulup tırnak vb. boyamalar yapılarak yapılmıştır. Dansçıların belden aşağısına giydikleri karakterleri gövdelerini oluşturan bölüm pantolon gibi rahatlıkla giyilebilecek şekilde tamamen birbirine monte edilmiştir. Dolayısıyla kostüm kollara geçirilen başörtüsü ve fes kısmı, ten rengi kumaştan yapılan baş kısmı, birbirine monteli gövde kısmı ve ayağa giyilen yemenilerden oluşmaktadır. Kız kostümünde kostüme aksesuar olarak altınlar, beşibiryerdeler de monte edilmiştir. Geleneksel yapıda var olan Aşuk-Maşuk kostümlerine göre yapılan bu tasarımda aslına bağlı kalınarak tamamen sahne estetiğinin ve görsel etmenlerin ön plana alındığını söylemek mümkündür. Gerekli kodlamalar değiştirilmeden yapılan değişimler ile terlemeye bağlı boya akmaları, ten rengi farklılıkları ve kostüm parçalarının düşmesi gibi olumsuz etkenler ortadan kaldırılarak her gösteride aynı performansı sağlayacak görsel bir bütünlüğün yakalandığı görülmektedir.

3.9.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Genel olarak her gösteride olduğu gibi erkek ve bayan dansçıların yüzlerinin rahat görülebilmesi, yüz hatlarının ön plana çıkarılabilmesi ve parlamayı engellemek

için yapılan makyaj yoğun ve detayları vurgulayıcı bir genel ışıklandırma yapıldığı için daha belirgin bir hal almıştır. Bu ışıklama ile özellikle sahneye yakın bulunan seyircilerin yüz hatlarını daha güzelleştirmek için yapılan düzeltmeleri rahatça görebilmesi duygusal olarak yapay bir atmosfer oluşmasına sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür. Bu şekilde seyircinin ilgisi farklı yönlere kaymaktadır. Özellikle Uzundere dansında bayan dansçıya gözün büyük görünmesi için siyah kalemle yapılan uzatmalar ve uzatmaların arasının beyaza boyanması işlemleri ön sıralardan rahatlıkla görülebilmektedir. Makyaj tasarımı istenilen etkiyi verebilmek için olması gerektiği gibi hazırlansa da ışık tasarımının olmaması makyajı olumsuz olarak etkilemiştir. Dolayısıyla makyajda istenilen atmosferin yaratılmasında görevini yerine getirememiş, doğallık için yapılmışken yapaylığın ifade yolu olduğu görülmektedir.

3.10. Ekin 11

Yapım Yılı: 2001

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir, Talih Burumcuk, Kadir Uzman.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Işık: Levent Özer.

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, Bora Okdan, Barboros Ünlü, Füsün Özdiğer, Sema Erkan, Aykut Mis.

Gösteri Programı:

İzmir Halk Dansları/ Turgutlu, Menemen

Deveci Dramatik Köylü Dansı

İzmir Halk Dansları/ Mordoğan, Bergama

Tokat Halk Dansları

Rize Halk Dansları

Balıkçılar Koreografisi

Trabzon/ Akçaabat Halk Dansları
Giresun Halk Dansları

3.10.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Ekin 11 Projesinde Ekin 9 projesinde yer alan İzmir Halk Dansları/Turgutlu, Menemen düzenlemeleri, Deveci Dramatik Köylü Dansı koreografisi, İzmir Halk Dansları/ Mordoğan, Bergama düzenlemeleri değişiklik yapılmadan tekrar edilmiştir.

Tokat halk dansları düzenlemesinde birinci bölüm sonunda yakalanan performans düşürülmeden devam etmiştir. Yavaştan hızlıya doğru fakat coşku ve çekicilik kaybedilmeden doruk noktası olan Tokat Ağırması-Omuz Halayı dansına ulaşılmıştır. Zengin adım çeşitliliği düzenli ve adımın özümsemesi için yapılan tekrarlar ile monotonluk yaratmayacak şekilde kullanılmıştır. Asimetrik dengenin oldukça çok kullanıldığı bölümlerle birlikte özellikle yay ve daire formlarının kullanımında simetrik denge kullanılmıştır. Simetrik dengenin kullanıldığı bölümlerde de refle adımlar ile çeşitlilik sağlanmıştır. Geleneksel kuruluş formlarından çizgi formunda diyagonaller yoğun olarak kullanılmıştır. Tokat Ağırması-Omuz Halayı'da omuz halayını gerçekleştirecek dansçıların kamufle edilmesi için dışarıda oluşturulan büyük daire seyircinin merak duygusunu beslemiştir. Omuz halayı yükselirken dış dairedeki dansçılara çökme hareketinin eş zamanlı yaptırılması ve bağırışlar ile ilginin yönlendirilmesi ile vurgunun arttırıldığı görülmektedir. Solo danslarda vurgular dansçıların sahne ortasına çekilip geride kalan dansçıların bakış ve vücut yönleri ve sololara yönelen adımları ile desteklendiği görülmektedir.

Gösterinin ikinci bölümünde Karadeniz yaylalarına benzeyen bir atmosferi sağlamak için yoğun olarak sis efekti kullanılmıştır. Gösterinin başlangıcında Karadeniz müzikleri kullanılarak seyircilere hem gösterinin içeriği ile ilgili bilgi verildiği hem de dansçıların mental ısınmalarına büyük katkıda bulunduğu söylenmelidir.

Rize halk danslarında yayla şenliği teması üzerinde durulmuştur. Bu yüzden Karadeniz'in sisli yayla havasını yansıtmak için kullanılan sis ve gök gürültüsü efektleri ile öz ve biçim arasındaki uyumun yakalandığını söylemek mümkündür. Bunu destekleyen bir diğer unsur da sözlü türkü bölümlerinin kayıtlı olmasına rağmen dansçıların da bölge insanının söylem tarzıyla canlı olarak eşlik etmeleri, naralar ve sevinç çığlıkları atmalarıdır. Dansçıların motivasyonunu da olumlu yönde arttıran performans ile seyirci ve dansçılar arasında enerjisi yüksek ve en önemlisi de yapay olmayan bir etkileşim yakalandığı görülmektedir. Finale dengeli ve tempolu bir artış gözetilerek gidilmiştir.

Balıkçılar koreografisi "ava giden avlanır" önermesi üzerine kurulduğu görülmektedir. Dansçıların bedenleriyle oluşturdukları kayıkta balık tutmaya çıkan iki balıkçının balığı da simgeleyen kız için verdikleri mücadele anlatılmaktadır. İnsanın doğasında bulunan elde etme arzusu yanında Karadeniz insanının esprili yanlarının da komik hareketlerle vurgulandığı görülmektedir. Aksesuar olarak bıçaklar kullanılmış ve kullanım teknikleri dans adımları ile birleştirilerek kavga sahnesine estetik getirilmeye çalışıldığı söylenebilir. Balık için girilen mücadelede başladığında kayığı oluşturan dansçılar uyanarak Karadeniz insanını temsil etmeye başlıyor. Balık ise iki balıkçıya da yakalanmamayı başarıp sonunsa balıkçıları ağına düşürerek mücadelenin galibi oluyor.

Türküler ve rüzgâr sesi efekti ile Rize halk dansları düzenlemesinde olduğu gibi Trabzon'da da dansçı ve seyircileri motive edici bir giriş düşünülmüştür. Trabzon halk dansları düzenlemesinde de yayla teması devam etmiştir. Biçimsel ve form yapısı olarak tamamen öze bağlı kalınarak yapılan düzenlemede yer yer temaya bağlı ayrıntılar üzerinde durulsa da yayla atmosferi olarak Rize halk dansları düzenlemesinde olduğu gibi güçlü bir öz biçim uyumunun yakalanamamıştır

Geleneksel adımların ve horonun biçimsel formu bozulmadan düzenleme ile sahneye aktarılan Karadeniz halk danslarında çizgiden yaya, küçük daireden büyük dairelere ve yaydan dairelere geçiş oldukça sık olarak kullanılmıştır. Özellikle

opposition, canon, rondo, unision ve ground bass başlıca kullanılan yardımcı formlar olmuştur. Vurgulamalarda genellikle güçlü ve zayıf adımlara, vücut yönü ile kullanmaya, sahne önü ve ortasında yalnız bırakarak vurgulamalara başvurulmuştur. Rize halk dansları düzenlemesinde doruk noktasını Kobak dansı oluşturur. Giresun da ise Sık Saray dansı doruk noktasıdır.

Bu gösteri için müzikler önceden stüdyoda teknoloji imkânlarının ışığı altında kayıt ile gerçekleştirilmiştir. Özellikle Karadeniz halk danslarında geleneksel enstrümanlar kemeçe, tulum, davul ön plana çıkarılmıştır. Bu geleneksel enstrümanlar diğer enstrümanlar ile güçlendirilmiş ve bölgesel tavırla icra edilen sözlü türküler ile bir bütün haline getirilmiştir. Bu işitsel zenginliğin; dansçıların bağırışları, komutları ve ayak vuruşları ile birlikte istenilen atmosferin yaratılmasında ve inandırıcılığın sağlanmasında büyük rol oynadığını söylemek mümkündür.

3.10.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Işık tasarımında tepe ışıkları, yan ışıklar, takip ışığı kullanılmıştır. Tepe ışıkları sağda birer, solda üçer tane olmak üzere sarı, mavi, kırmızı renkteki filtrelerle renklendirilmiş spotlardan oluşmuştur. Özellikle geçişler için karartmalara başvurulmuş karartma sonrasında ışık derecelerinin yükselmesinde gözün alışma süresi dikkate alınmıştır. Özellikle temposu yavaş olan danslarda renkli spotların kullanımına ağırlık verilmiştir.

Eşküyalar bölümünde yapılan ışık tasarımında siyah fon önünde ve görsel efekt olarak kullanılan sis sayesinde gece atmosferi yaratılmak istenmiştir. Burada zeybeklerin dağlarda verdikleri mücadeleden dolayı kendi yaşamlarının karanlık taraflarının vurgulandığı görülmektedir. Aynı bakış açısı eşkıyaları yakalamaktan sorumlu ve bu yüzden onların yaşam alanlarında bulunan zaptiyeler bölümünde kullanılmıştır tek fark zaptiyelerin sahneye girişinde yüksek dereceli ışık

kullanılmasıdır çünkü eşkıyalara karşı zaptiyelerin bir umut olarak simgelenmek istenmiştir.

Deveci dramatik köylü dansında deveci de deve de eşit derece de vurgulanmak istendiği için iki farklı takip ışığı ile vurgulama yapılmıştır. Bunun sebebi aralarındaki mücadelenin tarafsızca sergilenme isteği olarak söylenebilir.

İkinci bölümde Karadeniz müziği eşliğinde bir ışık gösterisi yapılmıştır. Rize halk dansları düzenlemesinde kullanılan kırmızı ışık çok yoğun olarak kullanıldığı için kostüm renk ve özellikleri anlamını yitirmiştir. Final dansı olan Bakoz'da dansçıların sahne gerisinde yarım daire olarak sahne ortasında tulumcuyu yalnız bırakması ile birlikte ışık da sadece ona verilerek vurgu arttırılmıştır.

Balıkçılar da tepe ışığı ile deniz feneri simgelenerek yaratılmak istenen deniz atmosferi desteklenmiştir. Fakat renk olarak deniz atmosferi yaratıcı uyumlu bir renkli ışık seçimi yapılmadığı görülmektedir. Kayığı canlandıran dansçıların siyah tulumlarını çıkarmaları sırasında dikkati farklı yöne çekmek için ışık efekti kullanılmıştır.

Gösterinin genelinde kullanılan kırmızı ışığın yoğunluğu hem renkleri hem de görülebilirliği olumsuz yönde etkilemiştir. Maviler mora, beyazlar pembeye dönüşmüştür. Kırmızı çizmelerin kostüme etkisi zayıflamış ve sahne zemini rengi de kırmızıya döndüğü için çizmelerin zeminle birleşmiş gibi görüldüğünü söylemek mümkündür. Geliş açılarından oluşan gölgeler dışında zeminin ışığı yansıtacak parlaklıkta olmasından dolayı yüksek dereceli ışık, gölgelere bir de yansımaları eklemiştir.

3.10.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

İzmir halk danslarını sahnelendiği bölümlerde kostümde de genel olarak Ekin 9 gösterisinde kullanılan kostüm tasarımları kullanılmıştır. Sadece Hazeli kadın

dansında gelin kıyafeti olarak da bilinen bindallılar kullanılmış ve ege kadının doğanın yansımasını her zaman kullandığı başlıklarına uygun çiçekli başlıklar ile tamamlanmıştır. İzmir halk danslarının ikinci bölümü oluşturan kadın dansları ve karma danslarda da kadın kostümleri dansların kır zeybeği, kent zeybeği ayırımına göre farklı olarak kullanılmıştır. Deveci Dramatik Köylü Dans'ında daha önceki projelerde kullanılan kostümler kullanılmıştır.

Tokat Halk Dansları bayan kostümleri orijinal yapısı gereği sahnede kullanım için ağır olmasına rağmen gelenekselde yer alan malzemeler kullanımından vazgeçilmemiştir. Bu tercihin ardında hareket ile şekil ve boyut değiştiren kostümün kontrolünü kolaylaştırarak dansın bir parçası olmasını sağlamak vardır. Bu nedenle kullanılan taş boncuklar ve yün önlükler kostümün sahnede dans ve müzik kadar önem kazanmasını sağlamıştır. Erkek başlığı olarak kullanılan aynalı başlıklar hem bölgede erkek süslenmesine ait bilgiler vermekte hem de bayanların kostümleri ile bütünlük sağlamaktadır. Bayan elbiselerinde kullanılan etamin kumaş ve etamin işlemleri bölge insanının doğa ile insanla ilgili bakış açısını, renkleri bir araya getirmedeki zevkini göstermektedir. Kostüm parçalarında görsel yapısına dokunulmadan giyinme şeklinde değişiklik yapılan tek parça bayanların “elmalı” olarak adlandırılan başlarıdır. Tüm başlıkların aynı şekilde görünebilmesi ve zamanlama dikkate alınarak yapılan bu değişiklik görsel olarak hiçbir farka sahip olmadığı için başarılı bir değişiklik olduğunu söylemek mümkündür.

Karadeniz halk dansları düzenlemelerinde geleneksel yapı göz önünde bulundurulup sahneye aktarımda görsel çeşitliliğin ve bölgesel farklılıkların vurgusunun yapılabilmesi için farklı renklerde kostüm tasarımları yapılmıştır. Örneğin; Rize kadın kostümleri fıstık yeşil, Trabzon kadın kostümleri pembe, Giresun kadın kostümleri mor renkte çiçek desenli olarak tercih edilmiştir. Erkek kostümlerinde de değişiklikler yapılmış Rize erkek kostüm kahverengi, Trabzon erkek kostümü mavi renkte, Giresun erkek kostümleri de koyu yeşil renkte tasarlanmıştır ve tüm bölgelerde siyah çizme değil kırmızı çizme tercih edilmiştir. Kısacası adım ve biçimsel form olarak öze sadık kalınmasının yanında sahne görseelliği kostüm renkleri ile zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Fakat dikim, giyim ve

bağlama şekilleri öze bağlı kalınarak yapılmıştır. Giresun'da erkek ve kadın solo kostümleri farklı seçilerek vurgulama yapılmıştır. Renk olarak çeşitlilik yakalanmaya çalışılsa da baş bağlamalarda, kostüm parçalarının birleştirilmesinde ve giyinme tarzında öze bağlı kalınmış herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir.

Balıkçılar koreografisinde geleneksel Karadeniz kostümleri dışında gösterge olarak bordo mavili balıkçı beresi kullanılmıştır. Bu şekilde Karadeniz insanını hem geleneksel anlamda geçmişte hem de günümüzde betimlendiği görülmektedir. Kayığı canlandıran dansçılar için çıkarımının sahnede zaman almayacağı siyah tulumlar hazırlanmıştır. Balık olan dansçı kostümü ise balık derisini simgeleyen gri parlak kumaş ve pullarını simgeleyen büyük gri pullar ile tasarlanmıştır.

3.10.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Temel olarak yine erkek ve bayan dansçıların yüzlerinin her açıdan rahat görülebilmesi için hatları ön plana çıkarıcı ve parlamayı engelleyici makyaj yapılmıştır. Eşkıyalar bölümünde tüm dansçılara takma bıyık takılmıştır. Deveci Dramatik Köylü Dans'ında deveciyi canlandıran dansçıya farklı tonlarda fondoten, pudra ve makyaj kalemleri kullanılarak tonlamalar ile yaşlı erkek makyajı yapılmış ve sakal, bıyık takılmıştır.

Balıkçılar koreografisinde Karadenizli kodlaması için balıkçı olan iki dansçının burnu makyaj yapılarak büyütülmüştür. Ten renklerine uygun tonlardaki fondoten ve pudralar ile de doğal görünüm sağlamaya çalışılmıştır. Burun haricinde diğer bir Karadenizli kodlaması olarak da yoğun kırmızı yanaklar için allık kullanılmıştır.

3.10.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

İzmir Halk Dansları ve Deveci Dramatik Köylü Dansı için diğer projelerde kullanılan aksesuarlarda değişiklik yapılmamıştır. Tokat Halk Dansları kostümlerinde ise bayanların süslenme çeşitliliğinin vurgulanması amacıyla pullu pembe mendiller kullanılmıştır. Bıçak oyunu için erkekler tarafından kullanılan bıçaklarda gerçeklik duygusu ön plana alınmıştır. Sahne üzerinde dansa ve sahneye yeterince hâkim olamayan dansçılar için bir tehlike unsuru olsa da gerçeklik duygusu için düşünülmüş bir detay olduğu söylenebilir.

Karadeniz kadın kostümlerinin tümünde kullanılan beşibiryerde altınlar hem ışık yansımaları ile kostüme hareketlilik katmak hem de performans sırasında yapılan hareketin koordinasyonu ölçüsünde her dansçıda aynı yönelim ile kostüme hareketlilik katmıştır. Ayrıca çıkardığı seslerden dolayı müziğe eşlik eden ritm enstrümanı görevi görmüştür. Görsel olarak aslına bağlı kalınmak için baskıdan geçirilmiş metallere üzerileri sarı yıldız ile kaplanmıştır. Biçimsel olarak gerçeği ile aynı etkiyi sağlayabilmektedir. Balıkçılar koreografisinde balık yakalama sahnesi için gerçek bir ağ, kavga sahnesi için gerçek bıçaklar ve Karadeniz insanının kemeçe sesine tepkisini belirtmek için de gerçek bir kemeçe aksesuar olarak kullanılmıştır. Giresun Halk Dansları Çandır Tüfek Oyunu'nda da kullanılan tüfeklerde aynı şekilde dansın karakteristik yapısı ile uyum içinde olan tüfekler kullanılarak hem öze bağlılık sağlanmış hem de dansın algılanılmasında soyutlamaya gidilmemiştir.

3.11. Ekin 12

Yapım Yılı: 2002

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal, Abdürrahim Karademir.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir, Talih Burumcuk, Kadir Uzman.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Işık: Müfit Özbek

Sahneleme-Düzenleme: Abdürrahim Karademir, M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, Şahin Ünal, Barboros Ünlü, Füsün Özdiñer, Sema Erkan, Aykut Mis, Bortan Oldaç, Bora Okdan.

Gösteri Programı:

İzmir Halk Dansları/ Turgutlu, Menemen

Muğla/Bodrum Halk Dansları

Çobanın Sevdası Dramatik Köylü Dansı

Denizli Halk Dansları

Tokat Halk Dansları

Rize Halk Dansları

Balıkçılar Koreografisi

Trabzon Halk Dansları

Laz Berber Dramatik Köylü Dansı

Giresun Halk Dansları

3.11.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Ekin 12 projesinde Ekin 9 projesinde yer alan İzmir Halk Dansları/Turgutlu, Menemen düzenlemeleri çok küçük değişiklikler ile tekrar edilmiştir. Özellikle canon formunun doğru zamanlama ile kullanılması, kalıpların dışına çıkmayı hedefleyen düzenleme stili, dansçıların koordinasyonu eksiksiz sağlayabilmesi ve psikolojik olarak dans ile bütünleşmeleri açısından örnek teşkil edebilecek bir performans olduğunu söylemek mümkündür. Çengiler bölümünde Ekin 9’da yapılan estetik dengeye dokunulmadan patternlerin simetrisi kullanılarak eşkıyalar sahnenin sol yarısına, çengiler sahnenin sağından çıkarak sağ yarısına yerleştirilmiştir. İzmir halk dansları düzenlemesi Muğla /Bodrum halk dansları düzenlemesine bağlanmıştır. “Eşkıyalar” teması üzerine kurgulanmış Ekin 9 projesinde eşkıyaları yakalama mücadelesindeki zaptiyelerin yerine Muğla/Bodrum düzenlenmesinin konulması biçimsel ve duygusal olarak konu bütünü olumsuz yönde etkilemiştir. Çünkü Ekin 9 projesinde zaptiyelerin, eşkıya kavramını güçlendiren en temel karşı güç olduğu görülmektedir. Bu yüzden iki düzenleme arasında bağlantı kopukluğu

oluştugu görülmektedir. Bodrum halk dansları düzenlemesinden Denizli halk dansları düzenlemesine geçiş Çobanın Sevdası Dramatik Köylü Dansı'nın kullanımı ile bir önceki bağlantıya göre daha uyumlu bir bütün oluşturmuştur.

Muğla/Bodrum halk dansları düzenlemelerinde geleneksel adım yapısına bağlı kalınarak yapılan adım sıralamalarında özellikle kadın danslarında rondo formu kullanılmıştır. Bununla birlikte Çökertme dansının girişi için canon formu kullanılarak adım yapısı vurgulanmaya çalışılmıştır. Fakat tekrarların artması ve adım yapısının da sınırlı kuruluş formuna elverişli olmasından dolayı İzmir ve Denizli halk dansları düzenlemelerine göre daha monoton bir akış sergilemiş, uygun bir geçiş sağlanmamıştır. Muğla/Bodrum halk dansları düzenlemesinde Keklik ve Kıvrak Kerimoğlu dansları doruk noktalarını oluşturur.

Birinci bölümü oluşturan İzmir, Muğla/Bodrum ve Denizli Halk Dansları düzenlemelerinin kendi içlerinde çok başarılı düzenlemeler olsa da, belirli bir temaya bağlı kalınmadan aynı türe ait danslar olarak tempoyu yavaştan hızlıya doğru yükselen bir sıralama ile sahnelendiği görülmektedir. Belirli bir temaya bağlı kalınmadığı için Ekin 9 ve Ekin 10' da yakalanan duygusal etkinin bu gösteride yakalanamadığını, seyircinin algılama kalıplarını zorlamaktan çok pekiştiren bir genel bakışa sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Çobanın Sevdası Dramatik Köylü Dansı aynı koreografi ile Ekin 6 projesinden tekrar edilmiştir. Yine kepeneğin ortak bir yaşamı simgeleyen en kuvvetli gösterge olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Atmosferin yaratılmasında seyircinin hayal gücüne yönelimi arttırmak için sis kullanılmıştır. Sis aynı zamanda bölgesel kıyafetlerin de yol göstericiliği ile hikâyenin geçtiği mekân Toros dağları konusunda da seyirciyi yönlendirdiğini söylemek mümkündür.

Denizli halk dansları düzenlemesinde metronom yükseltilmiş ve türkülü danslara ağırlık verilmiştir. Geleneksel yapısı bozulmadan boyutları yükseltilerek ve koordinasyonlu şekilde düzenlenen danslar için geleneksel formlar yine çeşitlendirilerek kullanılmıştır. Adım zenginliği ve sahnenin her alanını dolduracak

şekilde hazırlanan patternlerin yürüyen adımlarla, müzikle doğru orantılı olarak hızlı ve uyumlu şekilde yapılması ile görsel ve işitsel olarak gösteri finale daha dengeli şekilde yükseltilmiştir. Ayak ve el vuruşları ile ritmik yapıyı güçlendirmekle birlikte sözlü bölümlerle birlikte daha doğal ve sıcak bir düzenleme oluşturulduğu görülmektedir. Öz ve biçim açısından yaratılmak istenen etkiye ulaşılabildiği görülmektedir. Daha önceki Ekin gösterilerinde olmayan bir ilk olarak bu Ekin gösterisinde birinci bölüm sonunda da dansçılar selama çıkmışlardır. Bu iki farklı bölüm düşüncesini güçlendiren bir ayrıntıdır. Çünkü ikinci bölüm tema olarak da tür olarak da birinci bölümle ilgisi olmayan bir bölümdür.

Ekin 12 projesinde Ekin 11 projesinde yer alan Tokat halk dansları düzenlemesi tekrar edilmiştir. Düzenleme olarak değişiklik yapılmamıştır. Ekin 12 projesinde Ekin 11 projesinde yer alan Rize, Trabzon ve Giresun halk dansları düzenlemeleri temayı güçlendirici küçük eklemeler haricinde tekrar edilmiştir. İlk farklılık olarak Rize halk dansları düzenlemesinde öncesinde farklı bölge kostümleri kullanılarak genel olarak teşi ile yün eğiren, su taşıyan, saman taşıyan, odun taşıyan Karadeniz kadının yaşamı yansıtılmaya çalışılmıştır. İkinci farklılık ise Laz berber Dramatik Köylü Dansı'nın eklenmesidir. Karadenizli bir berber, çırağı ve müşterisi arasında geçen hareket komiğine ağırlık verilmiş bir dramatik köylü dansıdır. Makyaj, kostüm, yöre insanın şivesine bağlı kalınarak atılan nidalar ve uyumsuz ses tonlarının komik unsur olarak kullanılması hareketi desteklemiştir. Dans adımları olarak bize sadece Karadeniz dansını izlediğimizi kavramamızı sağlayacak birkaç karakteristik adım kullanılmıştır. Bu gösterge niteliği taşıyan adımlar da sahneye giriş çıkış ve yer değişimleri için kullanılmıştır.

3.11.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Tepe ışıkları, takip ışıkları ve yan ışıklar ile gerçekleştirilen ışık tasarımında görülebilirlik ilkesi ön planda tutulmaya çalışılmıştır. İlk bölümde cariyeler bölümünde kırmızı ve mavi tepe ışıkları renk desenleri etkilemeyecek şekilde kullanılmıştır. Özellikle metronomu hızlı danslarda derecesi orantısız yükseltile ışık

şiddeti ile gölgeler ve zeminin parlaklığından dolayı yansımalar artmıştır. Lokal ışık şiddetleri değişimlerinin göz yapısının alışma hassasiyetine göre olabildiğince hissettirilmeden yapıldığı görülmektedir. Bodrum halk dansları düzenlemesinde solo bölümünde takip ışığının geç kalmasından dolayı solonun görsel etkisi ve vurgulayıcı gücü zayıflamıştır. Bu noktada ışık senaryosunda tasarlananın dışına çıkılmasının dansı etkileyen önemli bir etken olduğu görülmektedir.

Çobanın Sevdası Dramatik Köylü Dans'ında başlangıçta takip ışığının hızı dansçı ile uyumlu şekilde gerçekleştirilememiştir. Takip ışığının kullanıldığı bölümlerde sahne ortasını aydınlatan tepe ışığının kullanılmasının takip ışığının gücünü ve etkisini olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Sis efekti ile tepe ışıklarının bir araya gelmesi ile Torosların sisli dağları yansıtılmıştır.

Tokat halk dansları düzenlemesinde birinci bölümün aksine yoğun olarak kırmızı tepe ışığı kullanılmıştır. Sim Sim dansında erkekler arasında yakılan ateşi simgelemek için kullanılan bakır tabak tepe ışığı efekti ile aydınlatılarak yanan ateş görüntüsü verilmeye çalışılmış fakat biçimsel olarak benzerlik sağlanamadığı için ateşin sıcaklık, yakıcılık etkilerini yansıtamamıştır. Geleneksel Türk oyun yapısında bulunan yakılan ateş üzerinden atlama hareketleri ile tanımlamalar güçlendirilmiş olduğu için gösterge tasarım olarak zayıf olmasına rağmen anlatımı sağlamıştır fakat duygusal etkiyi oluşturamamıştır. Metronomun hızlandığı danslarda ışık şiddeti dereceleri yüksek olarak tercih edilmiş daha yavaş danslarda ise daha loş bir ışıklamanın seçildiği görülmektedir. Tokat Ağırması-Omuz Halayı'nda iç daireyi oluşturan kulenin yükselmesinde duygusal etkinin artırılması için atmosferi güçlendirecek loş, düşük dereceli kırmızı ışık ve sis kullanılmıştır. Hareketli bölüme geçilince kullanılan beyaz tepe ışığı ve sis efekti yardımıyla kulenin etkileme gücünün arttırıldığı görülmektedir.

Balıkçılar koreografisinde Ekin 11'de yapılan tasarımın aksine mavi ışık seçilerek deniz atmosferinin yaratılması sağlanmıştır. Öz ve biçim arasında uyum sağlayarak duygusal etkinin güçlendirdiği görülmektedir.

Trabzon Halk Dansları düzenlemesinin giriş bölümünde kullanılan renkli ışıklar belirli bir tema bağlamında hazırlanmış bir ışık senaryosunun parçası olarak görünmemektedir. Daha çok sahnenin sadece işitsel olarak doldurulduğu bir bölümde sahneyi de görsel olarak renklendirme amacı güdüldüğü görülmektedir. Özellikle Kız Horonu ve Tonya'da sahnenin orantısız olarak aydınlatılması görünürlüğü büyük ölçüde etkilemiştir. Laz Berber Seyirlik Köylü Dansı'nda da sadece tepe ışıkları kullanılmış takip ışığı ile vurgulanabilecek bölümler karanlıkta kalmıştır. Bu açıdan ışığın tempo olarak müzik ve hareketlere uygun tasarlanmadığını ve seyirlik dansın güldürü niteliğini düşürdüğünü söylemek mümkündür.

Genel olarak ışık senaryosunda sahnenin tümünün aydınlatılmasından çok vurguları güçlendirme amacı taşınmıştır. Fakat farklı duygu geçişlerinin yansıtılabilmesi için bu lokal kullanım yetersiz kalmıştır. Özellikle Denizli Halk Dansları için genel aydınlatmanın kullanıldığı bölümlerde daha güçlü derece ışık kullanılması gerektiği söylenmek mümkündür. Yüksek tempoya sahip danslar ve düzenlemelerden oluşan bu bölümde ışık haricinde diğer tüm etmenler uyum içinde olmuştur, ışık daha pasif kalmıştır.

3.11.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

İzmir halk dansları düzenlemesinde kostüm olarak da Ekin 9' da kullanılan tasarımlar kullanılmıştır. Bodrum halk dansları düzenlemesinde diğer zeybek kostümlerinde olduğu gibi renk ve biçimsel olarak geleneksele bağlı kalınmıştır. Bölge kadınlarının güzel kokmaları ve ruhsal durumlarını belli etmede kullandıkları çiçekli başlılarda orijinal çiçekler yerine kullanılan yapma çiçekler aynı görsel etkiyi sağlayabilecek gerçeklikte tasarlanmıştır. Işık yansımalarını kullanarak başlıklara hareketlilik kazandırılmak için pul işlemler kullanılmıştır. Bunun dışında kostümünün sahneye aktarımında başvurulması gereken unsurların dikkate alınmadığı görülmektedir.

Ekin 12 projesinde, Ekin 11 projesinin tekrarını oluşturan Tokat, Rize, Trabzon, Giresun Halk Dansları düzenlemelerinin kostümlerinde de değişikliğe gidilmemiş Ekin 11 projesine ait kostümler kullanılmıştır. Karadeniz projesine eklenen Laz Berber Seyirlik Köylü Dansı'nda ise Karadenizlilik göstergesi olarak kullanılan bordo-mavi bere haricinde kullanılan tüm kostüm parçaları ve giyim tarzı Trabzon, Rize ve Giresun Halk Danslarından uyarlamadır. Bu bere geleneksel kostüm parçaları kullanılsa dahi tek başına seyirlik dansın kökeni ile bilgi veren çok güçlü bir göstergedir. Algıyı zorlamadığı ve anlatımı berraklaştırdığı için başarılı bir tercih olduğunu söylemek mümkündür. Çırak tiplemesinin fiziksel kusurundan ileri gelen güldürü unsuru için dansçının sırt bölgesine yerleştirilen, pamuktan yapılmış bir malzeme kullanılarak kambur yapılmıştır. Dansçının jest ve mimikleri ile bütünleşen bu görsel yanılı seyirci için yeterli inandırıcılığı yakalayabilmiştir.

3.11.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Tüm gösterilerde olduğu gibi erkek ve bayan dansçıların yüzlerinin her açıdan rahat görünebilmesi sağlama amaçlı, hatları ön plana çıkarıcı ve parlamayı engelleyici makyaj yapılmıştır. Eşkıyalar bölümünde tüm dansçılara güçlü bir erkeklik göstergesi olarak kabul edilen takma bıyıklar takılmış ve zeybeklerin maskülen yapıları vurgulanmıştır. Deveci Dramatik Köylü Dans'ında deveciyi canlandıran dansçıya farklı tonlarda fondoten, pudra ve makyaj kalemleri kullanılarak tonlamalar ile yaşlı erkek makyajı yapılmış ve açık renkli sakal ve bıyık takılarak da yaşlılık vurgulanmıştır.

Balıkçılar koreografisinde Karadenizli kodlaması için balıkçı olan iki dansçının ve Laz Berber Dramatik Köylü Dansı'ndaki çırak tiplemesinin burnu makyaj yapılarak büyütülmüştür. Ten renklerine uygun tonlardaki fondoten ve pudralar ile de doğal görünüm sağlamaya çalışılmıştır. Burun haricinde diğer bir Karadenizli kodlaması olarak da yoğun kırmızı yanaklar için allık kullanılmıştır. Çırak tiplemesinden kusurlardan gelen komikliğin ön plana çıkarılması için yapma benlerde kullanılmıştır.

3.11.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

İzmir Halk Dansları bölümünde kullanılan bıçaklar eşkıyalık geleneğinden gelen zeybeklerin piştov, tüfek gibi silahlar yanında bıçak da kullandıklarına dair en büyük gösterge olmuştur. Kullanılan malzeme olarak da gerçeğe uygunluk sağlandığı görülmektedir. Bıçakların dans sırasındaki kullanımlarında çıkardıkları sesler, dansçıların hem adım yapısı ile hem de birbirleri ile uyumları konusunda fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. İşte bu yüzden tasarımda kullanılan malzemenin aslına uygunluğu, yarattığı etkinin yaşanabilmesi ve yansıtılabilmesi açısından çok önemlidir.

Çobanın Sevdası Dramatik Köylü Dans'ında mutluluğun sembolü olarak kullanılan cura kullanılmış işitsel olarak da ezginin o bölümünde cura ön planda icra edilerek dansçının yarattığı karakterin cura çaldığı gösterilmiştir.

Tokat Halk Dansları bölümünde Sim Sim dansında erkekler arasında yakılan ateşi temsil etmek için bakır ayaklı tabak kullanılmış ve ateşin bunun içinde yakıldığı izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Aslına uygun olarak hazırlanan bu aksesuar başarısız ateş efektine rağmen ateş imgesini yaratmada başarılı olmuştur. Kavga sırasında kullanılan bıçaklar gerçeklik duygusunu arttırmış ve dansın karakteristik yapısını ortaya koyarak hamlelerin anlam kazanmasını sağlamıştır.

Karadeniz Halk Danslarında kadının günlük yaşamının göstergesi olarak kullanılan teşi, sepet, yün, örgü şişi, bakır kova, bakır ibrik, saman, çalı gibi aksesuarlar birebir gerçek objelerden oluşmaktadır. Bu nedenle gerçeklik duygusu kolaylıkla elde edilmiştir, aksesuarların kullanım amacına ulaşmıştır. Rize Halk danslarında kullanılan yayla şenliklerinin vazgeçilmez enstrümanlarından olan tulum şenlik temasını yansıtan en önemli gösterge olmuştur. Balıkçılar bölümüne de Ekin 11 projesindeki aksesuar kullanımına ek olarak bayrak eklenmiş ve kayık imgesi bayrak ile güçlendirilmiştir. Laz Berber Seyirlik Dansı'nda berberin görme için gözlük, berber malzemeleri olarak alüminyum kova, müşterinin kendisini görmemesi için boş ayna çerçevesi, tahta sandalye, traş köpüğü, ustura yerine testere, yerleri süpürmek için fırça, ve yaraları sarmak için pamuk kullanılmıştır. Traş önlüğü olarak

da Karadeniz'e özgü bir örtünme parçası olan peştamal kullanılarak dansın yerelliği vurgulanmıştır. Tamamen gerçek olan bu objeler ile öz ve biçim uyumu sağlanmış ve olması gereken ile olan arasındaki tezatlıklar ile objelerin güldürü unsuru desteklediği görülmektedir. Giresun Halk Dansları Çandır Tüfek Oyunu'nda da Ekin 11 de olduğu gibi tüfekler kullanılmış aynı etki sağlanmıştır.

3.12. Ekin 13/ HALAYLAR ve KAŞIK OYUNLARI

Yapım Yılı: 2003

Sahnelendiği Yer: E.Ü. Atatürk Kültür Merkezi.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal, Abdürrahim Karademir.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Işık: Ferruh Özdiñer.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir, Talih Burumcuk, Kadir Uzman.

Düzenleme, Sahneleme: M. Öcal Özbilgin, Barboros Ünlü, Sema Erkan, Aykut Mis, Serdar Kastelli, Bortan Oldaç, Merih Oldaç, Suat Yeşiltepe .

Gösteri Programı:

Uvertür

Düğün

Kısır Gelin

Hakkari Halk Dansları

Tarla Dansı (Koreografi)

Bitlis Halk Dansları

Elazığ Halk Dansı "Çayda Çıra"

Sarı Yaylam

Konya Halk Dansları

Anamur Halk Dansları

Silifke Halk Dansları

3.12.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Çölemerikte Düğün bölümünde Zozan ve Aşırma dansları ile Doğu ve Güney Doğu Anadolu Bölgelerine ait geleneklere bağlı kalınarak bir gelin alma sahnesi tasarlanmıştır. Erkek bayan dansçıların gelin ve damadı aralarına alarak düğün meydanında davul ve zurna eşliğinde yaptıkları düğün töreninde müzik düzenlemesine davulcu ve zurnacıyı canlandıran dansçıların koordinasyonlu bir şekilde eşlik etmeleri ile düğün teması vurgulanmıştır. Fakat tema ile ilgili en önemli gösterge pullarla süslenmiş sarı renkte olan gelin kostümüdür. Büyüklerin bir nevi iznini temsil eden dansından sonra gelin nedimleri ve arkadaşları tarafından, damat da sağdıç ve arkadaşları tarafından gerdek için gönderilmesi canlandırılır. Burada en büyük gösterge hareket damadın arkadaşları tarafında sırtına vurulmasıdır. Bu hareket dansın kökeni ve ulusu ile ilgili kodlama yapan, bir gelenek temsilcisidir. Bu nedenle anlatım dilini kolaylaştırmış öncesi ve sonrasındaki sahneler arasında betimleyici bir sahne olmuştur.

Gerdek sahnesinde hayal perdesi kullanılarak seyircinin hayal gücünü kullanması sağlanmıştır. Yine büyük bir geleneksel miras olan “yüz görümlüğü takma” ve “yüz örtüsü açma” sahnesi ile seyircinin geleneksel hafızası kullanılmıştır. Basit dans pozisyonları ve öpüşmek gibi cinselliği simgeleyen basit hareketler ile de gerdek teması işlenmiştir. Bu sahne ile kısa bir zaman diliminde etkili bir anlatım şekli yakalandığı görülmektedir.

İş Oyunları ve Deme Çevirme koreografilerinde saç tarama, çamaşır yıkama, serme, süslenme, ekin toplama, su doldurma gibi bölge kadınların günlük yaptıkları işler canlandırılmıştır. Bu sahnede kadına biçilen en son görev anne olmak, çocuk doğurmaktır. Bebeği sallamak, sevmek gibi kalıp davranışlar kullanılmış ve bebek imgesi güçlendirilmiştir. Sadece sahne ön ortasında vurgulanan iki dansçıda bebeklerin bulunması diğer dansçılarda bebek olmasa bile aynı yöneliş ve davranış kalıplarının kullanımıyla biçimsel ve duygusal etkiyi sağlamıştır. Tüm kadınların çocuk severken gelin karakterinin çocuk sevmemesi, çocukları olduğu için tanrıya dua eden diğer kadınların yanından ayağa kalkarak uzaklaşması ve diğer kadınlar

tarafından yalnız bırakılması ile düğün, gerdek, günlük yaşam sonrasında Kısır Gelin bölümüne geçilmiştir. Diğer kadınların hakkında kısır olduğu dedikodularını yapmalarını efekt olarak duyduğumuz kadın seslerinden anlaşılmaktadır. Bu sesler “çocuğu olmuyor muymuş?” sözleri ile kısırlığı vurgulayan en önemli gösterge olarak söylenebilir. Tanrıya annelik için yakarışların başladığı bölümde kadınların başka bir kadını acımasızca yargılayıp dışlamaları ve suçlayarak üzerine gelmeleri Kâbus bestesi ve koreografisi ile anlatılmıştır. Müziğin korku ve endişeyi betimleyici başarısı üzerine gelini canlandıran dansçının jest ve mimiklerini kullanması ile kabusun vurgulandığı görülmektedir. Dileğin kabulü için dualar ile vurgulanan ilahi güce erişme de evrensel bir trans hareketi yani dönme kullanılmıştır. Dönme hareketini geleneksel platformda sunmak içinde Alevilik ve Mevlevilikten yani Samah ve Sema’dan faydalanılmıştır. Bu şekilde hem ulusal hem de geleneksel anlamda güçlü bir anlatım yakalanmıştır.

Hakkâri ve Bitlis halk danslarının sahnelenmesinde sahnenin gereklilikleri ön plana alınarak düzenlemeler yapılmıştır. Özellikle adım yapısında geleneksele bağlı kalınarak kültürel birikim doğru şekilde aktarılmaya çalışılmasının yanında patternler çeşitlendirilmiş, yön sistemi ve biçimsel form üzerinde yapılan değişikliklerle görsel zenginlik sağlanmıştır. Özellikle halayların biçimsel formu üzerinde yapılan değişiklikler dikkat çekmektedir. Grubun çeşitli sayılarda küçük gruplara bölünmesi ile oluşan daha küçük halay grupları, düz çizgi yanında sıkça kullanılan diyagonaller biçimsel etkiyi sağlayabilse de el ve omuz tutuşlarının bırakılarak yapıldığı geçişler doğru adımlar ile gerçekleştirilmiş olmalarına rağmen halay formu için uygun olmayan varyasyonlardır. Şere dansında canlandırılan kavga sahnesinde dansçıların ifade ve mimikleri inandırıcılığı arttırmış ve istenilen duygusal etkiyi sağlamıştır.

Tarla Dansı geleneksel bir müzik ile değil özgün beste ile oluşturulmuş bir koreografidir. Bir korkuluk ve bir kızın aşkı ile başlayan koreografide, belirli bir bölge dansı ve formuna bağlı kalınmadan farklı adım yapıları tarla sürme, tohum ekme, çapa yapma vb. günlük iş hareketleri ile birlikte kullanılmıştır. İki büyük kaplumbağanın tarlaya girmesi ve çalışanlar tarafından tarladan çıkarılması ile son bulmaktadır. Bu koreografi istenilen duygusal etkiyi yakalamış olmasına rağmen

başlangıç bölümündeki korkuluk ve bir kızın aşkı bölümü devamı gelmeden bir gelişim ve sonuç göstermemiştir. Eklektik kalmıştır.

İkinci bölümü oluşturan Kaşık Oyunları'nda sahnelenen Konya, Silifke ve Anamur halk danslarında adın yapısı ve biçimsel formun uygun olmasından dolayı görsel çeşitlilik çökmeler ve karşılıklı geçişlerle pattern değişikliklerinin sıkça yapılması ile sağlanmıştır. Özellikle diyagonal, düz çizgi ve dairede geçişler yapılmış ve geçişlerin koordinasyon içinde, anlaşılır şekilde yapılabilmesi için adım tekrarlarına başvurulmuştur. Fakat bu tekrarlar, gereksiz tekrarlar olmayıp pattern değişikliklerini sağladıkları için biçimsel olarak bir sorun yaratmamışlar hatta oluşabilecek karmaşanın engellenmesini sağlayarak biçimsel açıdan faydalı olmuşlardır.

Portakal Zeybeği dansında sahne merkezine alınan dansçıların ve oluşturdukları daire formunun vurgulanması için güçlü ve zayıf adımlardan faydalanılmıştır. Sahnenin arka bölümünde oluşturulan yarım dairede bulunan dansçıların zayıf adımları merkeze çekilmiş dairedeki dansçıların yaptıkları güçlü adımları vurgulamıştır. Aynı vurgulama yöntemi Kabak dansında da kullanılmış bir grup dansçının diğer dansçıların beline atlaması bölümünde yarım daireye çekilen dansçılar merkezdeki dansçıları vurgulamışlardır. Ayrıca yarım dairede bulunan dansçılar vücut yönleri, bakışları ve enstrüman gibi kullandıkları kaşıkları ile bu vurgulamayı attırmıştır. Ham Çökelek dansında türkünün sözlerine uygun olarak tipler yaratılmış ve günlük yaşama dair ilişkileri taklit eden hareketler ile türkü dramatize edilmiştir.

İkinci bölümün tümünde dansların orijinal türküleri ile bölgesel tavra uygun olarak seslendirilmesi işitsel zenginlik sağlamıştır. Sözlü anlatım ile hareketler ve adımlar anlamlandırılmıştır. Tüm teknik veriler kullanılarak yapılan kayıtlarda geleneksel enstrümanlarda da geleneksel tavır ve icra tarzına önem verilmiştir. Bunların yanında Kısır Gelin bölümünde olduğu gibi bazı bölümlerin kayıtlarında ifadeleri güçlendirmek için ses efektleri kullanılmıştır. Tüm bu detaylı teknik

çalışmalar ile işitsel tasarı istenilen duygusal etkinin yaratılmasında diğer sahne etmenleri kadar önemli bir yer olarak denge sağlanmıştır.

Sahne arkasına Doğu, Güneydoğu, Orta Anadolu ve Toroslar'ın doğal yapısını gösteren boyalı fon kullanılmıştır. Ayrıca kulis girişlerine de ağaç, dağ, taş evler, duvarlar vb. çizimler ve boyamalarda yapılmıştır. Bu şekilde sahnelenen dansların ait oldukları kültürel yapının şekillendiği doğal yapı ile ilgili bilgi verilmiş biçimsel ve duygusal etkiye ulaşılmıştır.

Halaylar bölümünün ve Kaşık Oyunları bölümünün finali, tüm dansçıların sahnelenen adımlardan oluşturulan bir koreografi ile sahneye selama çıkması ile yapılmıştır. Gösterinin bir bütün olarak ele alınması açısından oldukça önemli olan final bölümünün gösterinin kısa bir özeti niteliğinde ayrı bir alt bölüm gibi düşünülerek hazırlanması sahne sanatlarının gereklilikleri ile ilgili geleneksel danslar için önemli bir aktarım örneği olmuştur.

3.12.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Işık tasarımında tepe, yan ve takip ışıkları, kırmızı ve mavi filtre ile renklendirilmiş spot kullanılmıştır. Gösteri süresinde sahne arkasında bulunan boyalı fona mavi filtre ile renklendirilmiş spot kullanılarak gökyüzü imgesi güçlendirilmiştir. Genel olarak kostüm aksesuar ve makyaj tasarımları dikkate alınarak yapılmış ve özellikle kostüm detaylarının görünürlüğü sağlanmıştır. Arka fona gölgeler yansımaya rağmen görsel olarak sahnede olumsuz bir etkiye neden olmamıştır. Kısır Gelin'in Ağıt bölümünde düşük şiddetli mavi ışık kullanılarak kâbus imgesi, Gerdek sahnesinde beyaz perdeye arka yüzünden ışık verilerek düşsel imge yaratılmış istenilen duygusal ve biçimsel etkiye ulaşılmıştır.

Zozan dansında iki aile büyüğünü, Ağıt, Kâbus, Şah-ı Merdan, Dolabe'de kısır gelini, Keklik Mengisi'nde dansçıları ve Korkuluk dramatik köylü dansında korkuluk ve kızı vurgulamak için takip ışığı kullanılmıştır. Tome dansında kullanılan

kırmızı ışık beyaz kostüm parçalarının kırmızı gibi yansımaya neden olarak görünürlüğü olumsuz yönde etkilemiştir. Elazığ Çayda Çıra dansında düşük şiddetli mavi spot ile yapılan aydınlatmaya mum ışıkları da eklemiş, mavi ışık gece imgesi yaratarak mum ışıkları ile birlikte Çayda Çıra dansının hikâyesine yansıtabilmiştir.

Genel olarak ışık tasarımında özellikle karma oyunlarda yüksek dereceli ışık kullanılmış, kadın ve erkek halaylarında ise daha az dereceli ışık kullanılmıştır. Yine bu bakış açısıyla temposu yüksek danslarda daha canlı, parlak, aydınlık, temposu düşük danslarda ise daha loş bir ışıklandırma yapılmıştır. Tüm dansların ve bölümlerin sonlarında sahne karartılarak bir sonraki bölüme geçilmiş bu da hem dansçıların performanslarını olumlu yönde etkilemiş, hem de seyircinin olası dikkat dağınıklığını engellemiştir.

3.12.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Genel olarak Hakkâri'ye ait geleneksel kostümlerin kullanıldığı Düğün ve Kısır Gelin bölümlerinde kostümler biçimsel olarak gelenekselle aynıdır. Kumaş olarak sahnede görsel açıdan daha belirgin olması için kalın kırmızı kumaşlar tercih edilmiştir. Bu tek tip kumaş seçimi hareket birlikteliğinin sağlanmasında çok önemli olmuştur. Kırmızı elbise içine beyaz renkli kolları uzun ve bölgesel bağlama kırmızı elbise üzerinden bağlanan beyaz elbise giyilmektedir. Renkli yünler ile yapılan başlıklar sahnede herhangi bir olumsuzluğa sebep olmaması için çene altından olabildiğince görünmeyecek şekilde bağlanmıştır. Bu sahne için yapılan bir uygulama olarak başlığın görünümünde bir değişikliğe sebep olmadığı için sadece işlevsel olarak etkili olmuştur. Süslenme aracı olarak da boyna gümüş görünümlü pullar bağlanmıştır. Bu pullar görsel olarak gerçeği ile aynı etkiyi sağlayabilmiştir. Çölemerikte Düğün'de gelin ve damadın görsel olarak da rahat algılanması ve diğer dansçılardan ayrılmaları için farklı kostümler kullanılmıştır. Gelin için sarı parlak kumaştan pullarla işlenmiş bir kostüm tasarlanmıştır. Pulların kullanımı ile farkındalık yaratma üzerine başarılı olduğu görülmektedir. Gelin başlığı olarak bölgedeki gelin başları dikkate alınarak gelin başı tasarlanmıştır. Damatta da

bağlama şeklinde bir farklılık olmamasına rağmen diğer dansçılardan farklı renk ve tonlara sahip bir poşu kullanılmıştır.

Kâbus koreografisinde gelinin kâbusunu oluşturan, gelini yargılayan ve dışlayan kadınların yüzleri siyah tüller ile örtülerek yapanlara dair belirginlik kazandırılmış ayrıca siyah ile de kötülük simgelenmiştir. Kadınların kötü ve acımasız düşüncelerine karşı dilek ve dualardan güç bulmaya çalıştığını anlatmak için dilek ağacını temsil eden bir kostüm kullanılmıştır. Farklı renkte bez parçaları ile farklı dilekler, beyaz zemin kullanılarak da saflık ifade edilmiştir. Seçilen renkler anlamları göz önünde bulundurularak seçildiği için anlatımın netleştiği görülmektedir. Bu kostüm için dönme hareketini belirginleştirme amacı ile hava ile hareketi kolaylaşacak ince bir kumaş seçilmiş etek uçlarına çok daha ağır bir kumaş eklenerek dönme ile eteğin açılması ve görüntüsünün netleşmesi sağlanmıştır.

Hakkari ve Bitlis kostümleri geleneksele bağlı kalınarak yapılmıştır. Fakat görsel olarak geleneksel yapıyı etkilemeyecek şekilde pratik çözümler kullanılmıştır. Örneğin; erkek başlarında poşuların kolay giyilebilmesi ve sahnede düşme tehlikesi yaşanmaması için orijinal bağlama şekli dikkate alınarak dikilmiştir. Aynı şekilde kız başları da Hakkâri’de bağlama şekline göre, Bitlis’te de fese takma saçlarla birlikte monte edilmiş, düşme olasılığına karşın ayrıca boyun altından görünmeyen bağlar ile bağlanmıştır.

Elazığ Çayda Çıra dansında ve Tarla Dansı’nda geleneksel kostümler yerine stilize edilerek tasarlanmış kostümler kullanılmıştır. Görsellik ön plana alınmış dolayısıyla gelenekselin aktarımı ile ilgili bir bakış açısı ile yaklaşılmamış gösteri amacı güdülmüştür. Tarla Dansı’nda korkulu ve genç kız bölümünde genç kız geleneksel kostüm ile korkuluğun taklidi dansçı ise yama olarak kullanılan farklı kumaş parçaları ile tasarlanmış ceket ve pantolon kullanmıştır. Pantolon ve ceketin bilek kısımlarında ve başında korkuluğu simgelemeyi sağlamak için saman parçaları kullanılmıştır. Gelenekselliği sağlayan en büyük gösterge ise korkuluğun başına bağlanmış olan poşudur. Kaplumbağalarda ise tarla dansçılarının giydiği kostümler üzerine pamukla hazırlanmış koruyucu bir aksesuar ve onun üzerine de birisi yer

sofrası olan diğeri de ahşap bir kutu ile kaplumbağa sırtı simgelenmiştir. İstenilen biçimsel etkiyi yakalayamamış fakat hareketler ve makyaj ile bütünleşerek istenilen kaplumbağa taklidine ulaşılmıştır.

Konya, Silifke, Anamur halk dansları düzenlemelerinde geleneksele uygun olarak tasarlanmış kostümler kullanılmıştır. Hakkâri ve Bitlis halk dansları kostümlerinde olduğu gibi bu kostümlerde de zamanlama açısından kolaylık sağlanması ve sahnede oluşabilecek olumsuzlukların engellenmesi için başlıklarda fesler yazmalara monte edilmiştir. Kadın başlıkları da geleneksel bağlama şekline bağlı kalınarak dikilerek tek parça haline getirilmiştir. Kuşaklarda da aynı işlevsel çözüm kullanılmıştır. Görsel olarak hiçbir olumsuz etki yaratmayan bu çözümler aktarımda istenen biçimsel etkiyi sağlamıştır. Ham Çökelek dansında canlandırılan tiplerin kostümleri bölgesel kostüm ve aksesuarların kombine edilmesiyle günlük kostümler oluşturulmuştur.

3.12.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Çölemerikte Düğün bölümünde belirli geçiş dönemlerini temsil etmek ve süslenme amacıyla yapılan dövme gelin için yapılmıştır. Kostüm haricinde, makyaj malzemeleri ile yapılan bu dövme desenleri genç kızın kadınlığa geçiş evresinin simgesi olarak kullanılmıştır. Bu şekilde günümüzde daha çok süslenme amaçlı olduğu düşünülen dövmenin aslında sosyal bir görevi olduğunun vurgulanması sağlanmıştır. Aileleri temsil eden iki dansçıdan dedeyi temsil edene farklı tonlarda fondoten, pudra, boya kalemleri kullanılarak gölgelendirmeler ile yaşlı makyajı yapılmış sıvı lateks ile beyaza yakın tonlarda takma sakal ve takma bıyık takılarak makyaj tamamlanmıştır. Diğer dansçıya ise normal sahne makyajı yapılmış yine sıvı lateks ile siyah tonlarda takma sakal ve bıyık takılmıştır. Proje boyunca farklı görünümde olmak zorunda olan dansçıların gerçeği en olağan şekilde yansıtılabilmeleri için yapılan bu makyajlarda gerçeklik duygusunun yakalandığını söylemek mümkündür.

Tarla Dansı'nda iki kaplumbağanın kaba taklidini yapan dansçılara farklı renk tonlarında fondoten, pudra, kalem vb. malzemeler kullanılarak gölgelendirme tekniği ile biçimsel olarak kaplumbağa yüzüne benzerlik sağlanmaya çalışılmıştır. Duygusal etkiyi sağlayabilmesine rağmen makyaj çok simgesel kalmıştır.

3.12.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Çölemerikte Düğün'de köy meydanında yapılan düğün temasını güçlendirmek için aksesuar olarak davul ve zurna kullanılmıştır. Enstrümanların aksesuar olarak kullanıldığı daha önceki projelerde olduğu gibi bu sahnede de tasarım değil gerçek enstrümanlar kullanılmıştır. Düğünde ailelerin ileri gelenlerini temsil eden dansçılarda orijinal baston kullanmışlardır. Bölgede kullanılanlar ile biçimsel farklılıkları olma olasılığına rağmen genel anlamda temanın algılanmasında büyük önemi olan doğru aksesuarlardır. İş Oyunları ve Deme Çevirme sahnesinde annelik görevi ve doğurganlık anlatımı için aksesuar olarak oyuncak bebekler ve kundaklar kullanılmıştır. Gerçek bebek boyutlarında ve gerçek yüz yapısına sahip oyuncak bebekler kullanılarak bebek imgesi sağlanmış istenilen biçimsel etki yaratılmıştır.

Elazığ Çayda Çıra dansında içine mumların rahatça yerleştirilebileceği, kelepçeli bakır tabaklara mumlar yerleştirilmiştir. Kelepçelerin mumların düşmesi için pratik bir çözüm olarak tasarlanan bakır tabaklar işlevsel özelliklerini yitirmemişler, görsel olarak da etkili olmuşlardır. Kaşık Oyunları'nın tamamında bölgesinden sağlanmış orijinal kaşıklar kullanılmıştır. Dolayısıyla biçimsel ve görsel olarak istenilen etki yakalanmıştır.

3.13. Ekin 15

Yapım Yılı: 2005

Sahnelendiği Yer: Ege Üniversitesi MÖTBE.

Genel Sanat Yönetmeni: Şahin Ünal.

Müzik Direktörü: Tarkan Erkan.

Işık: Ferruh Özdiñer.

Kostüm Tasarımı: Abdürrahim Karademir, Talih Burumcuk, Kadir Uzman, Gürbüz Aktaş, Füsun Özdiñer.

Sahneleme-Düzenleme: M. Öcal Özbilgin, Merih Oldaç, Gürbüz Aktaş, Barboros Ünlü, Füsun Özdiñer, Sema Erkan, Aykut Mis, Bortan Oldaç, Bora Okdan, Serdar Kastelli.

Gösteri Programı:

İzmir Halk Dansları/ Mordoğan, Bergama, Ödemiş

Denizli Halk Dansları

Gaziantep Halk Dansları

Trabzon/ Akçaabat Halk Dansları

Azerbaycan Halk Dansları

Gürcistan Halk Dansları

Komik Fantezi (Koreografi)

Dağıstan Halk Dansları

3.13.1. Sahneleme Açısından Değerlendirilmesi

Ekin 15 projesinde bazı değişiklikler ile Ekin 9 projesinde kullanılan İzmir Halk Dansları düzenlemesinin ikinci bölümü yer almıştır. Kadın danslarında sözlü ezgilerde söze yer verilmeyen Ekin 9 projesinin aksine Ekin 15’te sözler bayan solistlerden oluşan koro tarafından seslendirilmiştir. Sözlerin kullanılması hareket ve müzik ile sağlanan anlatımın zenginleşmesini ve hem dansçılar hem de seyirciler açısından konsantrasyonun artmasını sağladığı görülmektedir. Özellikle erkek dansçıların yeterli sayılar verilmediği için ulaşılması gereken noktalara ulaşmada gereğinden büyük adımlar kullanmaları görsel bir bozukluk yaratması dışında dansçıların dengelerinin bozulmasına da sebep olmuştur. Karma danslarda iki farklı grubun çapraz geçiş yapabilmeleri için gerekli hareket alanları doğru olarak hesaplanamadığı için sahne dengesinde kayıplar yaşandığı görülmektedir. Ekin 9 ‘da

İzmir Halk Dansları düzenlemesinin birinci bölümünde bulunan Seymen Sekmesi Bıçak Oyunu burada ikinci bölümde kullanılmıştır. Bu oyundan sonra eşkıyalık ve aşk temaların birlikte kullanıldığı bölümde Hazeli/Mordoğan kadın oyunu adımları ile yapılan düzenleme kullanılmıştır. Fakat bu düzenlemede bu dansların orijinal ezgisi değil farklı bir ezgi kullanılmıştır. Bunun ardından Gündoğdu Zeybeği türküsü erkek vokaller ile seslendirilip, efekt olarak da silah sesleri kullanılmıştır. Eşkıyalık ve savaş temalarının anlatımı vurgulayan bu işitsel öğeler erkek dansçıların vücutları ile bir dilek ağacını oluşturmaları ile aşk ve özlem temalarını da desteklemiştir. Ayrıca sis efekti de kullanılarak dağ imgesi yaratılmaya çalışılmıştır. Bu sahnede bayan dansçıların, erkek dansçıların kollarının ağacın dalları olduğunu düşünmemizi sağlayan en büyük gösterge olarak mendilin (bez parçası olarak) kullanılmasıdır.

İzmir Halk Danslarından sonra Ekin 12 projesinde kullanılan Denizli Halk Dansları düzenlemesi bir değişiklik yapılmadan tekrar edilmiştir. Çek Deveci dansında erkek dansçıların kullandığı bölgesel tavır bir bütünlük oluşturamamıştır. Bu dansçıların birbirine ve dansın karakteristik yapısına yabancılaşmalarına neden olmuştur. Koordinasyon ve kondisyon olarak düzenlemenin temposuna uymakta zorlanan dansçılar düzenlemenin enerjisinin seyirciye geçmesini sağlayamamıştır. Bu iki etmenin yetersizliği teknik olarak sahne dengesini de olumsuz etkilemiştir. Bu performansla ilgili olarak ön hazırlık aşamasının dansçılar için teknik olarak da duygu olarak da verimli geçmemiş olduğunu söylemek mümkündür.

Trabzon Halk Dansları Ekin 12 projesinde yapılmış olan düzenleme ile Ekin 15'te tekrar sahnelenmiştir. Karadeniz'in sisli havasının yansıtılması için sis efekti kullanılmıştır. Gösterinin genelinde var olan koordinasyon problemi metronomu ve temposu yüksek bu bölge danslarında daha çok kendini belli etmiştir. Düzenlemede ağırlıklı olarak çizgi formunun kullanılması hataların ve yetersiz ön hazırlık çalışmasının belirginleşmesini daha da çok etkilemiştir. Teknik anlamadaki bu eksiklikler yanında dansçıların teknik hatalara odaklı olarak dans etmeleri mekanikleşmeye neden olmuş ve duygusal etkini azalmasına neden olmuştur.

İkinci bölümü oluşturan Azeri, Gürcü ve Dağıstan dansları Ekin 9 ve Ekin 5 projelerinde kullanılan düzenlemelerde bazı değişiklikler yapılarak yeniden oluşmuştur. Yapılan bu yeni düzenlemede dansların sıralamaları yine müziklerin makamsal uyumları ve düzenlemenin temposu dikkate alınarak yapılmıştır. Bu düzenleme kolâjına Gavallı dansı eklenerek yapılan geleneksel düzenleme kalıplarının dışına çıkmaya çalışıldığı görülmektedir. Danslar arasında gösteri amacı için doli ile yapılan bölgesel ritm kalıplarının kullanıldığı bölümde gerek dans gerekse enstrüman icrası konusunda teknik yetkinliğin gösterilmesine yönelik bir performans hazırlanmıştır. Komik Fantazi de ise bölgesel adım yapıları kullanılarak hazırlanan koreografide kadın-erkek ilişkileri ve kur yapma üzerine kurulmuş, dramatik yapıya sahip belli bir bütünlük içinde sahnelenmiş, duygusal etkinin yaratılmasında başarılı olmuştur.

İkinci bölümde genel olarak kostümlerin başta siyah olmak üzere koyu renklerle tasarlanmış olmasından dolayı birinci bölümde kullanılan siyah arka fon kaldırılarak beyaz fon oluşturulmuştur. Zeminin de siyah olduğu sahnede bu şekilde görünürlük sağlanması tüm tasarım etmenleri olumlu yönde etkilemiştir.

Bu proje belirli bir temaya bağlı olarak değil kültürel zenginliklerin her bölgeye ait karakteristik adımlardan faydalanılarak gösterilmesi amacı ile hazırlanmış olduğu görülmektedir. Bu nedenle belirli küçük öyküler kullanılmasına rağmen bir bütün oluşturulamamıştır. Tüm dansların ve bölümlerin sonunda tüm dansçıların sahnelenen adımlardan oluşturulan bir koreografi ile sahneye selama çıkması ile final yapılmıştır.

3.13.2. Işık Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Işık tasarımı tepe, yan ve takip ışıklarının kullanılarak hazırlanmıştır. Ayrıca mavi ve kırmızı renkli filtreler ile renklendirilmiş spot kullanılmıştır. Özellikle 19. Y.Y. zeybek kostümlerinin farklı renklerde yapılmış olmasından dolayı her renk için uygun bir ışıklandırma sağlanamayacağı için kırmızı spotun kullanılması

görünürlüğü ve görsel etkiyi olumsuz yönde etkilemiştir. Bu da tasarım etmenleri arasındaki dengeyi bozmuştur. Buna karşılık Karadeniz Kız Horonu'nda pembe kostüm ile kırmızı spot, Kozangel ve Sıksaray'da ise mavi olan erkek kostümleri için mavi ışık kullanılarak renklerin farklı renkleri yansıtmalarına engel olunmuştur.

Gündoğdu Zeybeği'nde dilek ağacını simgeleyen erkek dansçıların takip ışığı ile vurgulanması duygusal etkiyi arttırmıştır. Fakat koreografi bitmesine rağmen ışığın sahneden alınmasının gecikmesi nedeniyle dansçıların sahneden ayrılışları seyirci tarafından gözlenmiştir. Işık senaryosunda gerçekleşen bu olumsuzluğun diğer tasarım öğelerini ve gösteriyi olumsuz yönde etkilediğini söylemek mümkündür. Gaziantep'te tepe ışıkları yüksek şiddette kullanılmış ve sahne zemininde parlamalara sebep olmuştur. Bu durum görsel etkiyi bozmuştur.

Kafkas Dansları'ndan oluşan ikinci bölümde ağırlıklı olarak takip ışığı kullanılmıştır. Bu bireysel performansları ön plana çıkararak vurgulamaların artmasını sağlamıştır. Fakat ikinci bölümde takip ışığının yoğun kullanılması ve genel ışıklandırmanın zayıf kalmasından dolayı özellikle sahnenin arka bölümlerinde görünürlük sağlanamamış, kör noktalar oluşmuştur. Bu alanlarda bulunan dansçılar ve hareketlerin görünürlüğü olumsuz yönde etkilenmiştir. Bu da ışık tasarımının bir bütün halinde düşünülen gösterinin diğer etmenlerini nasıl etkilediği göstermektedir. Gavallı dansında kadın dansçılar tarafından kullanılan ışıklı tefler istenilen duygusal etkinin sağlanmasında ışık tasarımı için önemli bir çözümlenme olmuştur.

3.13.3. Kostüm Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

İzmir Halk Dansları bölümünde Ekin 12'de kullanılan çiçekli başlıklar ve pembe şalvar, cepkene mavi erkek kostümleri ile uyumlu olması için sırma işlemeli mavi kadife kısa cepken ve üçgen kuşak eklenmiştir. Bu şekilde pembe ve mavi ile erkek ve bayan dansçıların kostümlerinde bir bütünlük yakalanmaya çalışılmıştır. Bunun dışında 19. YY.'a ait erkek başlarının kullanıldığı renkli erkek zeybek kostümleri ve yine bir önceki zeybek projelerinde kullanılan bindallılar

kullanılmıştır. Denizli Halk Dansları'nda Ekin 12 projesinde kullanılan kostümlerde değişiklik yapılmadan kullanılmıştır.

Gaziantep halk dansları kostümlerinde geleneksel kostüm parçaları dikkate alınarak hazırlanmıştır. Sadece kumaş türleri olarak sahne performansı için daha uygun olacak tercihlerde bulunulmuştur. Örneğin; kadın şalvarları ışık ile uyum dikkate alınarak saten kumaş kullanılarak hazırlanmıştır.

Trabzon Halk Dansları kostümlerinde, Ekin 11 projesinde kullanılan kostümlerden sadece bayanların desenli yün çorapları yerine krem desensiz çorap kullanılmış başka hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

İkinci bölümde Gavallı ve Yallı danslarında erkek ve kadın kostümlerinde Kafkasların fiziksel yapısını daha çok yansıtan daha kullanışlı olan günlük giyimlerinden faydalanılmıştır. Kadın kostümlerinde şalvar değişmez parça olarak kullanılmıştır. Şalvarı dize kadar olan hareket kolaylığı sağlayan geniş etekli elbiseler yelek ve tokalı kemerler tamamlamıştır. Erkek kostümlerinde siyah, kırmızı ve beyaz ağırlıklı olarak kullanılmış saten ve bol kesimli kostüm parçaları hareketlere boyut kazandırmış, ışığı farklı şekilde yansıttığı için tek renk olmasına rağmen çeşitlilik sağlamıştır. Kazbek dansı ile birlikte diğer projelerde kullanılan siyah Kafkas kostümleri kullanılmıştır. Kadın kostümlerinde de Gürcü kostümleri ekin 9 da kullanılan aynı kostümlerdir.

3.13.4. Makyaj Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Tüm gösterilerde olduğu gibi erkek ve bayan dansçıların yüzlerinin her açıdan rahat görünebilmesi sağlama amaçlı, hatları ön plana çıkarıcı ve parlamayı engelleyici makyaj yapılmıştır. Eşküyalar bölümünde tüm dansçılara güçlü bir erkeklik göstergesi olarak kabul edilen takma bıyıklar takılmış ve zeybeklerin maskülen yapıları vurgulanmıştır. Dedeyi temsil edene farklı tonlarda fondoten, pudra, boya kalemleri kullanılarak gölgelendirmeler ile yaşlı makyajı yapılmış sıvı

lateks ile beyaza yakın tonlarda takma sakal ve takma bıyık takılarak makyaj tamamlanmıştır.

3.13.5. Aksesuar Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Birinci bölümde de ikinci bölümde de mendil kadın-erkek ilişkilerini simgesel olarak anlatan bir gösterge olarak kullanılmıştır. Gündoğdu Zeybeği'nde dilek ağacına sevilen erkek için asılan mendil, Gaziantep'te de Meryem dansında erkek ve kadın arasında iletişim kurulmasını sağlayan bir araç olarak kullanılmıştır. Ayrıca Gaziantep'te özellikle ekip başı ve sonu olmak üzere tüm dansçılarda bulunan kırmızı ve beyaz mendiller halayların en büyük göstergesidir. Adım geçişlerinin verildiği ve sahneye hareketlilik getiren bir aksesuar olarak istenen biçimsel etkiyi yaratabilmiştir. İkinci bölümde bulunan Gavallı dansında kadın dansçılar tarafından kullanılan ışıklı tefler işlevsel özelliklerini kaybetmemiş bunu yanında sahnelemeye görsel bir zenginlik kazandırmıştır.

SONUÇ

Her toplum ait olduğu kültürel yapı içerisinde duygu ve düşüncelerini dile getirmek için pek çok folklorik alan yaratmıştır. Harekete dayalı bir anlatım biçimi olan geleneksel halk dansları da bu alanlardan birisidir. Bu danslar, toplumun kültürel yaşamının kaynaklık ettiği anlatım gücü yüksek ifade biçimleridir. Toplumun kültürel değerleri bu danslar yoluyla vurgulandığı için de önemli bir işleve sahiptirler.

Fakat dansların çıkış noktalarını oluşturan toplumsal yapı ve yaşayış biçimleri, değişen sosyo-ekonomik ve toplumsal nedenlere bağlı olarak yok olmaya başladıkça geleneksel danslar yaşam alanlarını yitirmektedirler. Geleneksel dansların yok olmasını engellemek için yapılan pek çok araştırma ve arşivleme çalışması sadece koruma amacı taşıyor ve geniş kitlelere ulaşılarak kültürel kimlik niteliğindeki bu dansları tanıtamaz. Dolayısıyla doğduğu alanda da yaşam şansı bulamayan geleneksel halk danslarının geleceğe aktarımı için sahne en önemli yaşamsal alan haline gelmektedir.

Bu aşamada var olan dansların anlam ve ortaya konulma nedenlerini yitirmeden, sanatsal yaratının zemini olan sahneye aktarmak için yapılan çalışmalar önem kazanmaktadır. Geleneksel halk danslarının, günümüz seyircisinin beğenisini kazanan bir sahne sanatına dönüşebilmesi için geleneksel olanın sınırlarının dışına çıkması gerekir. Bu noktada ihtiyaç duyduğu şey değişiklikten ziyade bir dönüşümdür.

Bu dönüşüm sırasında yapılan sahneye aktarım çalışmalarının hem olumlu hem de olumsuz etkileri olduğu açıktır. Dansların hem kültürel kimliklerini kaybetmeden sürekliliğinin sağlanması, birden fazla sunulması nedeniyle ortaya çıkabilecek tekdüzeliğin önlenmesi, kültürel köklerine uzak kalmış kesimin verili, evrensel danslar dışında kendilerine ait zengin ve doğurgan bir dans kültürünü tanınmasının sağlanması, aktarım çalışmalarının olumlu etkileridir. Fakat yeni yargılar oluşturarak dansların geleneksel yapılarına zarar verilmesi hatta yok edilmesi ya da

yeterli estetik bakış sağlanamadığı için dansların tekdüze hale getirilerek temelde yine yok oluşa neden olan standartlaşmanın yaşanması gibi olumsuz etkileri de bulunmaktadır.

Seyredilme niteliği taşımayan, doğal ortamından yapay sahne ortamına taklit ile taşınan bu dansların sahneye aktarımın olumsuz etkilerinden arındırılması ve seyirci ile duygusal, akılcı bir bağ kurabilmesi için yeterli kültürel bilgi ve teknik yetkinlik ile donatılmış estetik bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerekmektedir.

Sahneye aktarımda en önde gelen düşünce sanatsal kaygıdır. *Geçmişten izler barındıran nitelikli ayrımları yakalayabilmek, bu ayrıntıları doğru yerlerde kullanabilmek, üzerine yaratıcılığı ekleyerek bir anlatıma*²⁴¹ ulaşılmalı, anlatımın ihtiyaç duyduğu dans disiplinleri saptanmalıdır. Birebir kendi hikâyeleri olan geleneksel dansların yine kendi hikâyeleri içinde mi yoksa hikâyelerinin belirlediği duygusal ve biçimsel kalıplara bağlı kalarak yapılan yeni anlatım yorumlarıyla mı sahneleneceği belirlenmelidir.

Çünkü geleneksel dansları sahnelemek bir arşiv filmi göstererek tanıtım yapmaktan, belgesel yayınlamaktan farklıdır. Bu noktada önemli olan dansların özünü yitirmeden çağdaş sahneleme teknikleriyle onu en ilgi çekici hale nasıl getirilebileceği olmalıdır. Aktarımı sağlayan ilk aşamada bulunan araştırmacıların ve sahneye koyma aşamasındaki koreograf ya da düzenleyenin de öznel sanat anlayışları, estetik kaygıları, toplumdaki estetik değerler ve sanat anlayışı da sürekli bir değişim içerisinde ve geleneğin değişimine yön vermektedir. Araştırmacı, sahneye koyucu, dansçı ve izleyici dörtlüsünde yerinde duran bir öge yoktur. Bir başka deyişle, geleneksel olanı yaşatmanın tek yolu değişim sürecinin doğrultusunu ve biçimini olumlu yönde etkilemeye çalışarak günümüz koşullarında ona yapay değil doğal ve kalıcı bir yer bulmaktır.

²⁴¹ Eğilmez, a.g.e., 96 s.

Dolayısıyla, bütün sanat dallarında olduğu gibi bir sahne sanatı haline gelen geleneksel halk danslarında da, sahnenin her ögesini doğru anlamda kullanabilecek, konularında gerekli bilgi birikimine sahip, uzmanlaşmış; yönetmen, geleneksel dans uzmanı, sahneye aktaran (düzenlemeci ve koreograf), müzik uzmanı, dekor tasarımcısı, ışık tasarımcısı, kostüm tasarımcısı, makyaj uzmanı ve dansçıların olması gerekmektedir. En önemlisi de tüm bu etmenlerin doğru bir şekilde birleşmesini sağlayacak doğru yöntemin bulunmasına ihtiyaç olduğu görülmektedir.

Bu bilgiler ışığında yapılacak bir aktarma çalışmasında uygulanabilecek yöntemler şu şekilde sıralanabilir. Öncelikle sahne ve geleneksel halk dansları uzmanları eşliğinde bir konu seçilmeli, konu ekseninde kullanılacak uygun geleneksel dans örnekleri belirlenmelidir. Seçilen geleneksel dansların dönemsel özellikleri iyi araştırılmalı, araştırma sonuçları doğrultusunda kurgunun hangi formlar ile yapılacağı saptanmalıdır. Adım ve figürler analiz edilmeli, duygusal ve biçimsel özellikleri belirlenerek yüklenecek anlamaların öze aykırı olmaması sağlanmalıdır. Bu aşamadan sonra çalışmaya sahne tasarım etmenleri eşlik etmelidir. Seçilen konu ve danslara ait bilgiler ışığında, dönemin giyim özellikleri belirlenmeli kostüm tasarımcısı tarafından sahne için yapılacak işlevsel değişiklikler çözümler niteliğinde sunulmalıdır. Geleneksel danslara ait geleneksel müziklerin makamsal ve ritmsel özellikleri, söyleniş tavrı belirlenmeli ve uygun enstrümanlar ile doğru şekilde icrası için gerekli teknik yetkinlik sağlanmalıdır. Diğer bir tasarım etmeni olan ışık tasarımında sahneleme için doğru açıların, kostüm ve makyaj içinde doğru renklerin kullanılacağı, gösterinin bütünü için anlatımı destekleyen veya yorumlayan, istenilen duygusal etkiyi yaratabilecek bir ışık tasarımı hazırlanmalıdır. Çünkü ışık, koreograf ya da düzenlemecinin, kostüm tasarımcısının, makyaj tasarımcısının gözüyle ve yorumuyla sahneye konulan her duygu ya da görüntüyü seyirciye kendi gözüyle aktaran bir ögedir. Bu nedenle amaca ulaşmada önemli bir yere sahiptir.

Tüm bu çalışmaların gösterinin anlam bütünlüğüne uygun olarak dengeli bir düzenlilik içinde gerçekleşebilmesi için uyumlu bir çalışma ortamına gerek duyulmaktadır. Çünkü belirlenen tüm öğelerin her birinin kendine özgü çalışma prensipleri vardır ve oyunun sahnelenmesinde aşama aşama katkıları bulunur.

Bütüne bakıldığı zaman çalışmanın her aşamasında sürekli bilgi ve görüş aktarımı ile birlikte çalışması gereken bu tasarım etmenleri uzmanları bir bütünü oluşturmada her biri aynı önem derecesine sahiptirler. Dolayısıyla kültürel birikimi ve teknik bilgiyi sahneye aktarmada, duygusal ve biçimsel etkiyi aynı oranda yakalayacak kadar konuya ve gösteri bütününe hâkim olmaları gereklidir. Gösteri doğru bilgiyi aktarabilmeli aynı zamanda da doğru duygusal etkiyi yaratabilmelidir.

Fakat bazı çalışmalarda, geleneksel dansların gösteri danslarına dönüşmesinde danslara bir sahne sanatı olarak yaklaşmadığı, gereken sanatsal ve estetik değer verilmediği veya yetersiz kişilerce yapılmaya çalışıldığı için yanlışlıklar oluşmaktadır. Bunlar genel olarak kimi zaman maddi, kimi zaman teknik zorlanışlardan fakat çoğunlukla nasıl yapılacağına bilinmemesinden dolayı bütün uzmanlık kadrolarının tek bir şahıs üzerinde toplanmaya çalışılması ile kendini göstermektedir. Bu noktada yeterli uygulama bilgi ve birikime, sahnenin gerekliliği estetik kaygılara sahip olunmadan yapılan çalışmalarda karşılaşılan hataları özetleyen Hasan Basri Öngel'in saptamalarına katılmamak mümkün değildir. Hasan Basri Öngel'e göre;

- 1) *Figürlerin, adımların değiştirilmesi, dansların karakteristik yapılarının bozulması,*
- 2) *Sahne yer değiştirebilmek için figürlerin zorlanması,*
- 3) *Uyum sağlamak için oyunların kalıplaştırılması,*
- 4) *Görsel amaç uğruna dansın öyküsüne aykırı aktarımı,*
- 5) *Zengin bir görüntü elde etmek için sahneye çok sayıda kişinin çıkartılması, ancak bunların iyi değerlendirilememesi sonucu kargaşa ortamının yaratılması,*
- 6) *Sahnenin iyi kullanılmaması sonucu belirli noktalarda yığılma olması.*
- 7) *Müziğin temposunun özünü kaybedecek derecede farklı olarak artırılması ya da düşürülmesi,*

- 8) Çok seslilik adına uyumsuz enstrümanların bir araya getirilmesi,
- 9) Kostümlerde tek tipliğin abartılması ile adeta üniforma anlayışının getirilmesi,
- 10) Kostümlerin modernize edilmesi kaygısıyla yöresel özelliklerinden, özünden uzaklaştırılması,
- 11) Dekor öze göre şekillendirilmeli, ona tezat bir şey mi söyleyecek, yoksa onu güçlendirecek mi? Kavranılması gereken şey budur. Dekor dansta hareket kolaylığını da sağlamalı.
- 12) Dansçı kendi içinde bir tasarım objesidir. Çünkü matematiksel bir güzelliğe endekslenmiştir. Her devrin güzellik anlayışı farklıdır çünkü güzel görecelidir. Fakat sonuçta bir estetik anlayış vardır.
- 13) Diğer ülkelerin geleneksel danslarıyla kıyaslanıp, sadece klasik bale eğitimi temel alınarak sahnelenecek olursa geleneksel dansların farklı karakterlerinin yansıtılmama tehlikesi vardır. Bu ayrıca zenginliği sağlayan çeşitliliğin ve farklılığın tekdüze bir hal almasına neden olacak ve kültürde globalleşme ile kültürel varlığı yok edecektir²⁴².

Bu görüşler tümü sahneleme ve sahne tasarım etmenlerinin uzman kişilerce doğru şekilde kullanılması ile giderilebilecek hatalardır. Bu doğrultuda sahneleme ve sahne tasarım etmenleri ile ilgili edinilen tüm bilgiler doğru sahneye aktarım ile kültürel varlığın doğru aktarımını sağlayacak, yozlaşma ve yok olmaya engel olunabilecektir.

Bu bilgiler ve yorumlar ışığında değerlendirdiğimiz “Ekin” gösterilerinde de geleneksel dansların sahneye aktarımında konusunda hatalı veya doğru

²⁴² Hasan Basri Öngel, “Uygulama Nedenleri Dolayısıyla Halk Oyunlarında Görülen Yozlaşmalar”, Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri, www.kultur.gov.tr/TR/yonlendir.aspx?

çalışmalarla karşılaşılmaktadır. Çünkü 1989 yılından 2005 yılına kadar geçen süreçte hem geleneksel danslara olan bakış ve yürütülen çalışmalar hem de teknolojik ve bilimsel veriler gelişmiştir. Bu gelişmelere paralel yorumlamada değişmiş olumsuz yanlar olabildiğince olumluya çevrilmeye çalışılmıştır.

Bunun en somut örneğini “Ekin” gösterilerinde anlatıma verilen önemin giderek bir konu bütünü içinde yapılmaya amaçlanması ile örneklendirebiliriz. Genel olarak küçük öykülerin bir araya gelmesi şeklinde veya geleneksel dansların belgesel nitelikli tanıtımı amacını güden düzenlemelerin birleşmesi ile oluşan gösteriler sanatsal bir bütünlük oluşturmamaktadırlar. Fakat sahnenin gereksinimlerinin bir konu ekseninde gerçekleştirilmesi gerektiği görüşüne zamanla hâkim olduğu gelişen gösteri çalışmalarında görülmektedir. Bu şekilde belirli bir konusu olan, farklı etnik kökenlere sahip dansların koreografi ve düzenlemelerinin birleşimi haline gelen gösterilerle doğru aktarımlara ulaşıldığı görülmektedir. Kısacası yine bu kültüre ait insanlara özgü hikâyeler onların dansları ile evrensel boyutlarda da beğeni kazanacak hikâyelere dönüştürülerek dans dili ile anlatılmaya çalışılmaktadır.

Bir diğer olumlu gelişimi de ışık tasarımına verilen önemin giderek artması ile örnekleyebiliriz. İlk gösterilerde, dansların duygu ve anlatımlarından bağımsız olarak sadece sahnede görülebilirlik amacını güden ya da sadece yapılmış olmak için yapılan diğer tasarımları olumsuz yönde etkileyen ışıklamalar büyük hatalara sebep olmuştur. Fakat zamanla sahnede anlatımı şekillendiren hatta yorumlayan, diğer öğelerle uyumlu bir tasarım etmeni olmuştur. Fakat anlatım açısından diğer sahne sanatlarına uygulanan yöntemlerden farklı olarak dansın harekete dayalı anlatımını daha iyi yorumlayacak ışık tasarım tekniğine ve yorumlamasına ulaşılması kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Kostüm tasarımı ve aksesuar konusunda daima önemli bir çalışmalar ve araştırmalar yapan Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü bu araştırmalar ile edindiği birikim ve kültür hazinesini sahneye uygun işlevsel yöntemler ile sahneye uyarlamaktadır. “Ekin “ gösterilerinde bu uyarlamaları detaylı olarak görebilmekteyiz. Bu anlamda kostüm tasarımı ve

aksesuar kullanımı olarak “Ekin” gösterilerinin gelişimi, geleneksel dansları sahneye aktarma çalışmaları için örnek temsil edecek niteliktedir.

Özellikle müzikler konusunda gelişen teknolojinin tüm getirilerinden faydalanılması ve bunun canlı performans ile eşdeğere sahip olmasının sağlanması için yapılan “Ekin” alışmaları sahneye aktarım için önemli bir örnek niteliğindedir. Bu sayede aslında yozlaşmanın ancak teknolojinin yanlış şekilde kullanılması ile olabileceğini, aksi halde gelişim için teknolojinin önemli olduğunu vurgulamakta ve geleneksel dansların yaratıldığı döneme ait sınırlı ses yapısı ile icra edilmesi görüşünü de rütmektedir. Bu noktada çağın seyircisinin, çok sesliliğin sağlanması ve etnik müziğin günümüz duyumuyla birleştirilmesi yönündeki isteğinin gerçekleştirilmesi sahnenin işitsel alanda güçlü olması için gereklidir.

Büyük bir çalışma süreci sonunda sahnelenen bu dansların kültürel bir belge niteliğinde saklanmaları da arşivleme ile gerçekleşmektedir. Fakat “Ekin” gösterilerinin arşivlemede ancak son dönemlerde önemli bir aşama kaydedildiği anlaşılmaktadır. Sadece kayıtlarla değil fotoğraf vb. gibi diğer görsel materyallere de daha ağırlık verilerek arşivleme yapıldığı görülmektedir. Bazı gösteriler için yapılamayan bu arşivlemenin hem bölümün çalışmaları hem de geleneksel halk dansları kaynağı olarak bir kayıt olarak nitelemek yanlış olmayacaktır.

Gösteriye “Ekin” isminin verilmesi, gösteri için broşür, ilan ve davetiye gibi gösteriye yönelik hazırlıkların yapılması ile de sunulan materyalin estetik bir bakışla yorumlandığının kanıtı niteliğindedir. Bu sayede geleneksel dansların gösteri dansına dönüşmesinde biçimsel olarak başarılı bir sunum süreci yaşandığı görülmektedir. Bu, yapılan çalışmaların hem geniş kitlelere ulaşmasında hem de sanatsal bir değer kazandırılmasında dikkat edilmesi gereken bir ayrıntı olarak uygulanmalıdır.

Sonuç olarak geleneksel halk danslarının doğduğu geleneksel yapıyı kaybetmeden varlığını sürdürebilmesi, sahneleme ile sahne tasarımı etmenleri göz ardı edilerek veya basite indirgenip dansla ilgilenen herkesin taşıyabileceği bir

sorumluluk gibi algılanarak gerçekleştirilemez. Her ögenin kendi alanında uzmanlaşmış ve bilgi sahibi uzmanlara ihtiyacı vardır. Çünkü gösteri uzmanlık, bilgi ve estetik beğeni gerektiren parçaların bir bütünüdür. Bu sayede kültürel aktarımı sağlayacak belgesel niteliği de olan sanatsal değere sahip aktarımlar gerçekleştirilebilir.

EKLER

EK-1

“EKİN 10” GÖSTERİ BROŞÜRÜ

Seyin konuklar;

5000. Yılında Kültür Mezaîği İzmir adımı verdiğimiz 10 ncu projemizle karşınıza çıkmaktan kıvanç duyuyoruz.

Bu gösterimizde, öncelikle İzmir'in yerli halkının, daha sonra da İzmir'e göç eden Anadolu, Balkan ve Kafkas halklarının oyun, müzik ve seyirlik oyunlarına yer verdik. Çağdaş sahne anlayışı içinde yer yer özgün örnekler, yer yer de oyunları kendi sanat katkımızla sergiledik. Ayrıca az da olsa yöre insanımızın yaşam örneklerinden hareket ederek fanteziler oluşturduk.

Birinci bölümde; Zeybeklerin kırsal alandaki özgür yaşamları, dağa çıkışları, daha sonra kanunların egemen olduğu şehir yaşamları, savaşları, sevgileri ve öfkelerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde ise Tokat sanahı ve halayları, çiftetelli, Üsküp ve Kafkas oyunları sahnelenmiştir.

Bir başka projemizde buluşmak üzere iyi seyirler diliyorum.

Dr. Cengiz AYDIN
THO Bölüm Başkanı

Genel Sanat Yönetmeni

Şahin Uluel

Yönetmen Yardımcıları

Abdullah Karademir

M. Özalp Özgüç

Müzik Düzenleme

Tarkan Erkən (Sef)

Bontan Öldöz

Makyaj

Ömer Karacahmetoğlu

Fisun (Aşkay) Özdüğer

Kostüm

Abdullah Karademir (Aşçı-Düğü)

Toluh Bannurals (Dikiz)

Skadır Uygun (Makyaj)

Tonmaister

Fezdan Özgüç

Basın-Yayın ve Halkla İlişkiler

Fezdan Özgüç

Alan Araştırması ve Oyun Düzenleme

Dr. Cengiz Aydın, Şahin Uluel, Abdullah Karademir, Gürbüz

Alibey, M. Özalp Özgüç, Mesuk Öldöz, Aykut Mis.

Ö. Boudanos, Uluel, Fisun (Aşkay) Özdüğer, Bontan Öldöz,

Tarkan Erkən, Sena Erkən, Cengiz Bekar

Bilgisayar Tasarım

Fezdan Özgüç

Yöre Danışmanları ve Kaynak Kişiler

Erzurumlu, Çelebiyist

Selçukhan Adıgüzel (Tokat)

Selçukhan Adıgüzel (Zeybek)

Ferit Sarı (Zeybek)

Rauf Sarı (Zeybek)

Ali Kemal Sarı (Zeybek)

Ali Kemal Sarı (Zeybek)

Erzurumlu

Emin Özdemir (Kandakçı, Kandakçı Modeli)

Ali Kemal Sarı (Tokat)

Ali Kemal Sarı (Tokat)

Ali Kemal Sarı (Tokat)

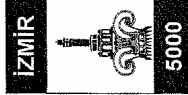
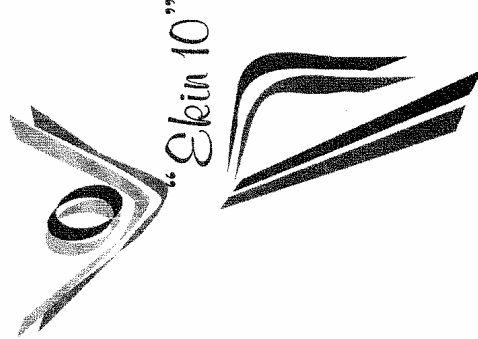
Ali Kemal Sarı (Tokat)

Ali Kemal Sarı (Tokat)

EGE ÜNİVERSİTESİ

Devlet Tiyatro Müzesi Konservatuarı

Tiyatro Halk Oyunları Bölümü



Müzişyenler (Öğretim Görevlileri)

| | |
|---------------------|------------------|
| Tulcan GÜLDAŞ | Seher ERKAN |
| Gani PEKŞEN | Ozan KURGEN |
| Mehmet YORGANCIÖĞLU | Tayfun ORTAYAYLA |
| Salih SUTOĞLU | Aycan ÖZDEMİR |
| Serdar KASTELLI | Barbaros BOZKIR |

Konuk Müzişyenler

| | |
|----------------|----------------|
| Engin ŞENLETEN | Ayurç MATARACI |
|----------------|----------------|

Müzişyenler (Öğrenciler)

Temel Bilimler, Ses Eğitimi ve Türk Halk Oyunları Bölümü

| | |
|------------------|-------------|
| Hüseyin ÖZDOĞAN | Enre ARSLAN |
| Eyüp KOCA | Tolga AKŞİT |
| Yavuz TUTUŞ | Murat KAS |
| İbrahim KIRILMAZ | Çağrı NAMLİ |
| Çenk ÇÖL | Kadir ÇAYIR |

Oyunçular

Türk Halk Oyunları Bölümü

| | |
|----------------------|----------------------|
| 1- Tuğba OT | 1- Oğuz MEDETOĞLU |
| 2- Esra ERKIVANÇ | 2- Oğuz YAZICI |
| 3- Ebru ÇAMLAR | 3- Veli ESEN |
| 4- Sevil ATILGAN | 4- Erdem KARAMAN |
| 5- Dila TOPTAŞ | 5- Mustafa SALAR |
| 6- Sezen ÖZGENÇ | 6- Özgür KARA |
| 7- A Mine ÖZKAYA | 7- Öner KOC |
| 8- Pınar ÖDEMİS | 8- K. Çenk YILMAZ |
| 9- Berna DALKIRAN | 9- Aslıt EROĞLU |
| 10- Sevil ALKAN | 10- Y. Hakan UNLU |
| 11- Elif EROL | 11- Oğuz GURSOY |
| 12- Eda SOZ | 12- Ümit Cihat YUMLU |
| 13- Ebru ÖZTÜRK | 13- Muhsin KILIÇ |
| 14- Merve ÖZYARLILAR | 14- Urk ER |
| 15- Ash ORCAN | 15- Ercan ATAK |
| 16- Tulin KÜNÇEK | 16- Meih TAŞER |
| 17- Scrap GENÇEL | 17- Ertan ALTUN |
| 18- İktin ÇELİK | 18- Ozgur SIRAAY |
| 19- Nurgül MİHLADIZ | 19- Ozay YOLCU |
| 20- Sevil İLBEY | 20- Tolga ERK |
| 21- Nurdan TOSUN | 21- Levent ERBOZ |
| 22- Aysegül EKMEKÇİ | 22- Tezcan KÜMLUTAŞ |
| 23- Aysegül KARAKUŞ | 23- V. Can UYAROĞLU |
| | 24- Emrah SARGIN |
| | 25- Arman ESEN |
| | 26- Hakan TEOMAN |

PROGRAM

I. BÖLÜM

*İZMİR

- Uvertür (Tek Kadın)
- Eski Harmandalı (Turgutlu) *Yeni derleme*
- Sabahın Seher Vakti
- Çandırlı (Menemen, Bozalan) *Yeni derleme*
- Ötme Bülbül
- Zaide
- Seymen Sekmesi Beçak Oyunu (Turgutlu) *Yeni derleme*
- Çengiler
- Hantuman
- Süslü Jandarma
- Söğükkuyu
- Seyirlik (Deve Oyunu)
- Hazeli (Mordoğan) *Yeni derleme*
- Şu İzmir'den (Mordoğan) *Yeni derleme*
- Hürmüz
- Köroğlu Bıçak Oyunu (Menemen, Bozalan) *Yeni derleme*
- Ah bir ateş ver
- Somali
- Kasnak (Fantezi)
- Feraye (Fantezi)
- Karyolamın Demiri
- Ey Yüceler
- Zeybek (Bergama) *Yeni derleme*
- Fistik (Izmir) *Yeni derleme*
- Yunt Dağları
- Yeni Harmandalı
- Koca Ümmet
- Sebai
- Zaide Molla
- Dağlı
- Arapzıt
- Kordon

PROGRAM

II. BÖLÜM

*TOKAT

- Koroğlu
- Sim sim
- Daldalan
- Temurağa
- Ters Bico
- Sallan gel
- Karnın ağrıdı
- Üç ayak
- Kır at
- Kara dut
- Kama havası
- Tokat ağrıması (Omuz Halayı)
- Kızık Halayı
- *SAMAHA (Tokat)
- *ÜSKÜP
- Jikna
- Karadağ
- Köprülü
- Barançe
- Penbe
- Rençber
- Neksepiye
- *AŞUK-MAŞUK
- *ÇİFTTELLİ
- *KAFKAS
- Davulcular
- Narnari
- Lezginka
- *FİNAL

* Oyun araştırma ve sahneleme, tüm bölümler öğretim görevlileri ve konuk kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir.

EK-2

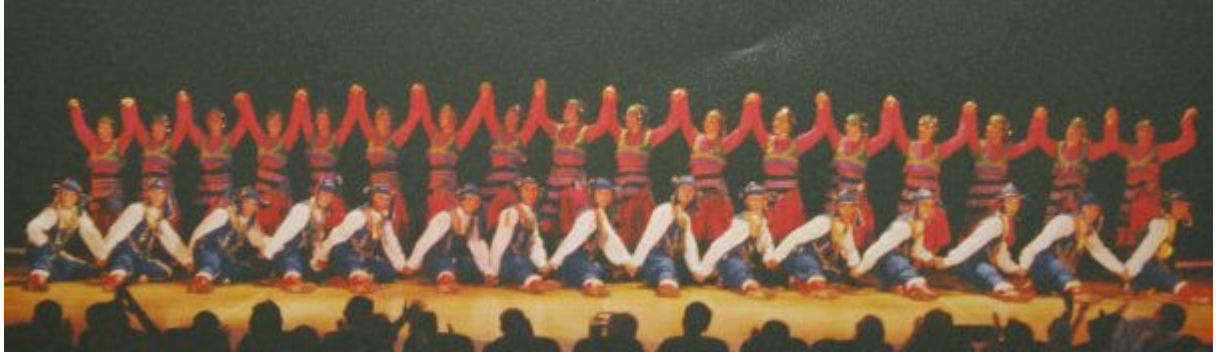
“EKİN” GÖSTERİLERİ FOTOĞRAFLARI



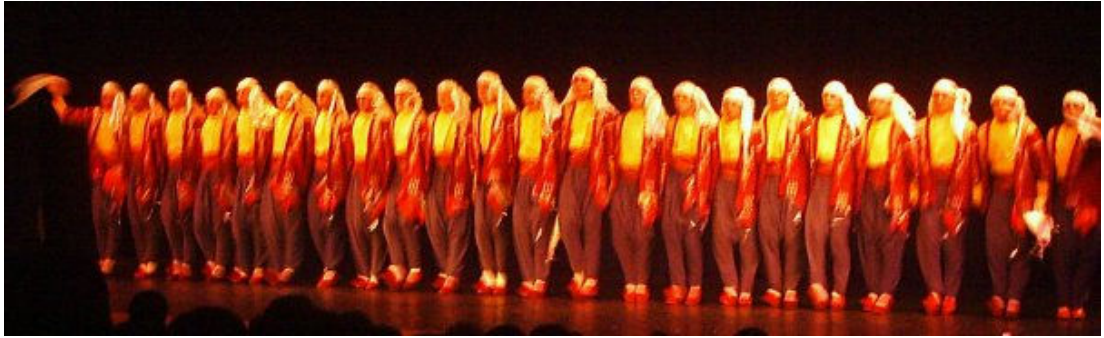
“Ekin 15” İzmir Halk Dansları



“Ekin 4” Şanlıurfa Halk Dansları



“Ekin 10” Trabzon Halk Dansları



“Ekin 14” Gaziantep Halk Dansları



“Ekin 16” İzmir Halk Dansları



“Ekin 17” İzmir Halk Dansları



“Ekin 17” İzmir Halk Dansları



“Ekin 15” Kafkas Halk Dansları



“Ekin 15” Kafkas Halk Dansları



“Ekin 15” Gaziantep Halk Dansları



“Ekin 10” Trabzon Halk Dansları



“Ekin 15” Kafkas Halk Dansları



“Ekin 15” Kafkas Halk Dansları



“Ekin 16” Denizli Halk Dansları



“Ekin 16” Denizli Halk Dansları

EK-3

EKİN GÖSTERİLERİ DVD'LERİ

KAYNAKÇA

KİTAP:

- AKBIYIK, Abuzer; **Her Yönüyle Şanlıurfa Halk Oyunları**, Şurhoy Yayını-2, Şanlıurfa, 1990, 115 S.
- AKTAŞ, Gürbüz; **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999, 109S.
- AND, Metin; **Oyun ve Bugü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 564 S.
- AND, Metin; **Türk Köylü Dansları**, İzlem Yayınları, İstanbul, 1964,190 S.
- ARCAN, İ. Galip; **Tiyatroda Makyaj**, CHP Yayını Klavuz Kitapları, Ankara, 1941, 90 S.
- ARIKAN, Yılmaz; **Uygulamalı Tiyatro Eğitimi**, Pozitif Yayınevi, İstanbul, 1998, 471 S.
- AYLAN, Gürkal; **Sahne Bilgisi**, Sümer Yayınları, 1964, 100 S.
- ÇARTIK, Yakup; **Sahne Işıklandırılması Temel Bilgiler**, T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, İstanbul, 164 S.
- EĞİLMEZ, Mesude; **Gelenekten Geleceğe Halkoyunları**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, 176 S.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **İnsan ve Kültür**, İstanbul Evrim Matbaacılık, 1991, 398 S.
- KARADAĞ, Nurhan; **Köy Seyirlik Oyunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978.
- KOÇKAR, M. Tekin; **Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halkdansları**, Bağırhan Yayımevi, Ankara, 1998, 175 S.
- KOÇU, Reşat Ekrem; **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1969, 252 S.
- KUBAN, Doğan; **Sanat tarihimizin Sorunları**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1975, 217 S.
- NUTKU, Özdemir; **Sahne Bilgisi**, İzlem Yayınevi, İstanbul, 416 S.
- NUTKU, Özdemir; **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1991, 395 S.

- ÖRNEK, Sedat Veyis; **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek** Yayınevi, İstanbul, 1971, 231 S.
- SÜSLÜ, Özden Süslü; **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara,1989, 820 S.
- ŞENEL, Alaeddin; **İkel Topluluktan Uygur Topluma**, İkinci basım, Ankara, 1985, 346 S.
- ŞENEL, Suna Eden; **Halk Oyunları Yazımı Üçüncü Kitap**, Levent Müzikvevi Yayınları, İzmir, 1993, 70 S.
- ŞENEL, Suna Eden; **Halk Oyunları Yazımı-Dördüncü Kitap**, Levent Müzikvevi Yayınları, İzmir, 1994, 101 S.
- TEBER, Serol; **Davranışlarımızın Kökeni**, Sorun Yayın, İstanbul, 1978, 302 S.
- TUNA, Erhan; **Şamanlık ve Oyunculuk**, Birinci basım, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2000, 277 S.
- UYAN, Abdullah Uyan; **Gösteri Sanatlarında Işıklama Tasarımı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1992, 96 S.

ÇEVİRİ:

- BROCKETT, Oscar; **Tiyatro Tarihi**, Çev.: Sevinç Sokullu ve diğerleri, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, 732 S.
- BUCHMAN, Herman; **Sinema ve Televizyon Makyajı** Çev.: Sema Tuğsal, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1988, 259 S.
- ELIADE, Mircea; **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çev.: M. A. Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara, 1994, 189 S.
- ENNINGER, Werner; **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Çev.: Nebi Özdemir, Milli Folklor Yayınları, 2003, 462 S.
- PAVIS, Patrice; **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, 2000, 396 S.
- RAHMAN, Abdulkerim; **Uygur Folkloru**, Çev.: S. Yalçın, E. Emet, Kültür Bakanlığı H.A.G.E.M. Yayınları 250, Ankara, 1996, 176 S.

THOMPSON, George; **İnsanın Özü**, Çev.:Celal Üster, Payel Yayınevi, İstanbul, 1976, 127 S.

WELLS, Calvin; **İnsan ve Dünyası**, Çev.: Bozkurt Güvenç, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 206 S.

İKİNCİ KAYNAKLAR:

“Chijiwa, Hideaki, Color Harmony, Rockpart Publishing, Japan,1990” Haluk Pamir, “Mimari Tasarım Kurgularında Işık”,**Mimarlık Kültür Dergisi**, sayı:2, 2000, s. 12’deki alıntı.

“Frize, Nicolas, La musique au theatre, Les Cahiers du Solil Debout, 1993” Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Dost Kitabevi, 2000, s.168’deki alıntı.

“Noll Hammond, Sandra, Ballet Basics-Second Edition, 1984”, Gürbüz Aktaş, **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999, 3s.deki alıntı.

“Şener, Sevdâ, Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı:6 Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, Ankara, 1975”, Nurhan Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, s. 15’deki alıntı.

“Yönetken, Halil Bedii, Anadolu’da Türk Hlk Temaşası, Varlık 1-15 Kasım 1944, Sayı: 272-273”, Metin And, **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**, Elif Kitabevi, İstanbul, 1962, s. 55’deki alıntı.

ÇOK YAZARLI KAYNAKLAR:

EKMEKÇİOĞLU, İsmail, Cüneyt Bekar ve Metin Kaplan, **Türk Halk Oyunları**, Esin Yayınevi, İstanbul, 2001, 128 S.

YABANCI DİLDE YAZILMIŞ KAYNAKLAR:

FRASER, Neil; **Stage Lighting Design**, The Crowood Pres, 2001, 208 S.

GRAU, Andrée; “Myths of Origin” **The Routledge Dance Studies Reader**, Ed: Alexandra Carter, Routledge, 1998, 316 S.

KASSING, Gayle; **History of Dance: An Interactive Arts Approach**, Human Kinetics, 2007, 309 S.

KEALIIHOMOKU, Joann; “An Antropologist Looks at Balet as a Form of Ethnic Dance”, **A Dance History Reader: Moving History/ Dancing Cultures**, Ed: Ann DILS, Ann COOPER ALBRİGHT, Wesleyen University Pres, 2001, 492 S.

KEHEO, Vincent; **The Technigue of the Professional Make-up Artist**, Focal Pres, 1995, 291 S.

TEZLER:

ALDEMİR, Özkan Ömer; “Işık Şiddeti ve Renk Sıcaklığının Renkli Filme Etkileri”, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1991.

DOLKAY, Zibelhan; “Sahne Sanatlarında Makyajın Tipik Uygulama Modelleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.

DURUKAN, Şükriye; “Türk Halk Oyunları’nda Kullanılan Makyaj”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.

ERİTENEL, Nevin; “Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları”, Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1981.

GERGİN, Atay; “Televizyonda Işıklama: Teknoloji ve Tasarım Etkileşimi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006. KESKİN, Atilla Emre; “Yaşamı Tiyatrodaki Uygulamalarıyla Kostüm Tasarımcısı Hale Eren”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006.

OLDAÇ, Merih; “Geleneksel Giyim Kuşamımızın Türk Halk Oyunları Açısından Değerlendirilmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.

PINAR Perihan; “Sahne Makyajı Teknikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.

YILMAZ, Aşkın; “Türk Halk Oyunları ve Koreografi İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.

SEMPOZYUM:

ALTUĞ, Nevzat; “Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Müzikle İlgili Sorunlar”, Türk Halk Oyunları Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987.

ALTUNTAŞ, Yener; “Halk Oyunlarımızın Sahnelenmesinde Giysi ile İlgili Problemler”, Türk Halk Oyunları Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987.

ATAMAN, Sadi Yaver; “Halk Oyunlarımız ve Sahneye Uygulanması Meselesi”, Türk Halk Oyunları Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987.

AYTER, Adli; “Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler ve Yanlışlıklar”, Türk Halk Oyunları Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987.

BİRDOĞAN, Nejat; “Halk Danslarımız Sergilenirken”, Türk Halk Oyunları Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987.

COŞKUN, Köksal; “Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Temel Doğrular”, Türk Halk Oyunları Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987.

ÇAVAZ, Ali; “Türk Halk Oyunları Uygulamalarında Arabeskleşme”, Türk Halk Oyunları Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 26-28 Ekim 1987.

DERLEME:

- AYKAL, Duygu, “Dans Sanatı, Koreografi ve Dans Eğitimi İlişkileri”, **Dans, Daima... Dans Üzerine Yazılar**, Ed: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 367 S.
- CAVAZ, Ali, “Barak Folkloru 2”, **Halk Oyunları...IV (1948-1992 Yılları Arasındaki Halk Oyunları İle İlgili Makaleler, Bildiriler ve Kitaplardan Derlemeler)**, Tek Ofset, Ankara, 1993, 235 S.
- FULLER, Lorie, “Işık ve Dans”, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, 308 S.
- ÖZBİLGİN, Mehmet Öcal ve Merih Oldaç, “Malatya-Arapgir Halk Oyunları”, **Halkbilimi Araştırmaları**, sayı: 2, E Yayınları, 2003, 296 S.
- SKLAR, Deidre, “Dansa Kültürel Açıdan Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme”, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Ed: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, 308 S.

DERGİ:

- ÇIKIGİL, Necla; “ Dansın Anlatım Gücü”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı: 85, 2002, 121 s.
- KEALIINOHOMOKU, Joann Wheeler; ‘Halk Dansı’, Çev: Tuğçe Işıkhhan, **Milli Folklor Türk Dünyası Folklor Dergisi sayı:73**, Ankara, 2007, 142 s.
- KEWORKIAN, Vardapet Komitas; “Ermenilerin Halka Şeklindeki Dansları”, çev. Gökhan Gökçen, **Dans Müzik Kültür Folklor Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi**, sayı:64, Boğaziçi Yayınevi, İstanbul, 2004, 230 s.
- KOÇAK, Taner ve Mutlu Öztürk ve Cemal Demircioğlu, “Büfk Dans Birimi: İki Gösteri Deneyimi ve Bazı Sonuçlar”, **Dans Müzik Kültür Folklor Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi**, sayı:60 Boğaziçi Yayınevi, İstanbul, 2002, 120 s.
- McMILLEN, Geyvan; “Koreografi Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı: 85, 2002, 97-99 s.

NİKİTİN, M. Bazil; “Sosyo-Ekonomik Envanter Yardımıyla Folkloru Sınıflandırma Denemesi”, **Folklorla Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi**, sayı:63, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1998, 23 s.PAMİR, Haluk Pamir; “Mimari Tasarım Kurgularında Işık”, **Mimarlık Kültür Dergisi**, sayı:2, 2000, 33 s.

GAZETE:

HİNÇER, İhsan; ”Türk Halk Oyunları”, **Milliyet Gazetesi**, 6 Mayıs 1974.
TÜRKOĞLU, Sabahattin; ”Türk Folkloru Ne Durumda?”, **Milliyet Gazetesi**, 30 Mart 1974.

KURUM YAZARLI:

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, **Türk Halkoyunları Giysileri**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1970, 544 S.

Türk Ansiklopedisi, Cilt 23, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1976, 204 S.

YAYIMLANMAMIŞ KAYNAKLAR:

ERİTENEL, Nevin; “Ulusal Sahne Dansının Kaynağı Olarak Halk Dansları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

ERKAN, Sema; “Türk Halk Oyunları Hareket Notasyonu”, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2003.

TUNCAY, Murat; “Dramaturgi”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2006.

TUNCAY, Murat; “Tiyatral Anlatımda Güldürü”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir, 2007.

WEB ADRESLERİ:

<http://74.125.77.132/search?q=cache:ntiXIHfWftYJ:www.msxlabs.org/forum/muzik/53862-turkhalkdanslari.html+devlet+halk+danslar%C4%B1+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=43&gl=tr>

http://www.kozluoren.com/Anadolu_Kultur_Mozaigi-Mustafa_YILMAZ.pdf

www.kultur.gov.tr/TR/yonlendir.aspx?

<http://www.dermaneturk.com/okd/sayi222003/sayi22.asp>

<http://66.102.1.104/scholar?hl=tr&lr=&q=cache:r6EspNtFTlkJ:dermaneturk.com/okd/sayi322004/pudralar.doc+geleneksel+makyaj>

<http://www.abduyan.s5.com>

<http://www.residance.net/component/content/article/192-modern-dans-bale/469-koreograf-ve-notasyon.html>

<http://209.85.129.132/search?q=cache:LxkDgtruNLkJ:kanalkultur.com/de/content/viaw/659/42/+halk+danslar%C4%B1+sema+samah&cd=6&hl=tr&ct=clnk&gl=tr>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Pelin ELCİK

Doğum yeri ve yılı: AYDIN /1981

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans

Lisans: 2004, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü

Lise: 1999, Söke Lisesi Süper Lise

İş tecrübesi: 2008, Araştırma Görevlisi olarak Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde görev yapmaktadır.

