



YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**“HAREM” BALESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

MELİS KIVILCIM TÖREN

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR SEVCAN SÖNMEZ

İKİNCİ DANIŞMAN: DOÇ. DR ÖZGE USTA

SANAT VE TASARIM

TÜRKÇE TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SUNUM TARİHİ: 14.07.2021

BORNOVA / İZMİR  
TEMMUZ 2021



## ÖZ

### “HAREM” BALESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Kıvılcım Tören, Melis

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım

Danışman: Doç. Dr. Sevcan SÖNMEZ

Yardımcı Danışman: Doç. Dr. Özge USTA

Temmuz 2021

Harem, Osmanlı padişahlarının sarayda aileleri, cariyeleri ve hizmetkârlarıyla bir arada yaşadıkları oldukça kalabalık nüfuslu bir yaşam alanı ve önemli bir eğitim kurumudur. Osmanlı devlet teşkilâtında çok önemli bir yeri olan harem, gizli yapısı itibarıyla tarih boyunca ilgi çeken ve merak uyandıran bir oluşum olmuştur.

Bu çalışmada Türk koreograf Merih Çimenciler’in “Harem” adlı bale eserinin incelenmesi amaçlanmıştır. İnceleme tarihsel ve betimsel araştırma yöntemleri ışığında gerçekleştirilmiş olup, çalışmanın titizlikle ve doğrulukla ilerleyebilmesi adına, var olan sınırlı sayıdaki yazılı ve görsel kaynaklara ilave olarak özel arşiv belgeleri temin edilmiş ve eserin yaratıcı kadrosuyla birebir görüşmeler yapılarak güncel ana kaynak bilgilerine ulaşılmıştır.

Yapılan incelemede, oryantalist Osmanlı stili göz önünde bulundurularak yapılmış neo-klasik stildeki koreografinin ileri seviyede bale tekniği içerdiği görülmüş ve Türk koreograf Çimenciler’in haremde gizemli dünyasına ışık tutarak bale izleyicisini haremdeki hayat ve kültür konusunda aydınlatmış olduğu görüşüne varılmıştır. İnceleme sırasında birçok önemli ilke imza atmış olduğu tespit edilen bale eserinin alanında özgünlüğü, ilkleri barındırma özelliği ve gerek yurt içi gerekse yurt dışında yakaladığı başarılarla Türk Balesi’nin gelişimine ve tanınmasına önemli katkılarda bulunduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Bale, Harem, Türk Balesi, Merih Çimenciler

## ABSTRACT

### AN ANALYSIS ON “HAREM” BALLET

Kıvılcım Tören, Melis

MA, Art and Design

Advisor: Assoc. Prof. (PhD) Sevcan SÖNMEZ

Co-Advisor: Assoc. Prof. (PhD) Özge USTA

July 2021

Harem, is a very crowded living space where Ottoman sultans had lived together with their families, concubines, and servants in the place and also it is an educational institution. Harem, which is having a very important place in the Ottoman state organization, has been an intriguing and interesting formation through the history with its secret structure.

This study aims to examine the ballet piece of the Turkish choreographer Merih Çimenciler named “Harem”. The examination was carried out in the light of historical and descriptive research methods, and in addition to the limited number of written and visual sources, special archive documents were obtained and the current main source information was obtained by making one to one interviews with the creative staff of the work for the study to proceed in detail with meticulousness and accuracy.

In the study, it was seen that the choreography in the neo-classical style, which was made by considering the orientalist Ottoman style, had an advanced ballet technique, and it was concluded that the Turkish choreographer Çimenciler, sheds light on the mysterious world of the harem and enlightens the ballet audience about the life and culture in the harem. During the examination, it was found that the work, which was found to have many important firsts, made important contributions to the development and recognition of the Turkish ballet with its originality in its field, its feature of hosting firsts, and its achievements both at home and abroad.

**Keywords:** Ballet, Harem, Turkish Ballet, Merih Çimenciler

## TEŞEKKÜR

Çalışmanın planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda benden ilgi ve desteklerini esirgemeyerek yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren danışmanlarım Doç. Dr. Sevcan Sönmez ve Doç. Dr. Özge Gülbey Usta'ya, güven duyup eseri üzerinde çalışmama izin vererek beni onurlandıran ve yazım sürecinde bilgisini ve desteğini esirgemeyerek beni daima yüreklendiren değerli koreograf ve bale sanatçısı sayın Merih Çimenciler'e, tüm sorularımı içtenlikle yanıtlayarak çalışmanın doğru veriler ışığında ilerleyebilmesinde katkıları bulunan değerli sanatçı Alexandre Vassiliev'e ve ışık dekoratörü sayın Tahsin Çetin'e, çalışmam için vakit ayırarak bilgisini ve anılarını içtenlikle paylaşan değerli müzisyen Erkan Yüksel'e, çalışmada kullanılmak üzere ihtiyaç duyulan görsel ve yazılı kaynakları temin etmem için bana kapılarını açan Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'ne ve Devlet Opera ve Balesi Arşiv Departmanı sorumluları sayın Şükriye Aydemir ve Hülya Tunçay'a, gerekli irtibatları kurmamda yardımcı dokunan meslektaşım ve sınıf arkadaşım bale sanatçısı Neslihan Mert'e, akademik çalışma konusundaki bilgisini ve tecrübesini benimle paylaşarak desteğini esirgemeyen sevgili kız kardeşim Dr. Dt. Beril Kıvılcım'a ve yoğun geçen tez yazım sürecinde yanımda olan tüm aile bireylerime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Melis Kıvılcım Tören

İzmir, 2021

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “HAREM BALESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME” 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.

Melis Kıvılcım Tören

14 Temmuz 2021



## İÇİNDEKİLER

ÖZ .....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
YEMİN METNİ.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
RESİMLER LİSTESİ .....	xii
EKLER LİSTESİ .....	xv
KISALTMALAR.....	xvi
BÖLÜM 1 GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2 OSMANLI'DA HAREM KURUMU .....	4
2.1. Harem Nedir? .....	4
2.2. Osmanlı Sarayında Harem-i Hümayun'un Yeri ve Önemi .....	6
2.3. Osmanlı Haremi'nde Hiyerarşik Düzen.....	8
2.4. Osmanlı Haremi'nde Eğitim ve Sanat .....	13
2.5. Osmanlı Haremi'nde Yapılmış Dans Çalışmaları.....	14
BÖLÜM 3 "HAREM" BALESİ'NİN OLUŞUMU .....	18
3.1. "Harem" Balesi'nin Doğuşu.....	18
3.2. İlklerin Eseri "Harem" .....	19
3.3. "Harem" Balesi'nin Librettosu.....	23
3.4. "Harem" Balesi'nin Dansçı Kadrosu .....	26
3.5. "Harem" Balesi'nin Yaratıcısı "Merih Çimenciler" .....	34
3.5.1. Merih Çimenciler'in Biyografisi.....	34
3.5.2. Merih Çimenciler'in Sanatçı Kişiliği .....	35
3.6. "Harem" Balesi'nin Sahne Tasarımı .....	39
3.6.1. "Harem" Balesi'nin Dekor ve Kostümleri .....	39
3.6.2. Alexandre Vassiliev'in Biyografisi.....	43
3.7. "Harem" Balesi'nin Müzikleri .....	45
3.7.1. Erkan Yüksel'in Biyografisi .....	47
3.7.2. "Harem" Balesi'nde Yer Alan Müzik Eserlerinin Listesi.....	48
3.7.3. "Harem" Balesi'nde Yer Alan Besteciler .....	51

BÖLÜM 4 "HAREM" BALESİ'NİN İNCELENMESİ .....	57
4.1. "Harem" Balesi'nin Sahne Bölümlerinin İncelenmesi.....	57
4.1.1. Birinci Perde 1. Sahne "Padişah'ın Yükselişi" .....	57
4.1.2. Birinci Perde 2. Sahne "Gülbeden'in Hareme Gelişi" .....	62
4.1.3. Birinci Perde 3. Sahne "Kemal'in Hareme Gelişi" .....	66
4.1.4. Birinci Perde 4. Sahne "Padişah'ın Portresi" .....	70
4.1.5. Birinci Perde 5. Sahne "Ninni" .....	72
4.1.6. Birinci Perde 6. Sahne "Hamam" .....	76
4.1.7. Birinci Perde 7. Sahne "Kösem Sultan" .....	78
4.1.8. Birinci Perde 8. Sahne "Padişah Hareme Geliyor".....	80
4.1.9. Birinci Perde 9. Sahne "Kemal ile Sümbül Ağa" .....	85
4.1.10. Birinci Perde 10. Sahne "Padişah" .....	87
4.1.11. İkinci Perde 1. Sahne "Çeşmidil ile Kemal".....	90
4.1.12. İkinci Perde 2. Sahne "Çeşmidil'in Saraydan Ayrılışı" .....	93
4.1.13. İkinci Perde 3. Sahne "Padişah'a Gelen Mektup" .....	95
4.1.14. İkinci Perde 4. Sahne "Gülbeden'in Yükselişi" .....	98
4.1.15. İkinci Perde 5. Sahne "Padişah ve Gülbeden".....	101
4.1.16. İkinci Perde 6. Sahne "Yeniçeriler'in Ayaklanması".....	103
4.1.17. İkinci Perde 7. Sahne "Sümbül Ağa'nın Hüznü" .....	108
4.1.18. İkinci Perde 8. Sahne "Padişah'ın Ölümü" .....	110
4.2. "Harem" Balesi'nin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	57
4.2.1. Birinci Perde 1. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	57
4.2.2. Birinci Perde 2. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	66
4.2.3. Birinci Perde 3. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	66
4.2.4. Birinci Perde 4. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	70
4.2.5. Birinci Perde 5. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	72
4.2.6. Birinci Perde 6. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	77
4.2.7. Birinci Perde 7. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	78
4.2.8. Birinci Perde 8. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	81
4.2.9. Birinci Perde 9. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	86
4.2.10. Birinci Perde 10. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi .....	87
4.2.11. İkinci Perde 1. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	90
4.2.12. İkinci Perde 2. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	93
4.2.13. İkinci Perde 3. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	95
4.2.14. İkinci Perde 4. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	98
4.2.15. İkinci Perde 5. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	101



4.2.16. İkinci Perde 6. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	104
4.2.17. İkinci Perde 7. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	108
4.2.18. İkinci Perde 8. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi.....	110
4.3. "Harem" Balesi'nin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	59
4.3.1. Birinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	59
4.3.2. Birinci Perde 2. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	64
4.3.3. Birinci Perde 3. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	67
4.3.4. Birinci Perde 4. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	70
4.3.5. Birinci Perde 5. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	74
4.3.6. Birinci Perde 6. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	77
4.3.7. Birinci Perde 7. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	79
4.3.8. Birinci Perde 8. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	81
4.3.9. Birinci Perde 9. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	86
4.3.10. Birinci Perde 10. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi.....	87
4.3.11. İkinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	90
4.3.12. İkinci Perde 2. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	93
4.3.13. İkinci Perde 3. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	96
4.3.14. İkinci Perde 4. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	98
4.3.15. İkinci Perde 5. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	101
4.3.16. İkinci Perde 6. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	104
4.3.17. İkinci Perde 7. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	108
4.3.18. İkinci Perde 8. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi .....	111
4.4. "Harem" Balesi'nin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	61
4.4.1. Birinci Perde 1. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	61
4.4.2. Birinci Perde 2. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	64
4.4.3. Birinci Perde 3. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	68
4.4.4. Birinci Perde 4. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	70
4.4.5. Birinci Perde 5. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	75
4.4.6. Birinci Perde 6. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	78
4.4.7. Birinci Perde 7. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	79
4.4.8. Birinci Perde 8. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	82
4.4.9. Birinci Perde 9. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	86
4.4.10. Birinci Perde 10. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi.....	88
4.4.11. İkinci Perde 1. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	91
4.4.12. İkinci Perde 2. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	93

4.4.13. İkinci Perde 3. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	96
4.4.14. İkinci Perde 4. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	99
4.4.15. İkinci Perde 5. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	101
4.4.16. İkinci Perde 6. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	105
4.4.17. İkinci Perde 7. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	109
4.4.18. İkinci Perde 8. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi .....	111
BÖLÜM 5 SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	117
EK 1– Basında Çıkan Haberler ve Fotoğraflar .....	124



## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1.</b> Harem Balesi Afiş .....	3
<b>Resim 2.</b> "Haremin İç Görünümü" Thomas Allom & Robert Walsh 1836. ....	16
<b>Resim 3.</b> "Kitap Okuyan Sultan" Jean -Etienne Liotard 1753.....	17
<b>Resim 4.</b> "Hizmetçi Çay Servisi" Jean -Etienne Liotard 1740. ....	17
<b>Resim 5.</b> ."Harem Balesi Çinliler'i Büyüledi". ....	21
<b>Resim 6.</b> Eserin Topkapı Sarayı'nda Yapılan Fotoğraf Çekiminden Bir Kare. ....	22
<b>Resim 7.</b> "Harem Hattuşa'da" Gazete Haberi.....	22
<b>Resim 8.</b> Harem Balesi'nin İlk Kuşak Dansçı Kadrosu 1. ....	27
<b>Resim 9.</b> Harem Balesi'nin İlk Kuşak Dansçı Kadrosu 2 .....	28
<b>Resim 10.</b> Harem Balesi'nin İkinci Kuşak Dansçı Kadrosu 1.....	29
<b>Resim 11.</b> Harem Balesi'nin İkinci Kuşak Dansçı Kadrosu 2.....	30
<b>Resim 12.</b> Özge Başaran ve Oliver Spence "Gülbeden" ve "Padişah" rolünde.....	31
<b>Resim 13.</b> Harem Balesi'nin Üçüncü Kuşak Dansçı Kadrosu .....	32
<b>Resim 14.</b> Hülya Aksular ve Oktay Keresteci "Harem" Dünya Prömiyeri 1999.....	33
<b>Resim 15.</b> Merih Çimenciler .....	35
<b>Resim 16.</b> Merih Çimenciler .....	38
<b>Resim 17.</b> Alexandre Vassiliev'in "Harem" İçin Hazırladığı Eskizler. ....	41
<b>Resim 18.</b> Eserden Bir Sahne Planı .....	41
<b>Resim 19.</b> "Çeşmidil", "Gülbeden", "Kösem Sultan" ve "Baş Cariye" Kostümleri .....	42
<b>Resim 20.</b> "Kösem Sultan" ve "Padişah" Kostümleri .....	42
<b>Resim 21.</b> Alexandre Vassiliev .....	44
<b>Resim 22.</b> Alexandre Vassiliev ile Merih Çimenciler Topkapı Sarayı'nda .....	44
<b>Resim 23.</b> Harem Balesi'nin Müzik Topluluğu.....	46

<b>Resim 24.</b> Cemile Uncu Karabulut Sahnede .....	46
<b>Resim 25.</b> Açılış Sahnesinden Bir Görüntü (Kösem Sultan ve Baş Cariye) .....	59
<b>Resim 26.</b> Padişah ve Yeniçeriler .....	62
<b>Resim 27.</b> Gülbeden ve Çeşmidil .....	63
<b>Resim 28.</b> Cariyelerin Dansı'ndan Bir Kare.....	65
<b>Resim 29.</b> Kemal'in Dansından Bir Kare.....	69
<b>Resim 30.</b> Padişah ve Kösem Sultan .....	71
<b>Resim 31.</b> Padişah ve Ressam .....	72
<b>Resim 32.</b> Baş Cariye .....	73
<b>Resim 33.</b> Ninni Dansı .....	73
<b>Resim 34.</b> Hamam Sahnesi.....	77
<b>Resim 35.</b> Kösem Sultan'ın Dansından Bir Görüntü.....	80
<b>Resim 36.</b> Eğlence Sahnesinden Bir Kare .....	83
<b>Resim 37.</b> Sümbül Ağa.....	84
<b>Resim 38.</b> Padişah ve Gülbeden .....	85
<b>Resim 40.</b> Padişah'ın Dansından Bir Görüntü.....	89
<b>Resim 41.</b> Kemal ile Çeşmidil.....	92
<b>Resim 42.</b> İkinci Perde 2. Sahneden Bir Görüntü “Çeşmidil ve Gülbeden” .....	94
<b>Resim 43.</b> İkinci Perde 2. Sahneden Bir Kare “Cariyeler” .....	95
<b>Resim 44.</b> İkinci Perde 3. Sahne'den Bir Görüntü .....	97
<b>Resim 45.</b> Gülbeden, Sümbül Ağa ve Baş Cariye .....	98
<b>Resim 46.</b> Gülbeden .....	100
<b>Resim 47.</b> Padişah ve Gülbeden'in Dansından Bir Görüntü .....	102
<b>Resim 48.</b> Padişah ve Gülbeden'in Dansından Bir Görüntü .....	103
<b>Resim 49.</b> Kösem Sultan'ın Dansından Bir Görüntü.....	106
<b>Resim 50.</b> Yeniçeriler'in Dansı .....	107

<b>Resim 51.</b> Gülbeden'in Dansından Bir Kare .....	107
<b>Resim 52.</b> İkinci Perde Yedinci Sahneden Bir Görüntü .....	110
<b>Resim 53.</b> Yeniçeriler'in Kuşatması.....	113
<b>Resim 54.</b> Padişah'ın Ölüm Sahnesi.....	113
<b>Resim 55.</b> Merih Çimenciler Dansçılarla Birlikte İzleyiciyi Selamlıyor.....	114



## EKLER LİSTESİ

<b>Resim EK 1. 1</b> Harem’i Nihayet Yakaladım .....	124
<b>Resim EK 1. 2</b> Bu Harem Kaçmaz.....	124
<b>Resim EK 1. 3</b> Yalıda Harem Balesi.....	125
<b>Resim EK 1. 4</b> Harem Balesi Hattuşa’da Sahnelendi.....	126
<b>Resim EK 1. 5</b> ADOB’dan Almanya’da “Harem” .....	126
<b>Resim EK 1. 6</b> Muhteşem Gece.....	127
<b>Resim EK 1. 7</b> Harem Osmanlı’yı Ayvalık’a Getirdi.....	127
<b>Resim EK 1. 8</b> Bodrum’da “Harem Gecesi”.....	128
<b>Resim EK 1. 9</b> Özge Başaran “Gülbeden” Rolünde .....	129
<b>Resim EK 1. 10</b> Özge Başaran ve Oliver Spence.....	129
<b>Resim EK 1. 11</b> Özge Başaran “Gülbeden” Rolünde .....	130
<b>Resim EK 1. 12</b> Özge Başaran ve Oliver Spence, “Gülbeden” ve “Padişah” .....	130
<b>Resim EK 1. 13</b> Arzu Dirin “Gülbeden” Rolünde .....	131
<b>Resim EK 1. 14</b> Elif Aktar ve Emre Güler, “Çeşmidil” ve “Kemal” .....	132
<b>Resim EK 1. 15</b> Elif Aktar ve Emre Güler .....	132
<b>Resim EK 1. 16</b> Özge Onat “Gülbeden” Rolünde.....	133
<b>Resim EK 1. 17</b> Cansın İravul “Kösem Sultan” Rolünde .....	134
<b>Resim EK 1. 18</b> İlhan Durgut “Padişah” Rolünde .....	135

## KISALTMALAR

AA	Anadolu Ajansı
ADOB	Ankara Devlet Opera ve Balesi
bkz.	Bakınız
b.t.	Bilinmeyen Tarih
DOB	Devlet Opera ve Balesi
DOBGM	Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü
s.	Sayfa
TOBAV	Devlet Tiyatroları Opera ve Baleleri Çalışanları Yardımlaşma Vakfı
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Türkiye’de bale sanatı Cumhuriyet döneminde başlamıştır. 1947 yılında İngiliz Kraliyet Balesi’nin kurucusu Dame Ninette de Valois kurucu olarak ülkemize davet edilmiş ve böylelikle Türk Balesi’nin ilk temelleri atılmıştır. Türk Balesi’nin kuruluşunda, gelişiminde ve kendi özünden eserler yaratmasında Ninette de Valois’in katkıları çok büyüktür. Valois, ülkemize birbirinden değerli bale dansçıları, repetitörler ve koreograflar kazandırarak genç Türk koreograflarına kendi kültürümüzden eserler yaratabilmeleri adına öncülük etmiş ve Türk balesine miras olacak eserler bırakmıştır. Türk balesi kuruluş yılından günümüze kadar ülkemize davet edilen birbirinden değerli yabancı eğitmenler ve onların öncülüğünde yetişen değerli Türk eğitmenler sayesinde hızla ilerleyerek verilen emeklerin karşılığını göstermiştir. Türk balesi günümüzde de aynı çabayla gelişimini sürdürmeye ve üretmeye devam etmektedir.

Bu çalışmada, Türk bale sanatçısı ve koreograf Merih Çimenciler’in Osmanlı’nın en gizemli oluşumlarından biri olan harem kurumunu konu edinen “Harem” isimli bale eserinin incelenmesi amaçlanmıştır. Harem Balesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunun 700. yılı kutlamaları için hazırlanmış bir bale eseridir. Eserin Dünya Prömiyeri 3 Mayıs 1999 tarihinde İstanbul’da gerçekleşmiştir. Harem Balesi, prömiyer tarihinden günümüze dek tam yirmi iki yıl boyunca aralıksız ve kapalı gişe olarak sahnelenmiştir. Eser, böylesine büyük bir başarıyı yakalamayı başaran ilk ve tek Türk bale eseri olmuştur. Eserin bir diğer önemli özelliği de klasik Türk musiki eserleri ve sazları eşliğinde icra edilen ilk bale eseri olmasıdır. “Harem” ilk sahneleniş tarihinden günümüze kadar hem yurtiçinde hem de yurtdışında birçok önemli başarıya ve ilke imzasını atmış bir eserdir. Geçmişimize ışık tutan ve özümüze ait müzikler ve sazlar eşliğinde icra edilen Harem Balesi, tarihimizin ve kültürümüzün yerli ve yabancı izleyiciye tanıtılması ve Türk balesinin gelişimi adına çok önemli bir değerdir.



Çalışmada bu eserin seçilmesi ve tez konusu edilmesinin en büyük nedeni Türk Balesi'ne ait kaynak eksikliği ve literatür boşluğudur. Özellikle Türk koreograflar ve Türk bale eserleri hakkında yapılmış olan akademik çalışma sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Bununla birlikte bilindiği kadarıyla yakın dönem Türk bale tarihi, bale eserleri ve koreografları hakkında bilgi veren güncel bir kaynak ne yazık ki bulunmamaktadır. Tüm bu veriler doğrultusunda görülen boşluk tarafımda fark edilmiş olup, bir Türk bale sanatçısı olarak Türk bale tarihi ile ilgili yeni kaynakçalar oluşturmak ve gelecek nesil bale sanatçılarının bu değerli eser hakkında detaylı bilgi sahibi olmasını sağlamak misyonum haline gelmiştir.

Çalışmada ilk olarak Osmanlı harem kurumu incelenmiştir. Bu bölümde kısaca harem ne olduğundan, Osmanlı devlet teşkilâtındaki yeri ve öneminden, haremdeki hiyerarşik düzenden ve harem kurumunda yer alan karakterlerden bahsedilmiştir. Bölümün devamında haremde eğitim ve sanat konusu ele alınarak, tez çalışmasının bir bale eseri incelemesi olması nedeniyle haremde yapılmış dans ve bale benzeri çalışmalarla ilgili bilgiler verilmiştir. Bölümün oluşum nedeni Harem Balesi'ni daha iyi anlayabilmek adına harem kurumu ve haremde yer alan karakterlerin tarihsel bilgiler ışığında ele alınması gerekliliğidir.

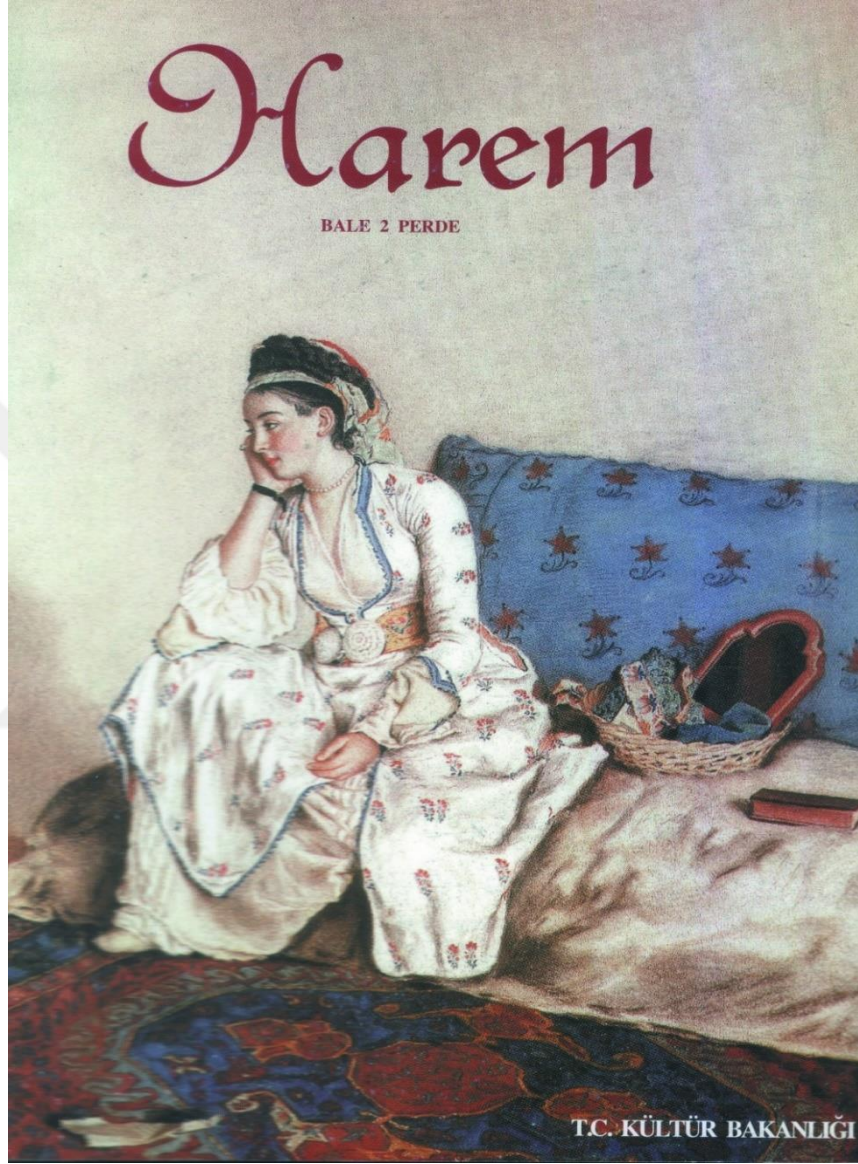
Çalışmanın devamında Harem Balesi'nin oluşum süreci incelenmiştir. Bölümde eserin hazırlık ve oluşum aşamaları, önemi ve başarıları ele alınarak; eserin yaratıcı kadrosu, dansçı kadrosu, librettosu, müzikleri, bestecileri ve sahne tasarımı detaylı olarak incelenmiş böylelikle eserin yakaladığı kalite ve başarının ardında yatanlar aydınlığa kavuşturulmuştur.

Çalışmanın son bölümü olan inceleme bölümünde ise, eserde yer alan tüm sahneler sahne bölümleri açısından, sahne tasarımı açısından, müzik açısından ve koreografi açısından ele alınmıştır.

Araştırma sürecinde eser hakkında doğru bilgilere ulaşabilmek adına yaratıcı kadroyla birebir görüşmeler yapılarak eserle ilgili kapsamlı ve güncel bilgilere ulaşılmıştır. Yaratıcı kadronun hayatta olması ve onlar aracılığıyla kaynak bilgilerine ulaşılabilmesi bu tezi alanında avantajlı kılmıştır.

Tezin hazırlık aşamasında eserle ilgili kaynakların yalnızca basın röportajları, gazete haberleri ve yetersiz görseller ile sınırlı olması ve bunun sonucunda yaşanan kaynak sıkıntısı büyük zorluklar yaratmıştır. Ancak yapılan titiz çalışma, araştırma ve doğru

yönlendirilme ile bu zorlukların üstesinden gelinmiş ve döküman sıkıntısı problemi Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nün arşiv belgelerine ulaşılması sonucunda ortadan kalkmıştır.



Resim 1. Harem Balesi Afiş

Kaynak: Ankara Devlet Opera ve Balesi

## BÖLÜM 2

### OSMANLI'DA HAREM KURUMU

#### 2.1. Harem Nedir?

Harem sözcüğü, örtmek, gizlemek, başkalarından esirgemek, ayırmak, tecrit etmek anlamlarına gelen Akadca “haramu” kelimesinden türetilerek Arapça’ya harem olarak geçmiştir. Harem, Arapça’da, korunan, mukaddes veya muhterem olan şey veya yer anlamına gelmektedir (Bozkurt, Özyayın, 1997, s. 132). Kelime, İslam söz dağarcığında Arapça “h-r-m” kökünden türetilmiş önemli bir kelime ailesinin üyesidir ve yasak, kanun dışı olmak, kutsal, dokunulmaz gibi anlamlar taşımaktadır (Peirce, 1993, s. 2) Bu sebeple Müslümanlar için kutsal kabul edilen Mekke ve Medine şehirlerine ve ihramsız girmek yasak olduğundan Mekke’deki bazı bölgelere de Harem-i Şerif adı verilmiştir (Uzunçarşılı, 1988, s. 203). Harem hane reisinin eşleri, cariyeleri, çocukları ve aile üyeleri ile yaşadıkları yer anlamına gelmektedir. Harem, yalnızca hanedan mensupları için var olan ve salt cinsellikle tanımlanmış bir mekân değildir. Varlıklı bir Müslüman Osmanlı hanesinin erkek aile reisini, aile içindeki bireyleri ve hizmetlileri kapsayan bir kurumdur. Varlıklı bir hanenin haremde, erkek hane reisinin eşi veya eşleri ile bir veya birden fazla cariye (Müslüman bir erkek dört eş ve sınırsız sayıda cariye alabilirdi) bulunurdu. Bunun yanında erkek ve kız çocuklar ile bazen de aile reisinin dul kalmış annesi ve evlenmemiş, boşanmış ya da dul kalmış kız kardeşleri de haremde yaşardı. Harem, aile halkının kişisel malı olan hizmetli halayıkları da kapsamaktaydı. (Menteş, 2006, s. 4)

Toplumsal yaşantıda harem, İslam inancı çerçevesinde şekillenen kadın ve erkeklerin yaşamlarını kolaylaştırmak adına tasarlanmış bir kurumdur. Harem ev, konak ve saraylarda genellikle iç avluya bakacak bir şekilde planlanan, kadınların yabancı erkeklerle karşılaşmadan rahatça günlük hayatlarını sürdürdükleri bölümdür. Burada yaşayan kadınlara da harem deniyor olmasının nedeni ise İslamiyet’in bu bölüme aile dışında kalan erkeklerin girişinin (namahrem) yasaklamasıdır (Bozkurt, Özyayın, 1997, s. 132).

Harem aynı zamanda bir saygı terimidir. Belirli bir ailenin kadınları için kullanıldığında kadın cinsini ifade eden bir kelimedir ve evin kadını anlamına da gelmektedir (Menteş, 2006, s. 4).

Batılı seyyahların Osmanlı ile ilgili tasvirlerine dayanarak Batı'da ve Dünya toplumlarında Osmanlı'nın harem kavramıyla özdeşleştirildiğini söylemek mümkündür. Oysaki harem oluşumu Osmanlı'dan çok önce, Emevi, Abbasi ve İran gibi İslam devletlerinde ve ayrıca Bizans İmparatorluğu'nda, Asur'da, Sümer'de, Hz. Süleyman'ın sarayında, Çin, Hint ve hatta Rönesans İtalya'sında bazı saraylarda da mevcuttu (Altındal, 1975, s.75; Bozkurt, Özeydin, 1997, s. 132; Ortaylı, 2012, s. 145). Bizans'ta bulunan haremle de aynı Osmanlı'da olduğu gibi hadımlar tarafından korunup, kontrol edilmekteydi (Ringrose, 2008, s. 67, 68).

Harem düzeni Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren var olmakla birlikte, Osmanlı'nın ilk döneminde padişahların haremleerini cariyelerin yanı sıra komşu hükümdarlıkların prensesleriyle kurmaları haremle kurumsallaşmasına engel olmuştur. 15. yüzyıl ortalarına gelindiğinde ise Osmanlı padişahları yasal evlilikler yerine köle kökenli cariyelerle evlilik hayatı yaşamayı tercih etmişlerdir (Esemenli, 1997, s. 140, 141). Bu tercihin sebebi hanedanın devamlılığının bu sistem içerisinde daha uzun süreli ve güvende olacağına olan inançtır (Peirce, 1993, s. 35, 37, 38).

Osmanlı'da harem için saadet evi anlamına gelen Darü's-saade ismi kullanılmıştır (Akgündüz, 2011, s.85). Zira harem, aynı zamanda padişahın evidir ve sarayın en mahrem, en önemli bölümüdür (Ortaylı, 2012, s. 145). Osmanlı saray haremle hane haremleerine yapı olarak çok benzerdi sadece daha geniş ve belirli bir yapısı vardı. Haremle yönetimi padişahın annesi valide sultana aitti. Valide sultan hem padişahın ailesindeki kişiler hem de haremle idaresinden sorumluydu. 16. yüzyıldan önce Osmanlı saray haremle padişah dairesinin etrafında kuruluydu. 16. yüzyılın sonlarına doğru ise padişah, haremle kurulu alanını büyüttü ve kendisi de haremle içinde ikamet etmeye başladı. Böylelikle yenilenen ve büyüyen alan sultanın içindeki varlığı sebebiyle bundan böyle "harem-i hümayun" olarak adlandırılmaya başlandı (Peirce, 1993, s. 3). 18. ve 19. yüzyıllara gelindiğinde ise, saray kadınları eğer isterlerse yapılan çeşitli kasr, köşk ve saraylarda yaşayabilirlerdi (Menteş, 2006, s. 6).

Osmanlı harem kurumu ile ilgili ele geçen bilgilerin son derece sınırlı olduğu bilinmektedir. Bu sınırlılığın ve yetersizliğin sebebi haremın gizli bir yapıya sahip olması, dışarıya bilgi aktarımının yasak olması ve haremde yaşayan kişilerin dışarıyla olan ilişkilerinin sınırlı olmasıydı. Bu yüzden kuruluşundan, dağıldığı güne kadar haremle ilgili müstakil bir eser yazılmamış ve yapılan çalışmalar yüzeysel kalmıştır (Menteş, 2006, s. 10). Harem hayatını ilk ele alanlar Batılı yazarlar ve ressamlar olmuştur. Fakat, Batılıların yazdıkları ve çizdikleri eserler genellikle hayal gücüne dayalı kulaktan dolma bilgiler oldukları için güvenilir kaynaklar olarak kabul edilmemiştir (Uluçay, 1992, s.76).

Harem, 1908 ihtilâlden sonra yani II. Abdulhamid'in tahttan indirilmesiyle birlikte Dünya'ya açılmıştır. Bu tarihten sonra harem gün yüzüne çıkmıştır ve görücüye açılmıştır. Haremi ilk defa görmek ve hakkında yazı yazma şerefi Abdurrahman Şeref Bey'e nasip olmuştur. İhtilâlden sonra özel izin alarak Topkapı Sarayı'na giren Abdurrahman Şeref Bey, haremi görmüş dolaşmış ve ardından 1910-1911 yılları arasında elde ettiği bilgileri "Tarih-i Osmani Encümen-i Mecmuası"nda makaleler halinde yayınlamıştır. Sonrasında, izin alarak haremde araştırma yapan pek çok yerli ve yabancı yazar olmuştur (Uluçay, 1992, s. 19). Fakat bilinmesi gerekir ki harem hakkında elde edilen en önemli ve en güvenilir kaynaklar Osmanlı hanedanının bir nevi hususî arşivi olan Topkapı Sarayı Arşivleri ile Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'dir (Menteş, 2006, s. 3).

## **2.2. Osmanlı Sarayında Harem-i Hümâyun'un Yeri ve Önemi**

Osmanlı Sultanı Fatih Sultan Mehmed, (1451-1481) İstanbul'un fethinden sonra (1453) ilk olarak Saray-ı Atik (Eski Saray) ismiyle anılan ilk Osmanlı sarayını, sonrasında ise Topkapı Sarayı isminin verileceği Saray-ı Cedid-i Amire ismiyle anılan ikinci bir sarayı yaptırmıştır. III. Murad'ın (1574-1595) hükümdarlığına kadar Eski Saray'da ikamet eden Osmanlı hanedanı bu dönemden itibaren Topkapı Sarayı'nda yaşamaya başlamıştır. Sonrasında, I. Ahmed (1603-1617) ve II. Osman (1618- 1622) tarafından inşa ettirilen Beşiktaş Sarayı ile değerini yitirmeye başlayan Topkapı Sarayı yerini Sultan Abdülmecid (1839-1861) tarafından yaptırılan Dolmabahçe Sarayı'na bırakmıştır. II. Abdulhamid (1876- 1909) dönemine gelindiğinde ise Sultan Abdulhamid'in haremi ve maiyetindekilerle birlikte Yıldız Kasrı'nda yaşamaya başlamasıyla, Dolmabahçe Sarayı da gözden düşmüş ve saltanat kaldırılana kadar padişahlar Yıldız Sarayı'nda yaşamaya devam etmişlerdir (Uluçay, 2011 s. 29-35).

Tüm bu sarayların planlarına bakıldığında, sarayın üç kısımdan oluştuğu görülmektedir. Bunlar, Birun, Mabeyn ve Enderun'dur. Harem, Enderun'un içinde yer almaktadır (Uzunçarşılı, 1988, s. 154). Tüm bu saraylar arasında haremi çağrıştıran ve adı en çok haremlerle anılan saray ise Topkapı Sarayı olmuştur.

Harem kurumu çoğunlukla, Osmanlı sultanlarının çok eşli bir yaşam sürdürdükleri ve cinsel zevklerine hizmet eden bir sefa mekânı olarak anılmış ve en çok bu yönüyle öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Ancak gerçekler bunu göstermemektedir. Harem, padişahın, ailesinin ve maiyetinin içinde bulunduğu bir yaşam alanı olması dışında, aynı zamanda devlet işlerinin yürütüldüğü günümüzdeki Cumhurbaşkanlığı Köşkü gibi düşünülebilecek resmi bir kurumdur (Akgündüz, 2011, s. 105, 109).

Harem diğer bir yandan önemli bir eğitim kurumudur. İslam Ansiklopedisi'ne göre Osmanlı Sarayı'ndaki harem devletin kuruluşundan itibaren var olmakla birlikte, işlevini Fatih Sultan Mehmed'in döneminde gerçekleştirmeye başlayan ve tıpkı saraya devlet adamı yetiştiren bir kurum olan Enderun kurumu gibi devşirme sistemi içinde saray kadınlarının yetiştirildiği bir kurumdur (İpşirli, 1997, s. 135). Devşirme kökenli genç çocuklar devletin idaresinde görev almak ve orduda yer almak için yetiştirilirken, aynı şekilde Harem'de de devşirme kökenli genç kızlar yetiştirilirdi (Ortaylı, 2012, s. 14). Bunun yanında, nasıl ki Enderun'da yetişen devşirme kökenli erkek köleler eğitilerek Osmanlı devlet yönetiminde üst makamlara çıkabiliyorsa, aynı şekilde Harem'deki devşirme cariyeler de aldıkları eğitim sayesinde saray hiyerarşisinde en üst kademeye kadar çıkabiliyorlardı (Yılmaz, 2012, s. 5). Cariyeler, sadece padişaha uygun bir kadın olmak için ve hanedana hizmetkârlık yapmak için değil, aynı zamanda Enderun'dan çıkan yönetici kadrosundaki erkekler için uygun eş sağlama amacıyla eğitilirdi (Peirce, 1993, s. 185, 186). Harem, Osmanlı sarayı için İslam inancına göre şekillenen bir kurum olduğu gibi, Osmanlı saray ve hanedanını Enderun halkıyla bütünleştirerek devletin yönetici kadrosunu oluşturan siyasi bir kurumdu (Esemenli 1997, s. 140). Osmanlı sarayındaki Harem ve Enderun teşkilatı bu sebeplerle bütünlük göstermiş ve devletin vazgeçilmez bir kurumu olarak resmiyet kazanmıştır (Esemenli, 1997, s. 141). Tüm bu sebeplerle bazı üst düzey aileler hem iyi bir eğitim almaları hem de sarayın cezbedici yaşantısına katılması için kızlarını Harem'e vermek istemişlerdir.

Hareme kabul edilme şansını yakalayan ve yönetimde etkin bir rol oynayacak olan kadın sultan adayları genç kızlar, zamanın çeşitli bilim ve sanat konularında çok ciddi bir eğitim almaktaydılar. Dolayısıyla Batı toplumlarında doğrudan cinsellikle

bağdaştırılmış olan Harem, aslında bilim, sanat ve müzik alanlarında eğitim veren çok ciddi bir eğitim kurumuydu (Croutier, 1989, s. 26).

### **2.3. Osmanlı Haremi'nde Hiyerarşik Düzen**

Haremde hayat dışarıdan sanılanın aksine kolay ve rahat değildi. Haremde uyulması gereken sert ve sıkı bir kurallar bütünü vardı. Devamlı bir şekilde uyulması gereken bu kurallar harem hayatını oldukça zorlu kılıyordu. Hiyerarşik düzende çeşitli seviyeler bulunuyordu ve ilk basamak olan “odalık” konumu en zor ve en düşük seviyeydi ve bunun için bile oldukça zorlu bir elemenden geçilmesi gerekiyordu (Baysal, 2009, s.594). Osmanlı haremının piramide benzetilen hiyerarşik yapısının tepesinde valide sultan bulunuyordu (Goodwin, 1998, s. 109). Hiyerarşik sıralamada valide sultanın altında haseki sultanlar gelmekteydi. Sıralamada bir sonraki sınıf ikbal ya da has odalık olarak adlandırılan sultanın gözdeleliydi. (Uzunçarşılı, 1988, s. 148-149; Uluçay, 1992, s. 38). Hiyerarşinin en alt basamağında ise cariyeler yer almaktaydı.

Haremdeki bir diğer sınıf ise hizmetliler sınıfıydı. Bu sınıfta harem ağaları ile kadın hizmetkarlar bulunurdu. Haremde yer alan şehzadeler, padişahların kızları ve kız kardeşleri ile valide sultan ve hasekilerden oluşan sınıf ise bahsedilen hizmetkarların hizmet ettiği elit sınıfı. Bu sınıflara kısaca değinmek gerekirse:

#### **1. Valide Sultan**

Valide Sultan, padişahın annesi ve haremın hakimidir. Dolayısıyla hanedanın devamı üzerinde çok önemli bir rolü vardır. Valide Sultan, padişahın çok sayıda erkek çocuğu sahip olmasını sağlamak ve şehzadeleri korumakla görevliydi. Valide sultanlar hanedan içindeki kadın hükümdarlardı (Menteş, 2006, s. 110).

Osmanlı'da valide sultanlar, oğullarına kız seçerek ön planda olmuşlardı ve en belirgin şekliyle kafes sisteminde kendilerini göstermişlerdi. Valide sultanlar "kafes sistemi" adı verilen yani sultanlığa namzet tüm şehzadelerin sarayda hapis kaldığı dönemde hangi şehzadenin tahta geçeceğini büyük ölçüde belirleyen kişilerdir (Uluçay, 2001 s. 10).

Valide sultanın herkesten üstün olan konumu harem kurumunun esasıdır. Haremın en önemli ve en güçlü kadın olan valide sultan aynı zamanda Osmanlı Devlet tarihinin en yüksek maaşlı kişisidir (Peirce, 1993, s. 42).

## **2. Kadın Efendiler (Padişah Hanımları)**

Osmanlı padişahlarının hanımlarına kadın efendi, haseki, ikbal gibi isimler verilirdi. Kadın efendiler yani hasekiler padişahların nikâh akdi olmadan karı-koca hayatı yaşadıkları cariyeleriydi. Bir padişahın birden fazla hasekisi olabiliyordu. Bu hasekiler arasında en gözde olan genellikle ilk ve en büyük erkek çocuğun yani veliahdın annesi olurdu ve bu kişiye "baş haseki" denilirdi. Bir cariye kadın efendiliğe (haseki) yükseldiğinde kendisine ayrı bir oda tahsis edilir, yeni elbiseler alınır, haznedar usta ve kalfaları tarafından saray adetleri öğretilirdi. Maaş olarak da dikkate alındığında, haseki konumuna gelmiş bir cariye haremde valide sultandan sonra en yüksek statüye sahip kişiydi. Haseki, bir cariye ve köle olmasına rağmen aldığı maaş bakımından padişahın kız kardeşlerinden, halalarından ve hanedanın sultan kızlarından daha yüksek bir konumdaydı. Bunun sebebi ise tüm hasekilerin potansiyel bir valide sultan adayı olmalarıydı. Bununla birlikte bir kere haseki olunca daima haseki kalınırdı (Yılmaz, 2020).

Padişahın haseki unvanı taşımayan cariyeleri de mevcuttu. Ancak bu cariyeler hasekilere göre nispeten daha az maaş alırlardı ve sarayın elit gurubundan sayılmazlardı (Akyüz, (b.t), s. 10).

## **3. Sultanlar**

Sultanlar padişahların kız çocuklarıdır. "Sultan" unvanını alan bir padişah kızı doğar doğmaz saray defterine kaydedilir ve belirli bir maaşa bağlanırdı. Evleninceye kadar olan hayatları haremde geçen sultanların, kendilerine hizmet eden özel cariyeleri bulunurdu. Evlilik çağına geldiklerinde, Fatih Sultan Mehmed devrine kadar Anadolu Türkmen Beyleriyle evlendirilenler olduğu gibi, çoğunlukla Osmanlı devlet adamları ve onların oğulları ile evlendirilirdi (Alkan, 2016, s. 73).

## **4. Şehzadeler**

Osmanlı'da padişahların erkek çocuklarına II. Murad dönemine kadar "çelebi" denilmiş, sonrasında ise "şehzade" kelimesi kullanılmıştır. Şehzadeler hanedan soyunun devamını sağladıkları için çok önemlilerdi. Bu sebeple doğumları bir hatt-ı hümayun ile vezir-i azama bildirilir ve keyfiyet topları atılarak İstanbul'a ve ülkenin dört bir yanına ferman ile ilan edilirdi. Bir şehzade beş ila altı yaşına geldiğinde kendisine özel bir hoca tayin edilirdi. On ila on iki yaşlarına gelip sünnet olduklarında ise kendilerine özel bir daireye sahip olurlardı. Şehzadeler belirli bir yaşa geldiklerinde



devlet yönetiminde tecrübe kazanmaları için yanlarında “lala” denilen tecrübeli ve padişaha bağlı bir devlet adamı ile sancaklara yönetici olarak gönderilirdi. Bu sancaklar çoğunlukla Manisa, Isparta, Amasya, Antalya, Kefe, Konya, Kütahya ve Trabzon sancakları olurdu (Alkan, 2016, s. 73).

### **5. Dârü's-Saade Ağası**

Haremde yer alan hizmetli gurubunun en yüksek kademedeki görevlileri, Dârü's-Saade Ağası (kızlar ağası) ile Bâbü's-Saade Ağası'dır (kapı ağası). Bu kişiler hadım ağalar olup çok yüksek bir statüye sahiplerdi. Hadım ağalar ak ve siyah ağalar olmak üzere iki guruba ayrılırlardı. Ak hadımlar Dârü's-Saade ağası, siyah hadımlar da Bâbü's-Saade ağası olurlardı.

Dârü's-Saade ağalarına kızlar ağası yahut siyah ağalar denilirdi. Görevleri Harem-i Hümâyûn'un nezaretiydi. Bundan dolayı kendilerine “harem ağası” da denilirdi. Dârü's-Saade ağaları Osmanlı Sarayı'nın, Enderun'un ve Harem halkının başıydı. Haremi korumak, gerekli cariyeleri sağlamak, haremde bulunan cariye, usta, kalfa, ikbal ve hasekilerin terfi ya da cezalandırılmalarını padişaha bildirmek, sultanların (padişah kızları) nikâhlarında vekillik yapmak ve töreni idare etmek, Hırka-i Şeriflerde destimâlları vermek, Sürre alaylarını düzenlemek, harem vakıflarını idare etmek gibi çok sayıda önemli görevleri vardı. Ağalar görevleri bitince İstanbul'dan ayrılır, Mısır'a yerleşirlerdi. Burada kendilerine "azatlık" adı verilen bir maaş bağlanırdı. Bu ayrılma genellikle bağlı olduğu padişahlar tahttan ayrılınca olurdu. Dârü's-Saade ağaları XVII. asırda Osmanlı'da yaşanan idari zaaf lar sürecinde çok güçlendiler ve saltanatın kaldırılmasına kadar varlıklarını ve önemlerini korudular (Alkan, 2016, s. 76).

### **6. Bâbü's-Saade Ağası**

Babü's-Saade'yi bekleyen ak hadım ağalarının amirine verilen isimdir. Bu kişiler kısaca “kapı ağası” olarak adlandırılırdı ve genellikle Macar, Alman, Slav, Gürcü ve Çerkez asıllı kölelerden temin edilirdi. Bâbü's-Saade ağaları ilk dönemlerde sarayın ve harem en büyük ağaları idi fakat III. Murad 1582 yılında, harem in idaresini zenci bir Darü's-Saade ağasına bırakınca kapı ağaları eski konumlarını kaybettiler. Kapı ağası, Babü's-Saade'nin sağ tarafındaki odada ak ağalar ise onun karşısındaki odada yatarlardı. Bâbü's-Saade'yi bekleyen ak ağaların en önemli görevi, padişahın mabeyin daireleri ile haremi korumaktı. Bu sebeple ilgili kişilerden başka hiç kimse Bâbü's-Saade kapısından içeri sokulmazdı. Burası sarayın en iyi korunan kapısıydı. Kimi

durumlarda kapıyı koruyan ağaların sayıları yirmi ila otuz kişiyi bulurdu. Kapı ağaları savaşta, barışta ve camiye gidişlerde padişahların yanında bulunurlar, göçlerde ve ava çıktığı zamanlarda saraydan ayrılmazlardı. Eğer bir dış göreve atanırlarsa vezirlik payesi alarak Mısır valisi olurlardı. Hiyerarşik olarak kapı ağasından sonra başta haznedarbaşı olmak üzere kilercibaşı, saray ağası, saray kethüdası ve baş kapı oğlanı gelirdi. Bâbü's-Saade ağaları kurum olarak imparatorluğun sonuna kadar varlıklarını korumuşlardır (Alkan, 2016, s. 77).

### **7.Ustalar**

Haremde çalışan bir cariye'nin yükselbileceği en yüksek seviye ustalıktır. Usta sınıfında bir cariye olabilmek için işinin ehli olmak ve sadakatli olmak büyük önem taşırdı. Ustalar içinde en nüfuzlu kişi "Hazinedar Usta"dır. Valide sultanın yardımcısı olan Hazinedar Usta, bizzat padişah tarafından seçilirdi. Hazinedar Usta tüm ustalara, kalfalara ve cariyelere hükmeder, haremdeki hazinelerin anahtarlarını taşırdı. Haremde görevli diğer ustalar, teşrifat işlerine bakan "Kethuda Kadın", sofrta hizmetlerini gören gurubun başı "Çeşnigir Usta", çamaşır işlerini gören gurubun başı "Çamaşır Usta", el yüz yıkama ve abdest almak için hizmet edenlerin başı "İbrikar Usta", kahve pişirilmesi ve kahve takımlarının korunmasına bakan kalfaların başı "Kahveci Usta", tıraş takımlarına bakan kalfaların başında "Berber Usta", kiler ve kiler takımlarına bakan kalfaların başı "Kilerci Usta", kadın efendilerin ve ikballerin hamamda yıkanmalarına, giyinmelerine bakan kalfaların başı "Kutucu Usta", haremdeki hamamların yakılmasından sorumlu cariyelerin başı, "Külhancı Usta", Hazinedar Usta'nın vekili olan "Vekil Usta", haremde disiplin, teşrifat ve düzeni sağlayan "Katibe Usta", haremdeki hastalara bakan "Hastalar Ustası" ve yardımcısı "Hastalar Kethüdası", doğum ve çocuk düşürme işlerine bakan "Ebeler", padişah çocuklarına süt annelik yapan "Dayeler" ve hanedan çocuklarına bakan "Dadılar" vardı. Usta adıyla anılan bu kişilerin tamamı uzun entariler giyerdi ve her birinin konumuna uygun şekilde maaşları vardı (Alkan, 2016, s. 77-78).

### **8. Kalfalar**

"Kalfa" sarayda ve konaklarda cariyeler için kullanılan bir unvandır. Hareme alınan yeni ve acemi cariyeler yetiştirildikten sonra kalfalığa yükselirlerdi. Kalfalar fiziki güzelliklerine ve iş becerilerine göre hünkâr, valide sultan, kadın efendi, ikbal ve şehzade dairelerine gönderilirdi (Akyüz, (b.t), s. 13).

## 9. Cariyeler

Osmanlı'da çoğunlukla savaş esiri olarak elde edilen ve cariye adı verilen kölelerin varlığı Orhan Bey (1324- 1362) dönemine kadar uzanmaktadır. Özellikle Fatih Sultan Mehmed döneminde haremdeki cariyeler sayıca artmıştır. Harem, terfi ile çalışan bir kurumdu ve cariyeler bu kurumun en alt basamağıydı. Cariyeler güzelliklerine, zekalarına ve becerilerine göre acemilikten başlayarak kalfalığa, ustalığa, odalığa, ikballiğe, kadın efendiliğe ve son olarak da erişilebilecek son mertebe olan valide sultanlığa kadar yükselebiliyorlardı (Uluçay, 2011, s. 44).

Cariye, toplumda bilinen anlamıyla efendisinin cinsel ihtiyaçlarını karşılayan ve emrine amade olan köle sıfatındaki kadın anlamına gelse de bu her cariyenin efendisiyle cinsel ilişki kurduğu anlamına gelmemektedir. Nitekim efendiler cariyelerini kimi zaman başka kişilerle evlendirmişler veya sadece ev hizmeti amacıyla kullanmışlardır. İslam hukuku istifraş hakkı adı altında cariyelerinin efendileriyle evlenmeden cinsel münasebette bulunmalarına izin vermektedir. Efendinin cariyeden olma çocukları aralarında nikah akdi olsun ya da olmasın İslam Hukukuna göre hür kabul edilmiştir (Akgündüz, 2011, s. 62-63, 87-88).

Hareme getirilen cariyeler sahip oldukları özelliklere ve yatkın oldukları becerilere göre çeşitli işlerde görevlendirilirdi. Aralarında yaşları büyükçe ve yeterince güzel olmayanlar hizmet işlerinde görevlendirilirdi. Bu kızlar genellikle çamaşır, külhan ve kiler işlerine bakarlardı. Yaşları genç ve güzel olanlara ise müzik aleti çalmak, kadın olmanın ve bir erkeği etkilemenin incelikleri gibi beceriler hazine sahipleri ve kalfalar tarafından öğretilir, her türlü zarafet dersi verilirdi. Diğerler grup ise "odalık" olarak yetiştirilen cariyelerdi. Odalıklar cariyeler arasında güzellik ve çekicilik olarak en üstün olanlardı ve aralarından en güzelleri padişahların ya da şehzadelerin dairelerine gönderilirdi. Bu cariyeler tüm cariyeler arasında en pahalı olanlardı ve çoğunlukla Kafkas, Çerkez ve Abaza uyruklu olurlardı (Uluçay, 2011, s. 49,56).

Görevleri ne olursa olsun cariyeler, saraya geldikleri andan itibaren eğitim almaya başlarlardı. Terbiye, nezaket, büyüklere karşı saygılı olma cariyelere verilen eğitimlerin başında gelirdi. Harem'in, Enderun ile benzerliği düşünüldüğünde bunun böyle olması normaldi. Cariyelere, yüksek mertebelere erişebilmeleri için kapsamlı bir eğitim verilir, saray adetleri öğretilirdi (Uluçay, 2011, s. 57,58).

Odalık gurubundaki cariyeler, padişahlara ve şehzadelere sunulmak üzere eğitilseler de bu kızların tamamının padişah ve şehzadelerle cinsel münasebette bulunduğu söylenemezdi. Padişahın cinsel ilişki kurduğu ve çocuk sahibi olduğu tüm odalıklar kadınlar sınıfına dahil edilirdi. Hatta bazen çocuk sahibi olamayan kadınlar bile padişahların istekleri doğrultusunda kadınlar sınıfına dahil edilirdi ve bu kadınlar genellikle "ikbal" olarak adlandırılırlardı. Yine, padişahla ilişkiye giren ve çocuk sahibi olmamış odalıklar arasında padişahın bir şekilde sonradan istemediği veya haremde sorun çıkaranlar olursa, bu kişiler gerekli harcamalar yapılarak uygun bir aday bulunarak evlendirilir ve azat edilirdi. Saraydan azat edilerek ayrılmanın yolu tüm hizmet cariyeleri, kalfalar ve ustalar için açıktı. Ancak kurallar gereği sarayda dokuz senelik hizmet sürelerini doldurmuş olmaları gerekmektedir. Bu süreyi tamamlayan köleler diledikleri zaman azat edilir ve yaşam güvenceleri sağlanırdı (Uluçay, 2011, s. 75,76).

#### **2.4. Osmanlı Haremi'nde Eğitim ve Sanat**

Osmanlı Haremi'ne alınan cariyeler tıpkı Enderun'da eğitim gören oğlanlar gibi sıkı bir eğitim almaktaydı. Bu eğitim, sıkı bir disiplin ve belirli bir hiyerarşik düzen içerisinde verilmekteydi. Alınan eğitim sonucunda cariyeler belirli kademelere yükselirdi (Kocaaslan, 2019, s. 1623).

Saraya alınan cariyelere ilk olarak kalfalar tarafından terbiye, nezaket gibi âdâb-ı muâşeret kaideleri öğretilirdi. Harem'de yaşayan kıdemli kadınlar cariyelere yol, yordam göstermenin yanı sıra, İslam dini hakkında bilgi vermekteydi. Cariyeler, Kur'an okur, İslam öğrenir, Türkçe konuşma, okuma ve yazma dersleri alırlardı (Angiolello, 2011 s. 132, 133). 16. yüzyılın ortalarında İstanbul'da bulunmuş Fransız doğabilimci Guillaume Postel, padişahın cariyelerin eğitimlerine kendi kızlarının eğitimi kadar önem verdiğini söylerdi.

Bu doğrultuda bakıldığında cariyelerin oldukça kapsamlı bir eğitim aldıkları anlaşılmaktadır. Harem'de alınan kültür ve sanat eğitimleri arasında öne çıkanlar şunlardır: Dikiş ve nakış eğitimi, musikî eğitimi, enstrüman eğitimi, dans eğitimi ve kuklacılık gibi çeşitli görsel sanat eğitimleri.

Hareme dahil olan kadınlar sadece padişahlar için cariye ve haremin ileri gelen kadınlarına nedime olmak için değil, asker ve bürokrat sınıfına uygun bir eş olmak için de eğitilirdi. Azad edilen ve seçkin kişilerle evlendirilen kadınlar böylelikle

haremdaki yaşantılarını ve kùltùrlerini yeni evlerine taşırlardı. Padişahın ikametgâhında kurulmuş olan teşkilat ve eğitim kalıbı bu evlilikler ile çoğaltılıp Osmanlı yönetici sınıfının sosyal ve politik temelini oluşturmaktaydı (Peirce, 1993, s. 185).

## 2.5. Osmanlı Haremi'nde Yapılmış Dans alışmaları

Bu bölümde Osmanlı hareminde yapılan dans ve bale benzeri çalışmalar hakkında bilgiler yer almaktadır. Tez çalışmasının bir bale eserini konu edinmesi nedeniyle Osmanlı hareminde yapılmış olan dans çalışmalarını ayrı bir başlıkta ele alma gereği duyulmuştur.

Osmanlı hareminde yerleşik bir dans ve bale eğitimi çalışması söz konusu olduğunda, II. Mahmut (1784-1839) ve Abdùlmecit (1823- 1861) devirlerinde "Osmanlı Devleti Muzikaları Umum Mürebbisi" olarak müzisyen ve besteci Giuseppe Donizetti'nin çabaları öne çıkmıştır. 1828 yılında İstanbul'a davet edilen Donizetti, Osmanlı sarayına batı müziği ilkelerinin yanı sıra opera, operet ve bale örneklerini de getirerek, bu sanat dallarının Türkiye'de benimsenmesinin öncülüğünü yapmıştır. Sultan Abdùlmecit'in sarayında oluşturulan "Ehl-i Fenn-ü Ma'rifet Kız Fanfar ve Bale Heyeti" alışmalarını Harem'de yapmaktaydı. Hekim İsmail Paşa'nın kızı Leyla Hanım'ın yazdıklarına göre, Dolmabahçe ve Çırağan saraylarının haremlerinde birer bölüm "meřk hane" (derslik) olarak ayrılmıştı. Donizetti'nin İtalya'dan getirttiği bale eğitmenleri kızlara "Garp musikisiyle raks" dersleri veriyordu. Harem ağaları ve hizmet cariyeleri dansçıların emrinde bulunur, havluyla terlerini siler, su getirir, yelpazelerdi. "Kız Bale Heyeti" yalnızca Kız Fanfarı'nın müziği eşliğinde dans ederdi. Kız Fanfarı'nı oluşturan algılar, haremi çevreleyen dehlizlerde yuvarlanarak baleye "canlı ama gizli" müzikle katılırdı. Günümüzde "Baş Balerin" unvanını taşıyan dansçı, o ađlarda "Kız avuř" olarak anılmaktaydı. Leyla Saz'ın anılarında:

*"Saza davetli olanlar toplanınca padişah hareminin orkestra takımı, yarı resimli al fitilli koyu lacivert pantolon, setre (düz yakalı önü ilikli uha elbise), ferahili fesli (askerlerin fesleri üzerine dikilen daire biçimindeki sarı tepelik) altmış kadar kız, sazende başları önde olarak gelirler, sofanın yan tarafında notaları notalıklara kor, dururlar. Muzikanın (askeri bando) zabiti olan kız, elindeki kısa değneği ile işaret edince başlarlar. Orkestra takımında keman, viyolonsel ve kontrbas alan kızlar da bando takımında yer alırlar. Bu zeki ve yetenekli kızların her biri birkaç çeşit musiki*

*aleti çalacak kadar hünerlidirler. Oyun vaktine kadar opera ve diğer güç parçalar çalınır. Oyunlar (Avrupa eski kıyafetiyle) o zamanın dansları, çalparelerle İspanyol raksları, tefle çeşitli rakslar, İskoçya ayak oyunları, pandomim, komedi, dansözlerin hafif, uçar gibi danslarıdır. Bu danslarda boyu uzun olanlar kavalyelik, kısa olanlar da damlık ederler. Her oyunda zamanın ve o oyunun kendi kıyafetleri giyilir. Bunları kaba sazla, tavşan ve köçek oyunları takip eder. Bu saz takımı daima entarileriyle gelirler, rakkaseler oyun takımı giyinirler. Harem, saz gecesi pek parlak olur. En küçük kalfalar bile güzel giyinirler. Sultan efendilere kahve, şerbet, meyve getiren terbiyeli kalfaların, ışık gölgeleri arasında hayal gibi gezintileri pek hoş, pek göz alıcıdır. Bu kalfalar yaşlarına uygun biçimde süslenmiş, hotozlu elmaslı eteklerinin uçları şal kemerlerine sokulmuş olarak hoş bir görüntü teşkil eder" (Borak, 1974, s. 133).*

Tiyatro tarihçisi Refik Ahmet Sevengil ise şöyle bir saptamada bulunmuştur:

*"Abdülmeceid sarayındaki musiki çalışmalarından biri de, erkek sanatkârların teşkil ettikleri fanfardan başka, genç kızlardan mürekkep bir fanfar, bir de bale vücuda getirilmesidir. Donizetti'nin idaresinde olmak ve başka başka sazları öğrenmek üzere ayrı ayrı İtalyan hocalar tutulduğu gibi, sarayda dans dersleriyle meşgul olan ustalar vardı. Kız Bale Heyeti tarafından, Harem'de verilecek temsillerin musiki kısmını yine kızların icra etmesi, yani Harem'e erkek musikicilerin girmemesi maksadıyladır ki bu kadın fanfarı teşkil edilmişti" (Sevengil, 1959, s.60).*

Refik Ahmet Sevengil, doksan sanatçıdan oluşan ve haftada iki gün çalışma yapan Kız Fanfarı ve Bale Heyeti'nin giysi tasarımına da ilişkin ayrıntılı saptamalarda bulunur. Bu saptamalar yine Leyla Saz'ın gözlem ve anılarından kaynaklanmaktadır. *"Bu kızların bir örnek yaptırılmış elbiseleri vardı. Defneyaprağı işlenmiş iki santimetre genişliğinde sırma zırhlı, narçiçeği kadifeden pantolon giyerlerdi; etekleri, kolları, boyun tarafları yine sırma işlemeli ceketleri vardı. Kızların saçları kısa kesilirdi, başlarında elbiselerinin kumaşından kenarı sırma zırhlı ve ferahili fes, ayaklarında parlak potinler bulunurdu" (Sevengil, 1959, s.60).*



Resim.2 “Haremin İç Görünümü” Thomas Allom & Robert Walsh 1836.

Kaynak: Mersin Devlet Opera ve Balesi



Resim 3. “Kitap Okuyan Sultan” Jean-Etienne Liotard 1753.

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 4. “Hizmetçi Çay Servisi” Jean-Etienne Liotard 1740.

Kaynak: DOBGM Arşivi



## BÖLÜM 3

### HAREM BALESİ'NİN OLUŞUMU

#### 3.1.Harem Balesi'nin Doğuşu

Harem Balesi, “Devlet Sanatçısı” unvanı sahibi bale sanatçısı ve koreograf Merih Çimenciler tarafından Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700. yılı kutlamaları için hazırlanmış bir Türk balesidir. Eserin Dünya Prömiyeri 3 Mayıs 1999 tarihinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde yapılmıştır. Haremde yaşanan iktidar mücadelesi, aşk ve entrika gibi konulara değinen iki perdelik eserin koreografisi, rejisi ve librettosu Çimenciler'e aittir. Harem'in müziklerinde seçme Osmanlı Usul Müziği (Klasik Türk Müziği) eserleri kullanılmış olup, eserler, kanun, kudüm, bendir ve ney gibi klasik Türk müziği sazlarıyla icra edilmiştir (M. Çimenciler, kişisel iletişim, 15 Mart 2021).

Koreograf Çimenciler, Türk kültürüne, tarihine ve kökenlerine olan bağlılığıyla tanınan bir sanatçıdır. Sanatçının bu özelliği zaman içerisinde idealist bir tutuma dönüşerek Türk tarihi ve kültürü ile ilgili eserler üretmeye başlamasını sağlamıştır. Çimenciler, Anadolu Ajansı'na verdiği bir röportajda konu hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

*“Ben özüme dönük bir kadınum... Kendi özümü tanıtmakta ısrar ediyorum, aslıma sahip çıkıyorum... Sadece görselliğe önem vermiyorum, ülkemden mesajlar vermek istiyorum... Kendi kültürümün müziği olsun, edebiyatı olsun bunda çok ısrarcıyım. Her seçtiğim eser muhakkak kendi kültürüm. Biri Osmanlı kültürüyse, biri Türk edebiyatı, biri Urfa'ya, Fırat'a yaptığım eser. Bağlaması, darbukası, ud'u, kanunu, ney'i... Bu sazları seviyorum ve bunlarla derdimi anlattığımı düşünüyorum. Bir başkası olmak istemiyorum. ‘Benzemez kimse sana, tavrına hayran olayım...’ işte bu benim ülkemin tavrı diye düşünüyorum”* (Kumcağız, 2019).

İşte, “Harem” tam da bu fikirler doğrultusunda ortaya çıkmış bir bale eseridir. Nitekim sanatçının diğer eserlerinden “Çalığışu”, “Fırat'a Ağıt” ve “Çanakkale Şehitleri” de aynı idealin ürünleridir.

2014 yılında Çimenciler'in hayat hikâyesinin ve çalışmalarının konu edildiği, TRT Avaz kanalı için çekilmiş “İçimizden Biri-Koreograf Merih Çimenciler” isimli belgeselde Çimenciler, gençliğinde “Hürrem Sultan” rolünü dans ettiğini belirterek tarihe karşı duyduğu büyük merakı anlatmış, Osmanlı tarihi ve Mimar Sinan hakkında çok sayıda eser okuduğunu dile getirmiştir. Sanatçı, tüm bu birikimin kullanılma zamanının geldiğini hissederek, 1998 yılında Osmanlı'nın 700. yılı için Harem Balesi'ni hayata geçirdiğini belirtmiştir. Hazırlık sürecinde çok sayıda kitap okuyarak bilgi birikimini arttırdığını anlatan sanatçı, o dönemdeki hislerini ve ne kadar titiz bir hazırlık yaptığını, “*Ben taşın altına elimi değil başımı koydum ve ezilebilirdi...*” sözleriyle ifade etmiştir (Kartarı, 2014).

Anadolu Ajansı için verdiği farklı bir röportajında, hayatı boyunca Osmanlı tarihine ilgi duyduğunu, harem hayatının nasıl olduğunu, cariyelerin ve sultanların nasıl yaşadığını merak ettiğini anlatan sanatçı, bu merak duygusuyla araştırmalar yaptığını belirtmiş ve şu sözleri eklemiştir:

*“...Harem benim için bir akademidir. Bu konuyla ilgili çok araştırma yaptım, okudum, alanındaki uzmanlarla çalıştım. Hiçbir şehzâde annesi sadece güzelliği için tercih edilmez. Haremdeki cariyeler musikî dersleri alırlar, Kur'an-ı Kerim okurlar, Arapça öğrenirler, dans ederler, davranış öğrenirler sonra padişaha sunulurlar.... Ben biraz bu açıdan baktım. 1998'de bu şekilde yazdım”* (Kalyoncuoğlu, 2019).

Görüldüğü üzere Harem Balesi tüm bu idealist fikirlerin ışığında, titizlik içinde geçen yoğun bir araştırma ve çalışma sürecinin ardından ortaya çıkmış bir eserdir.

### **3.2. İlklerin Eseri “Harem”**

Harem balesi, birçok ilki içinde barındıran bir eserdir ve bu özelliğinden ötürü “ilklerin eseri” olarak adlandırılmaktadır. Bahsi geçen ilklerden en önemlisi Harem Balesi'nin “Klasik Türk Müziği” eşliğinde sahnelenen ilk bale eseri olmasıdır. Eser, bendir, kanun, ney ve kudüm gibi klasik Türk musikîsi sazlarıyla icra edilen ilk Türk balesi olma özelliğini taşımaktadır.

Harem'in bir başka ilki ise, Türkiye'de en uzun süre aralıksız olarak sahnelenen bale eseri olmasıdır. Eser, tam yirmi iki yıl boyunca kapalı gişe oynayarak bu rekoru elinde bulundurmaktadır. Harem Balesi'nin biletleri her satışa çıktığında ilk beş dakika içerisinde tükenmiştir. Çimenciler eserin bu denli ilgi görmesi konusunda şu açıklamayı yapmıştır:

*“Harem balesini yaptığımda Osmanlı ile ilgili diziler yoktu. Böyle bir çalışmayı yapmayı çok istedim. Kendi tarihimize ışık tutan bir bale eseri olmasından ötürü başarılı ve çok ilgi görüyor. Harem kendi hayatımızdan, Osmanlı’dan bir hikâye. Başarılı olmasının sebebi bu. Kösem Sultan’ın saraydaki iktidar hırsıyla dolu orijinal bir hikâye Harem. Ben edebiyatı ve senaryoyu çok önemsiyorum balede. Oyun veya eser doğru kaynağa dayanıyorsa, eseri halk da önemser, isteyerek seyreder ve eserin içinde kendini bulur. Bu yüzden tarihi alt yapıyı kurmak için doğru okumalar yaptım. Yillardır sevilerek izlenmesinin sebebi de budur diye düşünüyorum”* (Kalyoncuoğlu, 2016).

Harem balesinin başarıları ve imza attığı ilkler bunlarla bitmemektedir. Harem, Almanların repertuvarlarına aldıkları ilk Türk bale eseridir. Eser, “Dortmund Staatsoper” bünyesinde defalarca Alman seyirciyle buluşmuştur (Kalyoncuoğlu, 2019). Harem’in yurtdışında gösterdiği bir diğer önemli başarı da 2010 yılında Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın talimatı üzerine Çin’in Şangay kentinde düzenlenen EXPO 2010 fuarında ülkemizi temsil etmesidir. Fuar alanında yer alan kültür merkezinde iki gün arka arkaya sahnelenen eser, ülkemizi büyük bir başarıyla temsil ederek Çinliler tarafından dakikalarca ayakta alkışlanmıştır. Pekin Kültür ve Tanıtma Müşaviri İlknur Yiğit, verdiği röportajda eserin başarısını şu sözlerle ifade etmiştir:

*“...Ankara Devlet Opera ve Balesi’nin sahnelediği ‘Harem Balesi’ni Çinlilerle buluşturduk. Aslında Dünya ile buluşturduk çünkü gösteriyi Afrika’dan, Yeni Zelanda’ya, İspanya’dan, Amerika’ya, Rusya’dan, Almanya’ya, Brezilya’ya kadar pek çok ülkeden kişi izledi. Gösteri, iğne atsan yere düşmez denecek kadar müthiş bir ilgi gördü. Topkapı Sarayı’nın ihtişamını ve gizemini seyirciyle buluşturan Harem Balesi ayakta alkışlandı. Harem’i izlemek isteyen on binlerce Çinli izdiham yarattı...”* (Anadolu Ajansı [AA],2010).

Eser, bu büyük başarısının ardından, 2014 yılında Türkmenistan’ın Aşkabat şehrinde düzenlenen kültür günleri kapsamında ülkemizi bir kez daha yurtdışında başarıyla temsil etmiştir (AA, 2014).

İlklere eseri Harem, ülkemizde sahnelendiği birçok farklı mekân ve festivalde de ilklere imzasını atmaya devam etmiştir. Harem, Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Sait Halim Paşa Yalısı gibi tarihi mekânlara kapısını açtıran ilk eserdir. Çimenciler, konu ile ilgili hislerini şu sözlerle ifade etmiştir:

*“Topkapı Sarayı selamlıkta özel istek üzerine gösteriye çıktık. Burada sahne almak çok önemliydi benim için çünkü hikâyenin ait olduğu yeri. Dolmabahçe Sarayı’nda 150. yıl kutlamalarında ve Sait Halim Paşa Yalısında sahne aldık. Çok büyüdü ve ayakta alkışlandık”* (Kalyoncuoğlu, 2016).

Harem Balesi, “Uluslararası Bodrum Opera ve Bale Festivali’ni başlatan ve kalede açılışı yapan ilk eserdir. Eser, aynı zamanda “Samsun Devlet Opera ve Balesi’nin de açılışını yapmıştır ve Kayseri’de sahnelenmiş ilk bale eseri olmuştur. Ülkemizde çok sayıda festivale konuk olan eserin günümüze kadar sahnelendiği iller, İstanbul, Ankara, Antalya, Mersin, Samsun, Trabzon, Gaziantep, Çorum, Muğla, Balıkesir, Sivas, Mardin, Bolu, Kayseri ve Bursa’dır (M. Çimenciler, kişisel iletişim, 15 Mart 2021).



Resim 5. “Harem Balesi Çinliler’i Büyüledi”.

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 6. Eserin Topkapı Sarayı'nda Yapılan Fotoğraf Çekiminden Bir Kare.

Kaynak: DOBGM Arşivi

interpress®  
www.interpress.com.tr

CORUM HABER  
YEREL HAFTADA 6 GÜN GAZETE  
CORUM  
SİYASİ

Tarih : 29.09.2016  
Sayfa No : 15  
Tiraj : 2721  
StkCm : 124

1/1



### Türk balesinin gururu “Harem” Hattuşa’da

Baştağımız UNESCO tarafından “Dünya Mirası” ilan edilen 2001 yılının son meclisiyle 1 Ekim Cumhuriyetimizin Hattuşa’da. Her anıdan ölümlüde salımların “Harem” Devlet Opera ve Balesi’nin 18 yıla kapalı giye ayarlanan tek özet.

1988’de Cumhuriyetin 700. Yılı için yapılan Harem Balesi, dev. kamusal, belediye, kurdular için. Herkesin Türk balesini sevmeye ihtiyacı olan. La. Türk Devleti’nin en önemli tasarımlar ve Topkapı Sarayı’na

başlıca katkısı olanlardır.  
“Harem” in koreografı, rejisi ve librettosu unlu koreograf, Mithat Çiğdemler ve Jülyetta İsmailoğlu Bus Toscanini Alexander Vasiliyev’dir. (Selda ERDİR)

TÜRK FOLK VE TRADİTİLERİ GENELİ  
DÜNYA OPERA VE BALLETİ GENELİ  
**DOB**  
ANKARA DEVLET OPERA VE BALEİ



Resim 7. “Harem Hattuşa’da” Gazete Haberi

Kaynak: DOBGM Arşivi

### 3.3. Harem Balesi'nin Librettosu

Harem Balesi'nin librettosu Merih Çimenciler tarafından yazılmıştır. Çimenciler, eserin hikâyesini kurgularken çok sayıda kitap okumuş ve araştırmalar yapmıştır. Çimenciler, çalışmalarının sonucunda hem ele aldığı dönemin gerçek karakterlerini hem de etkilenmiş olduğu fakat farklı tarihlerde yaşamış karakterleri bir araya getirerek yeni bir hikâye kurgulamıştır. Hikâyede yer alan karakterler aşağıdaki gibidir:

**Padişah:** Osmanlı Sultanı

**Valide Kösem Sultan:** Padişah'ın Annesi

**Gülbeden:** Padişah'ın Gözdesi

**Çeşmidil:** Güzel Bir Cariye

**Kemal:** Kösem Sultan'a Mesaj Getiren Haberci (Çeşmidil'in Sevgilisi)

**Sümbül Ağa:** Harem Ağası

**Baş Cariye:** Kösem Sultan'ın Baş Nedimesi

**Ressam:** Padişah'ın Portresini Yapan Ressam

**Cariyeler:** Haremde Yaşayan On Cariye

**Baş Yeniçeriler:** İki Baş Yeniçeri

**Yeniçeriler:** On Yeniçeri

**Nöbetçiler:** İki Nöbetçi

**Cellatlar:** İki Cellat

“Harem”in librettosunda yer alan karakterler tarihsel olarak incelendiğinde hikâyedeki “Kösem Sultan” karakterinin tarihteki Kösem Sultan olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan “Padişah” karakteri Kösem Sultan'ın oğlu I. İbrahim (Deli İbrahim) karakterinden esinlenilerek yaratılmış kurgu bir karakterdir ve Çimenciler'in kişisel tercihi olarak isimsiz bırakılmıştır. Eserin hikâyesindeki “Padişah” karakteri Sultan I. İbrahim'le yaşadıkları bakımından benzerlik taşımaktadır fakat kişilik olarak farklı bir karaktere sahiptir.

Hikâyenin ana karakterlerinden “Gülbeden” gerçek bir karakterdir. Asıl adı “Veronico” olan Gürcü asıllı Gülbeden, gerçek hayatta da Sultan I. İbrahim’in gözdelelerinden ve eserinde olduğu gibi gerçekte de İbrahim’le birlikte hapsedilmiştir. Gülbeden, İbrahim’in öldürülmesinin ardından Hatice Turhan Sultan tarafından kurtarılıp memleketi Gürcistan’a gönderilmiştir (Kaya, 2011).

“Sümbül Ağa” karakteri de aynı şekilde döneminde yaşamış gerçek bir karakterdir. Çocuk yaşta Habeşistan’dan getirilip hadım edilerek saraya alınan Sümbül sarayda yetişmiştir. Sümbül, Sultan İbrahim döneminde Kösem Sultan tarafından sarayın en önemli görevlerinden biri olan “kızlar ağası” görevine getirilmiştir (Kaya, 2011).

Hikâyenin diğer ana karakterlerinden “Çeşmidil” ile “Kemal” de gerçek karakterlerdir; fakat dönem olarak I. İbrahim döneminde değil “Sultan Abdülaziz” döneminde yaşamışlardır. Çeşmidil ile Kemal hikâyeye Çimenciler’in kurgusuyla dahil olmuşlardır. Gerçekte yaşanmış hikâyede ise Kafkas kökenli göçmen bir ailenin kızı olan Çeşmidil çocuk yaşta saraya alınmış ve sarayda yetişmiş bir cariye. Sonrasında, saraydaki mabeyincilerden Kemal isimli bir gençle gizli bir aşk yaşamışlardır; fakat bu aşk uzun soluklu olmamıştır. Zira Çeşmidil, Sultan Abdülaziz tarafından hareme alınmış ve gözdeliğe yükselmiştir (Topuz, 1999). Çeşmidil ile Kemal karakterlerinin hikâyesinin, eserde yer alan bestecilerden “Hacı Arif Bey”in hayat hikâyesi ile olan bir benzerlik de söz konusudur. Söz konusu benzerlik, çalışmanın üçüncü bölümünde detaylı olarak ele alınmıştır (bkz. İkinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s. 91).

Eserin program kitapçığında geçen hikâyesi aşağıdaki gibidir:

### **Harem Hikâye**

Öykü, Osmanlı sarayındaki iktidar mücadelesi ve birbiriyle savaşan güçlerin eylemleriyle yazgıları belirlenen genç kadınların yaşadığı Harem’deki entrikaları anlatmaktadır.

Bu öyküde mutlak ve her şeye kadir olması gereken bir Padişah vardır. Ancak zayıf bir kişidir ve yaşamını sürdürmesi de bilfiil annesi tarafından tehdit edilmektedir. Zira Valide Sultan onu kendi tutkularını gerçekleştirirmede bir engel olarak görmekte, tüm gücü şahsına toplayabilmek için elinde kolaylıkla oynatacağı ve arkasına saklanacağı genç bir torunun tahta çıkmasını tercih etmektedir.

## Özet

Kemal adlı bir delikanlı Valide Sultan'a bir mesaj getirir ve haremdede Çeşmidil adlı çok güzel bir kız görür. Bu olay giderek karşılıklı bir aşka dönüşür ve Çeşmidil, Kemal ile bir arada olabilmek için saraydan kaçmaya karar verir. Bir gün herkesin uykuya daldığı bir sırada kaçmayı başarır. Bundan yalnızca arkadaşı Gülbeden'in haberi vardır. Gülbeden onun yaşamını tehlikeye sokabilecek bir hareket yapmasını önlemek istese de Çeşmidil kendisini dinlemez.

Öte yandan, Kızlar Ağası Sümbül, Gülbeden'e gizlice aşiktir. (Haremdeki kadınların erkeklerin temasından onları korumak üzere görevli bulunan hadım harem ağalarının platonik veya başka şekilde haremdede kadınlara âşık oldukları tarihsel bir gerçektir.) Şahane Gülbeden'in, Padişah tarafından fark edilmesini kesinlikle arzu etmemektedir. Maalesef Padişah bir gün Gülbeden'i görür ve onun güzelliğine kayıtsız kalması artık mümkün olmaz...

Valide Sultan, Padişah'ın Gülbeden'e karşı olan ilgisinden hoşlanmaz. Zira Gülbeden biraz fazla zeki olup onunla Padişah'ın birlikteliği, kendisinin tutkularını gerçekleştirmesinde tehlike oluşturabilecektir. El altından yeniçerileri kışkırtarak Padişah'a karşı ayaklanmalarını sağlar. Padişah Kızlar Ağa'sına, Gülbeden'in hazırlanarak kendisine sunulmasını emreder. Sümbül Ağa yüce buyruğa boyun eğmek zorundadır.

Kemal ve Çeşmidil'i Kanlıca'da görürüz. Çeşmidil, Gülbeden'in başına geleceklerden kaygılıdır ve geri gitmek ister. Ancak Harem'e geldiğinde Valide Sultan'ın hiddet içinde olduğunu ve kendisini saraydan kovmaya kararlı olduğunu görür. Cezasının bundan daha ağır olmamasından dolayı minnet duymalıdır.

Valide Sultan yalnızca Çeşmidil'e değil, aynı zamanda Gülbeden ve Padişah arasında gelişen aşka da kızgınlık duymaktadır. Kurnaz entrikaları ile Padişah'ın zayıf ve kadın düşkün ve koskoca imparatorluğu doğru dürüst yönetmekten aciz birisi olduğu gerekçesiyle Sultan ve yeni gözdesini Çinili Köşk'e hapsedtirmeyi başarır. Sümbül Ağa masum ve bu iktidar mücadelesiyle hiçbir ilgisi bulunmaya Gülbeden'i kurtarmaya çalışsa da tekrar başarısız kalır ve büyük bir umutsuzluğa düşer.

Yalnızca Harem'deki kızların Gülbeden'i ziyaret etmeleri ricalarına karşılık onlara bu izni verir. Kemal ve Çeşmidil'in ise şansları yaver gitmiştir. Evlenmişler ve süreceği anlaşılan bir mutluluğa sahip olmuşlardır.



Valide Sultan, sonunda arzu ettiğini elde eder. Yeniçeriler, Padişah'tan kurtulmaya ve onun yerine tahta genç bir şehzadeyi çıkarmaya karar verirler. Padişah ölüm fermanının imzalandığının farkındadır ama bu sonuçtan korku duymamaktadır.

Yeniçeriler, Padişah'ın hapsediğı köşke girerler ve karşılarında cesareti ve kararlılığıyla görkemli bir Osmanlı Sultan'ı bulurlar. Kendiliklerinden Padişah'ın önünde eğilirler. Valide Sultan bunu beklememektedir...

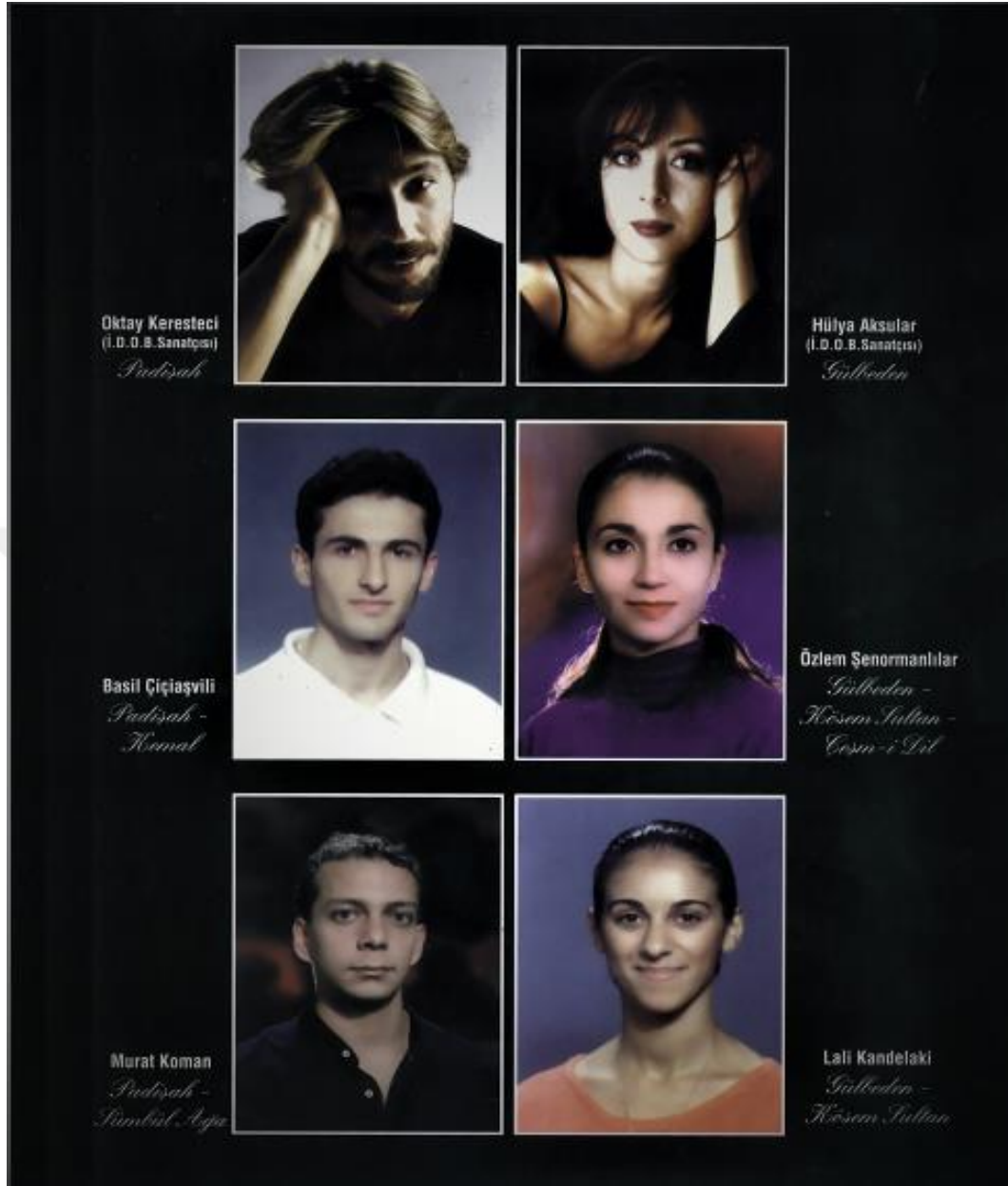
Bu, sürprizlerle dolu Osmanlı tarihindeki büyümlü anlardan birisidir. Padişah'ın bu olayı sağ olarak atlatıp atlatamadığı ise seyircinin hayal gücüne kalmıştır (Ankara Devlet Opera ve Balesi [ADOB] Yayınları, 2011).

(2014 yılında final sahnesinde değişikliğe gidilerek eserin finaline Padişah'ın idam sahnesi eklenmiştir).

#### **3.4. Harem Balesi'nin Dansçı Kadrosu**

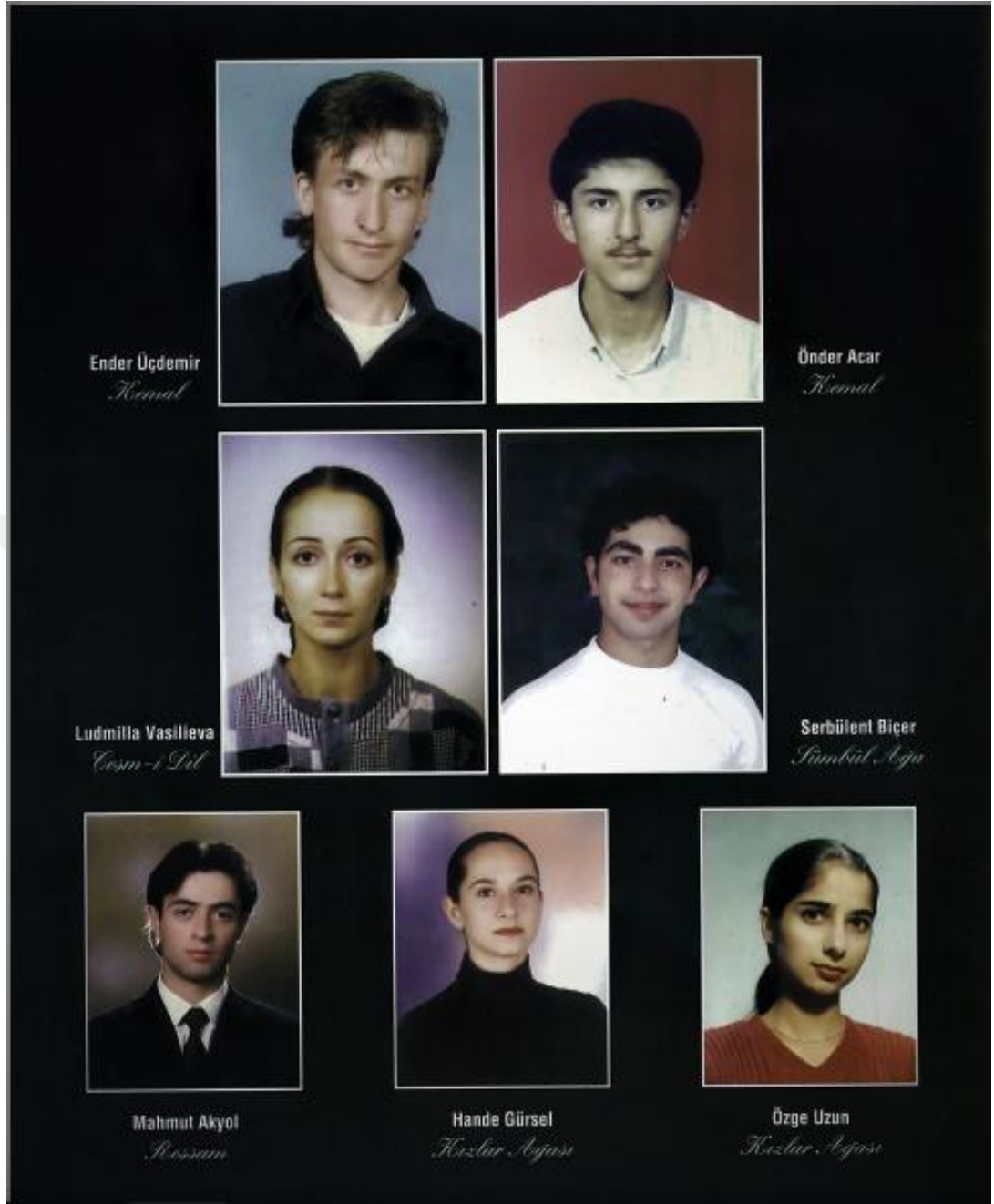
Harem Balesi, "Mersin Devlet Opera ve Balesi" bünyesinde oluşmuş bir eserdir. Eserin topluluk ve kimi solist karakterleri "Mersin DOB" dansçıları tarafından dans edilirken, iki başrol karakter ise "İstanbul DOB" dansçıları tarafınca icra edilmiştir. Dünya prömiyeri 3 Mayıs 1999 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilen eser, 2002 yılında "Ankara DOB" bünyesine taşınmıştır. Bu tarihten itibaren sadece "Ankara DOB" bünyesindeki dansçılar tarafından icra edilen eser, "Ankara DOB" da aralıksız olarak sahnelenmeye, çeşitli yurt içi ve yurt dışı turneleri yapmaya devam etmektedir.

Harem Balesi, geçmişten günümüze üç kuşak dansçı kadrosu tarafından dans edilmiştir. Eserin ilk kuşak baş dansçıları ülkemizin ünlü bale sanatçılarından "İstanbul DOB" dansçıları "Hülya Aksular" ve "Oktay Keresteci"dir. Eserde, Hülya Aksular "Gülbeden"i, Oktay Keresteci ise "Padişah" rolünü canlandırmıştır. Eserin prömiyerinde "Kösem Sultan" rolü dünyaca ünlü bir bale sanatçısı olan, Gürcü yıldız dansçı "Lali Kandelaki" tarafından canlandırılmıştır. Eserde dönem dönem birçok yerli ve yabancı tanınmış dansçı konuk sanatçı olarak yer almıştır (M. Çimenciler, kişisel iletişim, 15 Mart 2021).



Resim 8. Harem Balesi'nin İlk Kuşak Dansçı Kadrosu 1.

Kaynak: Mersin Devlet Opera ve Balesi



Resim 9. Harem Balesi'nin İlk Kuşak Dansçı Kadrosu 2.

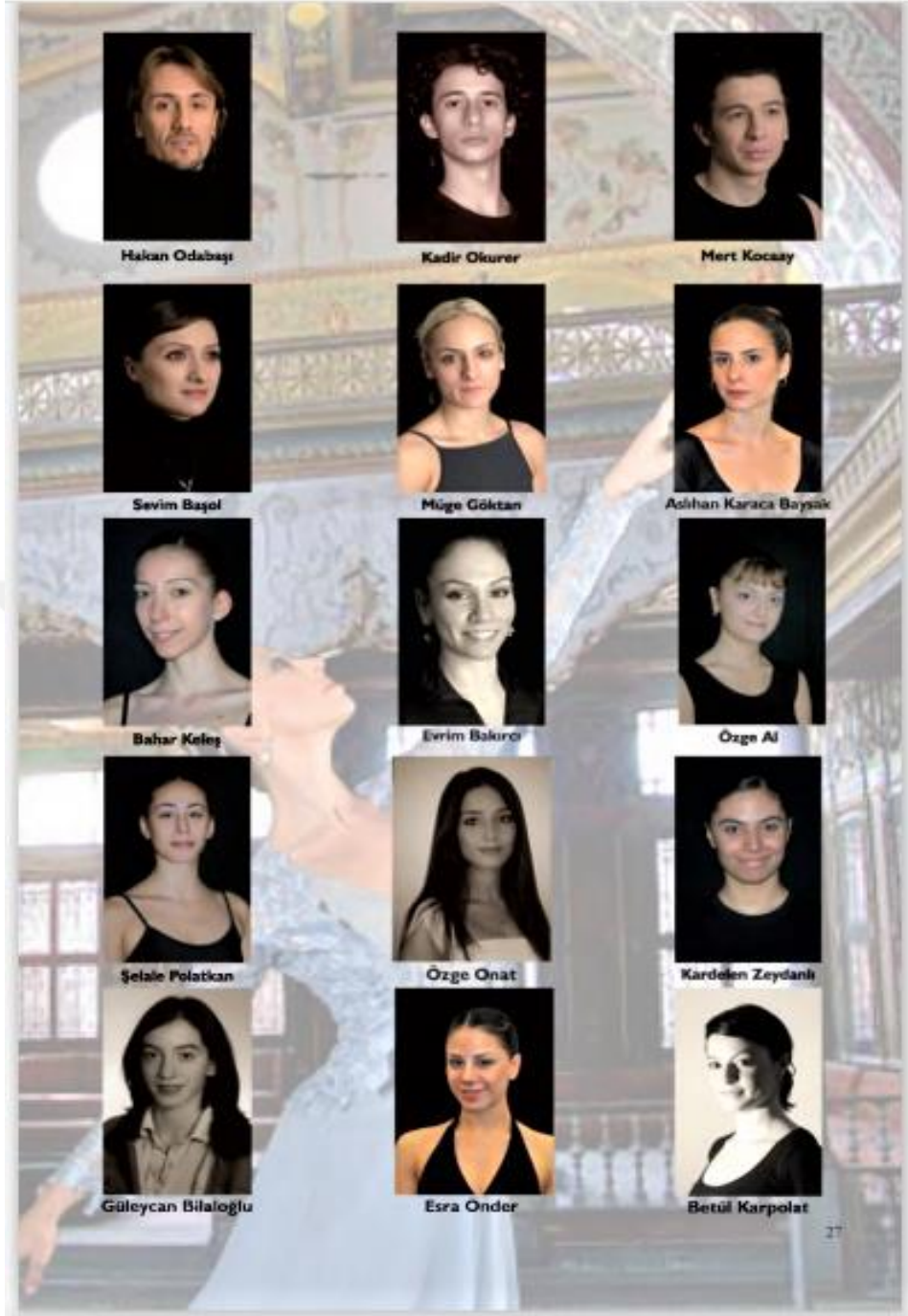
Kaynak: Mersin Devlet Opera ve Balesi

Eserin ikinci kuşak dansçıları arasında “Özge Başaran” ve “Kadir Okurer” gibi ülkemize dünya çapında başarılar ve ödüller kazandırmış değerli dansçılarımız yer almaktadır. Özge Başaran, ülkemizin bale tarihinde yurt dışında “grand prix” (büyük ödül) kazanan ilk ve tek dansçımızdır (DOBGM, 2021).



Resim 10. Harem Balesi'nin İkinci Kuşak Dansçı Kadrosu 1.

Kaynak: Ankara Devlet Opera ve Balesi



Resim 11. Harem Balesi'nin İkinci Kuşak Dansçı Kadrosu 2.

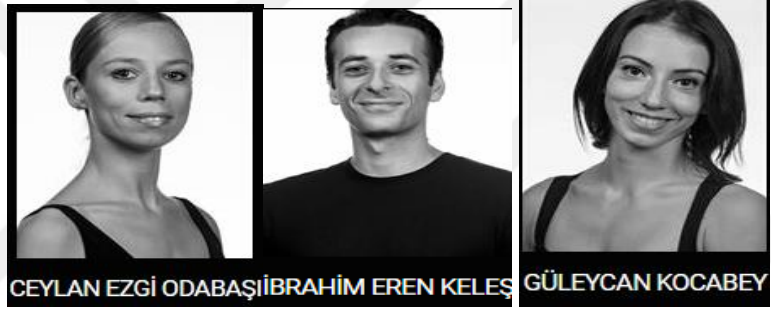
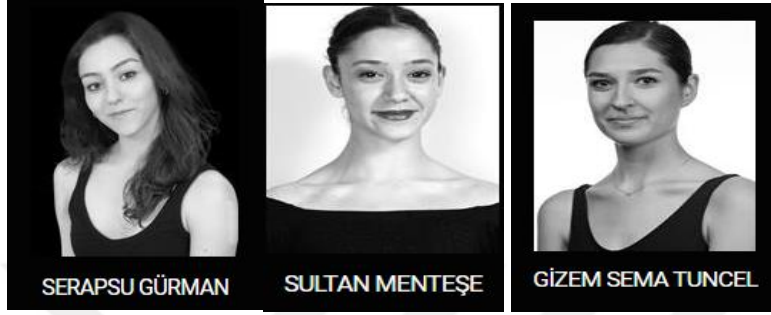
Kaynak: Ankara Devlet Opera ve Balesi



Resim 12. Özge Başaran ve Oliver Spence, “Gülbeden” ve “Padişah” rolünde

Kaynak: DOBGM Arşivi

Eserin üçüncü kuşak dansçıları arasında ise, “Özge Onat” ve “İlhan Durgut” gibi ülkemize uluslararası bale yarışmalarında altın madalya kazandırmış genç dansçılarımız vardır. Eserde, Özge Onat “Gülbeden” rolünü, İlhan Durgut ise “Padişah” rolünü canlandırmaktadır. Harem Balesi’nde toplamda otuz iki dansçı görev almaktadır.



Resim 13. Harem Balesi'nin Üçüncü Kuşak Dansçı Kadrosu.

Kaynak: Ankara Devlet Opera ve Balesi



Resim 14. Hülya Aksular ve Oktay Keresteci “Harem” Dünya Prömiyeri 1999

Kaynak: Merih imenciler Kişisel Arşivi



### 3.5. Harem Balesi'nin Yaratıcısı “Merih Çimenciler”

#### 3.5.1. Merih Çimenciler'in Biyografisi

Merih Bahar Çimenciler, 1960 yılında dokuz yaşında Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü'nü kazandı. 1970 yılında konservatuvarın yeni açılan lisans bölümünün ilk öğrencisi olan sanatçı, on bir yıl süren eğitiminin ardından 1971 yılında mezun oldu ve aynı yıl “Ankara Devlet Opera ve Balesi” topluluğuna katıldı.

Bale kariyerinde birçok eserde baş dansçı olarak görev alan Çimenciler, özellikle Duygu Aykal eserlerinin değişmez baş dansçısıydı. Sanatçı 1971-1979 yıllarında üç defa İngiliz Kraliyet Balesi'nin davetlisi olarak Londra Kraliyet Balesi'nde görev aldı.

Sanatçı, Hürrem Sultan, Giselle, Romeo ve Juliet, Yoz Döngü, Bulutlar Nereye Gider, İnsan İnsan, Çoğul, Oluşum ve daha birçok önemli prodüksiyonda başrol dans etti. 1991 yılında kurucu hocalığını yaptığı Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde uzun dönem öğretmenlik yaptı. Çimenciler, on yıl boyunca “MEB Halk Dansları” uluslararası üst danışma kurulu jüri üyeliği görevinde bulunmuştur. 1992-1994 yılları arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde artistik direktör olarak görev yapan sanatçının, 1992 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından demokrasi adına yaptığı, müziği W. A. Mozart'a ait olan “Duvarlar” isimli koreografisi 1994 yılında Varna Uluslararası Bale Yarışması'nda Kirov Balesi dansçıları tarafından sahnelendi ve eser koreografi dalında “en iyi çift” ödülüne layık görüldü. Varna Uluslararası Bale Yarışması'nda, beş kez jüri üyesi olarak Türkiye'yi temsil eden sanatçıya başarılı çalışmaları nedeniyle Bulgaristan hükümeti tarafından altın madalya takdim edildi. Çimenciler, 1994 yılından itibaren altı yıl üst üste UNESCO Bale İhtisas Komitesi Başkanlığı'nı yürüttü. Bu süre içerisinde 1996 yılında Uluslararası Balkan Bale Festivali'nde “Fırat'a Ağıt” isimli, ilk geleneksel bale eserinin dünya prömiyerini gerçekleştirdi. Özgün Türk müziğiyle yapılan eser, büyük ilgi gördü ve Dünya'nın birçok yerinde (Norveç, Helsinki, Kopenhag vb.) ülkemizi başarıyla temsil etti. Çimenciler başarılarından ötürü, 1998 yılında “Devlet Sanatçısı” unvanını aldı. Sanatçı, Uluslararası Varna Bale Yarışması için, Hacettepe ve Dokuz Eylül Üniversitesi bale öğrencileri için hazırladığı koreografilerle ülkemize altın madalyalar kazandırdı.

Çimenciler, 1998 yılında Osmanlı'nın 700. Yılı kutlamaları nedeniyle klasik Türk müziği üzerine gerçekleştirdiği "Harem" isimli iki perdelik eseriyle ilklere imza atarak büyük bir başarı kazandı. Sanatçının koreografisini yaptığı "Çanakkale Şehitleri" isimli iki perdelik bale eseri de çok beğenildi ve birçok ödül aldı. Çimenciler, 2003 yılında Reşat Nuri Güntekin'in "Çalığışu" adlı eserini Türk sanat müziği eşliğinde baleye uyarladı. Yaklaşık yedi yıl Ankara'da kapalı gişe oynayan eser TÜSİAV ödülüne layık görüldü. Başta engelli çocuklar ve Türk Kalp Vakfı Çocuk Kardiyolojisi yararına olmak üzere, pek çok sosyal sorumluluk projesinde yer alarak başarılı temsiller gerçekleştiren "Çalığışu Balesi" Samsun ve Mersin Devlet Opera ve Bale'sinde uzun dönem sahnelenmiştir. Merih Çimenciler çalışmalarına devam etmektedir (DOBGGM, 2021).



Resim 15. Merih Çimenciler

Kaynak: DOBGGM Arşivi

### 3.5.2. Merih Çimenciler'in Sanatçı Kişiliği

Obua sanatçısı bir babanın kızı olarak dünyaya gelen ve küçük yaşta dansa olan ilgisi keşfedilen Merih Çimenciler, ailesinin teşvikiyle 1960 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü'nü kazandı. Eğitim yıllarında yeteneğiyle dikkat çeken sanatçı Türk Balesi'nin kurucusu Dame Ninette De Valois'nın isteği üzerine kendisi

gibi bale sanatçısı olan eşi Erkan Çimenciler ile üç yıl üst üste burs alarak Londra Kraliyet Balesi'nin çalışmalarına katıldı. Yurtdışı yıllarının ardından Türkiye'ye dönüş yapan sanatçı, aldığı bir dizi teklifiyle 1989 yılında TRT ile çalışmaya başladı. Bu yapım TRT'nin ilk uzun metrajlı dizisi olan “Geçmiş Bahar Mimosaları”ydı. Dizide de gerçek hayatta olduğu gibi bir balerine hayat veren sanatçı, Filiz Akın, Rutkay Aziz ve Müşfik Kenter gibi birbirinden değerli oyuncularla başrolü paylaştı. Çimenciler, dansta olduğu gibi oyunculuk yeteneğiyle de dikkatleri üzerine topladı. Nitekim dans kariyerinde de daima dramatik yönü kuvvetli eserlerin baş dansçılığını yaptı.

Balede oyunculunun çok önemli olduğunu vurgulayan Çimenciler, konuyla ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir: *“Ben tiyatral çalışıyorum. Mizansen, mimikleri, ifadeleri bir yönetmen bakış açısıyla ele alıyorum. Hepsinde artistik yetenek arıyorum, sadece dans ettirmiyorum”*.

Harem Balesi'nde “Gülbeden” rolünü canlandıran dansçılardan biri olan bale sanatçısı Arzu Dirin, Çimenciler'in oyunculuk yeteneğini şu sözlerle anlatmıştır: *“Kendisi çalışma sırasında yapmam gerekenleri o kadar ince ayrıntılarla sözselsel ve mimiksel olarak anlatıyor ki, onun verdiği ifadeleri yapmamanın imkânı yok...”*

Çimenciler'in bir diğer tutkusu ise edebiyattır. Sanatçı, Türk Edebiyatı'nın ölümsüz eserlerinden biri olan Reşat Nuri Güntekin'in “Çalıkuşu” adlı eserini edebiyat tutkusu doğrultusunda 2002 yılında bale eseri olarak uyarlamıştır. Henüz on altı yaşındayken izlediği Çalıkuşu filminden çok etkilenen sanatçı, daha o zamandan ben bir gün bu eseri sahneleyeceğim diyerek sinema tadında bir bale yapmayı kafasına koyduğunu anlatmıştır. Yeni bir eser yaratırken kendisi için en önemli unsurun etkileyici ve mesajı olan bir senaryo olduğunu söyleyen Çimenciler, koreografi çalışmasında her zaman ilk olarak senaryodan yola çıktığını, hiçbir zaman duyduğu bir müzik üzerine koreografi yapmadığını, müzikleri senaryoya göre oluşturduğunu söylemiştir.

Çimenciler, “Çalıkuşu” eserindeki idealist öğretmen “Feride” karakterinden çok etkilendiğini, Feride'nin kendisine ilham verdiğini belirtmiştir. Sanatçı, öğretmen Feride karakterinden aldığı ilhamla birçok yardım faaliyetinde bulunmuş, sosyal sorumluluk projesi kapsamında köy okullarını gezerek çocuklara sanatı ve baleyi tanıtmıştır. Çalıkuşu Balesi'nden elde edilen gelirlerle Ardahan'ın Çıldır ilçesinde kız

öğrenciler için yurt yaptırılmış, engelli çocuklar için sandalyeler ve çocuk kardiyoloji bölümlerine makineler alınmıştır.

Çimenciler'in çok yönlü sanatçı kişiliği, mesleğine olan sevgisi, idealist karakteri ve disiplinli çalışma tarzı hayatının her alanına yansiyarak başarıyı yakalamasını sağlamıştır. Harem Balesi'nde "Sümbül Ağa" rolünü canlandıran bale sanatçısı Hakan Odabaşı Çimenciler'in kişiliğini şu sözlerle anlatmaktadır: *"Dansçıyı öyle bir hazırlar ki sahneye... Özel hayatında da motive eder. Çok iyi niyetlidir, çok sanatsaldır ve çok farklı görüşleri vardır. Artistiğe çok önem verir ve dansçılarından da bunu ister"*

"Harem"de "Gülbeden" karakterini ilk canlandıran dansçı olan ünlü bale sanatçısı Hülya Aksular ise Çimenciler'in çalışma stili hakkında şu sözleri söylemiştir: *"Onun koreografilerinde müzikteki duygu bedendeki duyguyla eşleşir. Eserlerinde inanılmaz bir teknik alt yapı vardır, zordur...Teknik tekrarları vardır. Bir kere yaptığınızı her zaman yapmak zorundasınızdır..."*

"Harem"de "Kemal" karakterini canlandıran bale sanatçısı Ender Üçdemir ise sanatçıyı şu sözlerle anlatmıştır: *"Kendisi dansçının performansını her zaman en üst düzeyde kullanabilmeyi becerebilen bir koreograftır."*

Detaycı ve disiplinli tavrının yanında oldukça hümanist bir karaktere sahip olan Çimenciler, bu özelliğiyle her zaman sevilen, saygı duyulan ve çalışmak istenilen bir kişi olmuştur. Sanatçının eserlerinin bu denli başarılı olmasında karakterinin de rolü çok büyüktür. Çimenciler, "İçimizden Biri" isimli belgeselde kendisiyle ilgili şu ifadelerde bulunmuştur:

*"Ben provalara başlarken önce disiplinli bir prensip kuralı koyarım. Ardından önce anlatırım, çocukları motive ederek psikolojik bir etki altına alırım ve onları başarılı bir iş yapacaklarına inandırarak provalara başlarım. Provaya başladığımda kesinlikle olumsuz odaklanmam. Hiçbir zaman yapamadın, olmadı diyerek prova almadım. Ben hep onların güzel taraflarını görmek için provaya otururum. Acaba neler yapacaklar, ne şaheserler yaratacaklar diye izlerim. Bana, hiç bağırıyorsun yüksek sesle konuşmuyorsun ama herkes seninle çalışmak için çaba sarf ediyor diyorlar. Ben negatiftikten hoşlanmam, dansçılarımınla anne çocuk veya abla kardeş ilişkisiyle çalışmayı severim. Temsili izlemeye gittiğimde ise bu güzel hadisenin seyirciyle buluşmasının kıymetini bilerek, tadını çıkararak seyredirim"*

“Harem”in çalıştırıcı kadrosunda yer dansçı ve repetitör Özlem Kuru Kofalı Çimenciler hakkında şu sözleri söylemiştir: *“O kendisini de karşısındaki dansçıları da yüzde yüz kullanabiliyor ama bu zorlamayla değil, pozitif enerjisi ve karşısındaki insana değer vermesiyle oluyor”*.

Modern Dans Topluluğu sanatçısı Cem Gök ise sanatçıyla ilgili şu sözleri sarf etmiştir: *“Yapılması gereken işleri o kadar tatlı bir şekilde deklare eder, o kadar tatlı bir şekilde o işleyişi sürdürür ki... Hayranlıkla nasıl yapıyor diye seyredersiniz”* (Kartarı, 2014).

Çimenciler, 2019 yılında verdiği bir dergi röportajında insanın karşısındakine değer vermesinin ne kadar önemli olduğunu ise şu sözleriyle ifade etmiştir: *“Mevlâna: ‘Karşındakine kıymet ver ki senin değerini anlatsın’ demiş. 1350’de söylemiş bunu. İltifat kıymetlidir. Ben dansçularıma çok kıymet veririm. Onları hiç eleştirmem; neler yapabildiklerine odaklanırım. Haddini, değerini ve yerini bilen kişiler mütevazılıkta hizmetlerini üst mertebeye taşırlar. İltifatı çok severim. Gençlere de bunu öneriyorum”* (Baba, 2019).



Resim 16. Merih Çimenciler

Kaynak: Haber Hayat Dergisi

### 3.6. Harem Balesi'nin Sahne Tasarımı

#### 3.6.1. Harem Balesi'nin Dekor ve Kostümleri

Harem Balesi'nin dekor ve kostüm tasarımı, uluslararası bir üne sahip olan kostüm tasarımcısı ve moda tarihçisi Alexandre Vassiliev tarafından yapılmıştır. Vassiliev, eserin sahne tasarımını 17. yy. Osmanlı dönemi ışığında yapmıştır. Moskova'da Mimar Sinan hakkında tez yazmış ve çalışmalarda bulunmuş olan sanatçı, eserin dekorlarını Mimar Sinan ve Topkapı Sarayı'ndaki harem dairesinden esinlenerek hazırlamıştır (A. Vassiliev, kişisel iletişim, 24 Şubat 2021).

Harem Balesi'nin çok fazla seyahat edeceğini eserin hazırlık aşamasında öngören Merih Çimenciler, bu düşünceyle Vassiliev'den taşınabilmesi, kurulumu ve değişimi zor olmayan pratik bir dekor isteğinde bulunmuştur. Çimenciler'in bu talebi üzerine Vassiliev hareketli bir mekanizması olan, pratik ve çok fonksiyonlu bir dekor tasarlamıştır. Harem dekoru, pratik tasarımı sayesinde istenildiği anda sadece kapıların açılıp kapatılmasıyla iç mekân ve dış mekân olmak üzere iki farklı sahne planına dönüşebilmekte ve çok fonksiyonlu olarak kullanılabilir. Eserde çift yönlü kullanılabilen harem dekoru haricinde başka bir dekora ihtiyaç duyulmamıştır. Bazı sahne planları ise yine pratik bir mekân bölme sistemi olan ara perde (antrakt perdesi) kullanımıyla yapılmıştır.

Alexandre Vassiliev, eserin kostümlerini İsviçreli ressam Jean Etienne Liotard'ın *Constantinople Pastels* isimli çalışmalarından esinlenerek hazırlamıştır (A. Vassiliev, kişisel iletişim, 24 Şubat 2021). Liotard, Türkiye'de uzun dönem bulunmuş bir sanatçıdır. Sanatçı, Türk insanını ve kültürünü yurtdışında dahi resmetmeye devam ettiği ve bu alanda çok sayıda eser verdiği için "Türk Ressam" olarak adlandırılmıştır. Öyle ki Türk modasını ve kültürünü Avrupa'ya yaymış ve Avrupa'daki kontesleri ve asilzadeleri bizzat Türk kıyafetleri giydirerek resmetmiştir. Çalışmalarında kıyafetleri en ufak detayına kadar resmeden sanatçı, sadece o döneme ışık tutmak ve kaynak oluşturmakla kalmayıp, Türk modasını ve kültürünü Avrupa'ya yayarak kültürümüzün tanınmasına katkıda bulunmuştur (Yıldırım, 2017).

Harem Balesi'nin kostümlerini ressam Liotard'ın çizimlerinin ışığında tasarlayan Vassiliev, Padişah ve Kösem Sultan'ın kostümlerinde saks mavisi, kırmızı, bordo,

zümürüt yeşili, altın rengi gibi baskın tonları tercih ederken Cariyeler'in kostümlerinde pastel renkler kullanmıştır. Kostümlerde, günümüzde de "harem kesim" olarak adlandırılan pantolonlar ve yine günümüzde "harem kol" olarak geçen, dönemin uzun ve volanlı kollu elbiseleri ve kaftanları görülmektedir.

Bale kostümlerinin, dansçıların rahat dans edebilmesi için hafif ve konforlu olması çok önemlidir. Kostümlerin dansçıların hareketlerini kısıtlamaması balede ilk önceliktir. Harem Balesi'nin kostümleri de bu doğrultuda hazırlanmıştır. Kostümler hem döneme uygun zengin ve ihtişamlı görüntüyü yansıtacak şekilde, hem de dansçıların performans rahatlığı düşünülerek hafif ve konforlu kumaşlardan hazırlanmıştır. Örnek vermek gerekirse, orijinalinde son derece ağır bir yapıya sahip Osmanlı kaftanları, bayan dansçılar için neredeyse yok denecek kadar hafif kumaşlar kullanılarak hazırlanmıştır. Yine bayan dansçıların kaftanlarında kullanılan yırtmaçlar, kostümlere hem hafiflik katmış hem de dans sırasında hareket kazandırarak estetik bir görünüm sağlamıştır. Kostümlerde kullanılan tüm kumaşlar özenle seçilmiş olup en kaliteli ve değerli kumaşlar tercih edilmiştir. Kaftanlarda kullanılan Fransız güpürleri buna bir örnektir. Eserde kullanılan gecelikler ise Denizli "Buldan" kumaşından yapılmıştır. Bu detaylar ışığında bakıldığında, eser için ne kadar özenli ve titiz bir çalışma yapıldığı daha iyi anlaşılmaktadır.

Alexandre Vassiliev'in 1998 yılında Mersin DOB'da Harem Balesi için çalıştığı dönemde, sanatçının asistanlığını ülkemizde tanınmış bir kostüm tasarımcısı olan Serdar Başbuğ yapmıştır. O dönemde henüz tanınmayan Başbuğ, Vassiliev'in asistanlığını yaptığı zaman içinde sanatçıdan Osmanlı kostümleri hakkında çok şey öğrenmiştir. Başbuğ, sonrasında tüm bu bilgi birikimini Vassiliev ile yaptığı çalışmaları referans göstererek, kostüm tasarımcılığı yapmak için sinema ve televizyon sektörüne başvurmuş ve hem ülkemizde hem de yurtdışında büyük bir üne kavuşmuş olan "Muhteşem Yüzyıl" dizisinin kostüm tasarımcısı olmuştur (A. Vassiliev, kişisel iletişim, 24 Şubat 2021).



Resim 17. Alexandre Vassiliev'in “Harem” İçin Hazırladığı Eskizler.

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 18. Eserden Bir Sahne Planı

Kaynak: DOBGM Arşivi





Resim 19. “Çeşmidil”, “Gülbeden”, “Kösem Sultan” ve “Baş Cariye” Kostümleri  
Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 20. “Kösem Sultan” ve “Padişah” Kostümleri  
Kaynak: DOBGM Arşivi

### 3.6.2. Alexandre Vassiliev'in Biyografisi

1958 yılında Moskova'da dünyaya gelen Alexander Vassiliev uluslararası bir üne sahip kostüm tasarımcısı ve moda tarihçisidir. Sanatçı aynı zamanda tanınmış bir yazar, editör, koleksiyoner ve televizyon programcısıdır. Vassiliev, ilk olarak Russian Culture Tv'de "Yüzyılın Nefesi" isimli kendi televizyon programına ev sahipliği yapmıştır. Ardından gelen "Moda Kararı" isimli TV programı ise 2007 yılından beri Rusya'da yayınlanmaktadır. 1998 yılında "en iyi resimli kitap" olarak ödüllendirilen "Beauty in Exile" kitabının yazarı olan sanatçı birçok kitap çalışmasına imza atmıştır. Sanatçı, "Vogue" ve "Harper's Bazaar" moda dergilerinin Rusça baskılarının editörlüğünü yapmaktadır. Alexandre Vassiliev, dünyanın en büyük "haute couture" koleksiyonuna sahip bir moda koleksiyoneridir. İki milyon Euro değerinde olduğu bilinen ve giderek zenginleşmeye devam eden koleksiyon, dünyanın birçok yerinde defalarca ve dünyaca ünlü sanatçılar tarafından giyilerek sergilenmiştir (Alexandre Vassiliev.com, 2004).

Sanatçı bir aileye mensup olan Vassiliev'in babası Bolşoy Tiyatrosu'nun tasarımcılarından. Annesi ise bir oyuncuydu. Sanatçı, ilk dekor tasarımını henüz beş yaşındayken Sovyet televizyonunda yayınlanan bir kukla gösterisi için hazırladı. Yirmi iki yaşında Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan mezun olan Vassiliev, ardından Moskova Dramatik Tiyatrosu'nda tasarımlar yapmaya başladı. Vassiliev, 1982 yılında Paris'e yerleşti ve ünlü Fransız tiyatrolarıyla çalışmaya başladı. Dünyanın en önemli sanat merkezlerinde opera, bale, tiyatro ve sinema için tasarımlar hazırladı ve dünyaca ünlü pek çok üniversitede moda tarihi ve sanat tasarımı üzerine dersler verdi. Bale dünyasında Maya Plissetkaya, Nina Ananiaşvili, Jan Fabre, Galina ve Valery Panov, Eugene Poliakov, Lynn Seymour, Galina Samsova, Andre Prokovsky, Peter Anastos ve Ben van Cauwenbergh gibi yıldızlarla çalıştı.

"Kuğu Gölü", "Uyuyan Güzel", "La Bayadere", "Romeo ve Juliette", "Cinderella", "Raymonda", "Laurencia", "İki Güvercin", "Don Kişot", "Antonious ve Cleopatra", "Giselle", "Fındıkkıran", "Üç Kızkardeş", "Budala", "Anna Karenina", "Maça Kızı", "Üç Silahşörler", "Budala", "La Traviata", "La Gaité Parissine", "Fırtına" ve "Paquita", "Figaro'nun Düğünü", "I Puritani", "Hoffman'ın Masalları", "Carmen", "Anne Boleyn", "Eugene Onegin", "Prens İgor", "Lousia Miller", "Palyaço", "Orpheo ve Euridica", "Seven Deadly Sins", "Madam Pompadour" gibi çok sayıda bale, opera ve operetin dekor ve kostüm tasarımlarını yaptı. Sanatçı Fransa, Amerika Birleşik

Devletleri, İngiltere, Çin ve Japonya gibi dünyanın çeşitli yirmi beş ülkesinde çalıştı. Başarılı sanatçı Paris'te Diaghilev Madalyası'na layık görülmüştür. Türkiye'de ise TOBAV tarafından verilen opera ve bale ödüllерinin, bale dalındaki “En Başarılı Dekor Tasarımı Ödülü” nü 1996 ve 1998 yıllarında olmak üzere iki defa kazanmıştır. “Harem” balesi sanatçının 1987 yılından bu yana, Ankara Devlet Opera ve Balesi ile yaptığı 16. prodüksiyondur (DOBGМ, 2011).



Resim 21. Alexandre Vassiliev

Kaynak: DOBGМ Arşivi



Resim 22. Alexandre Vassiliev ile Merih Çimenciler Topkapı Sarayı'nda

Kaynak: Merih Çimenciler Kişisel Arşivi

### 3.7. “Harem” Balesi’nin Müzikleri

“Harem” üzerinde çalışırken kendine “*Bu dönemi nasıl anlatırım balede*” diye sorduğunu belirten Çimenciler, eseri yazarken haremi kendi döneminin sazları ile anlatmanın en doğrusu olacağını düşündüğünü söylemiş ve düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “*Harem, kendi sazlarıyla tarihini anlatan ilk Türk balesidir. Hacı Arif Bey’in “Vücut İkliminin Sultanı Sensin” isimli eseri var. “Yine Bir Gülnihal” eseri seslendiriliyor. “Suzidil Saz Semaisi” çalınıyor. TRT’nin çok değerli orkestrası bu eserlere can veriyor*” (Kalyoncuoğlu, 2019).

“Harem”in, Osmanlı usûl müziğini bale sahnesinde ilk kullanan eser olması bakımından önem taşıdığını belirten Çimenciler, şu ifadelerle anlatımını sürdürmüştür:

*“Hacı Arif Bey ve Dede Efendi gibi önemli bestecilerin eserlerine yer verdik. Müziğin hikâye ile uyuşması çok elzemdır balede. Dolayısıyla bu bestecilerin en önemli eserlerini seçtim. “Suzidil Saz Semaisi” ve Saba makamındaki eserleri özellikle kullandım ve bu eserin baleyle buluşmasına öncülük ettiğim için ekip olarak çok mutluymuz. Osmanlı yeniçeri ayaklanmalarını anlatırken, müziği iyi kullanmak önemliydi ve Osmanlı davullarını müziğin içinde fazlasıyla kullandık. Tüm bunları kullandığımızda bir de baktık ki bale, Klasik Türk Müziği ile buluşmuş”* (Kalyoncuoğlu, 2016).

Harem Balesi’nde müzik olarak, Klasik Türk Musikîsi’nin değerli bestecilerinin seçme eserleri kullanılmıştır. Seçili eserler, kudüm, kanun, ney, bendir ve Osmanlı davulları gibi Türk sazları ile keman, timpani, piyano ve bateri beraberliğinde icra edilmiştir. Eserde, TRT Ankara Türk Musikîsi Orkestrası müzisyenleri ile Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası müzisyenlerinin yer aldığı yedi kişilik bir müzik topluluğu görev almıştır. Toplulukta, TRT Orkestrası’ndan beş müzisyen, Devlet Opera ve Balesi Orkestrası’ndan ise iki müzisyen vardır. Görevli sanatçıların isimleri aşağıdaki gibidir:

**Piyano:** Erkan Yüksel

**Ney:** Uğur Konuk

**Kudüm:** Aygün Altınbaş

**Kanun:** Cüneyt Kırşan

**Keman:** Ahmet Dinleyen

**Timpani:** Yalçın Baygın

**Bateri:** Tansu Karpınar



Resim 23. Harem Balesi'nin Müzik Topluluğu

Kaynak: DOBGM Arşivi

2014 yılından itibaren eserde yer alan “Vücut İkliminin Sultanı Sensin” ile “Kimseye Etmem Şikâyet” isimli musikî eserleri, sahnede TRT Ankara Radyosu sanatçısı ve şef Cemile Uncu Karabulut tarafından seslendirilmiştir.



Resim 24. Cemile Uncu Karabulut Sahnede (soldan birinci)

Kaynak: DOBGM Arşivi

Eserin müzik düzenlemeleri TRT Radyosu sanatçısı piyanist Erkan Yüksel tarafından yapılmıştır. Yüksel, aynı zamanda piyanist olarak eserin müzik topluluğunda yer almaktadır. Kendisiyle yapılan görüşmede Yüksel, koreograf Merih Çimenciler’le bir araya geldikleri günü şu sözlerle anlatmıştır:

*“Merih Hanım 1999 yılında TRT radyo evine gelmiş ve Türk Müziği Müdürlüğü’nü ziyaret ederek hayalindeki projeyi müdürümüze anlatıp desteğini istemiş. Bu talep üzerine müdürümüz beni Merih Hanım’la buluşturdu. Tanışmamız bu şekilde oldu. Ardından, benim önderliğimde orkestramızdan beş sanatçımızla birlikte Merih Hanım’la bir araya gelerek “Harem” üzerinde çalışmaya başladık. Bu süreçte eserin sahnelerine ve dansçılara özel enstrüman sololar ve taksimler hazırladık ve bunların hepsini notaya döktük. Her enstrüman bireysel olarak dansçılara ve koreografiye uygun olacak sololarını hazırladı. Eserin tüm müziklerine Merih Hanım’la birlikte çalışarak karar verdik. “Harem”in yeri bende ayrıdır. Yirmi yıldır aynı ekiple çalışıyoruz, çok güzel anılar biriktirdik. Bu eserin bir parçası olmaktan ve Merih Hanım’la çalışmaktan her zaman çok mutlu oldum, gurur duydum” (E. Yüksel, kişisel iletişim, 19 Şubat 2022).*

Yüksel’in anlatımından anlaşılacağı üzere eserde seçili musikî eserlerin yanı sıra koreografiye özel olarak hazırlanmış musikî taksimleri ve enstrüman soloları kullanılmıştır. Musikî kurallarına göre yazılı bir taksim olmadıkça genellikle müzisyenin o anki ruh haline bağlı olarak doğaçlama şekilde icra edilen taksimler, eserin bir bale eseri olmasından ötürü notaya dökülmüş ve belirli bir hale getirilmiştir. Eserde yer alan enstrüman soloları ise, koreografiye ve eserde yer alan karakterlere uygun olarak yazılmıştır. Örnek vermek gerekirse, güçlü ve acımasız bir karakter olan “Kösem Sultan” eserde timpani solo eşliğinde dans etmektedir. “Gülbeden” karakterinin yer aldığı hamam sahnesinde ise kanun solo özel bir tınıyla seslendirilerek, akan suyu anımsatmakta ve arp gibi tınlamaktadır.

### **3.7.1. Erkan Yüksel’in Biyografisi**

Erkan Yüksel 1944 yılında İstanbul Sarıyer’de dünyaya gelmiştir. Yüksel, ortaokul eğitiminden sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda öğrenim görmeye başlamıştır. Eğitiminin ardından, 1966 yılında Ankara’da TRT radyosunun açtığı sınavı kazanarak TRT bünyesinde piyanist olarak göreve başlamıştır ve üç yıl süren staj döneminin ardından kadrolu sanatçı olmaya hak kazanmıştır.

Muazzez Abacı, Emel Sayın, Seçil Heper ve Samime Senay gibi sanatçılarla dönem arkadaşı olan Yüksel, TRT bünyesinde yüzlerce radyo ve televizyon programı yapmıştır. Aynı zamanda başarılı bir besteci olan sanatçının bilinen besteleri şunlardır: “Adım adım iz ettim bu şehrin yollarında”, “Yaz beni bir kenara aklında kalsın”, “Ne ara ne sor beni ne çağır ne de sen de gel”, “Söyle canım söyle bana yüreğinde korku varsa kollarına koşarım ben”, “Sevdik ve sevildik biz hep gönülde”, “Estirip gönlümde bir sevda yeli”, “Kalbimde yer eden aşktan izleri”, “Sanki daha önce yaşamadım hiç”.

Erkan Yüksel, kırk beş yıl süren çalışma hayatından sonra 2008 yılında TRT’den emekli olmuştur. Sanatçı 2019 yılına kadar “Harem” balesinde piyanist olarak görev almaya devam etmiştir (E. Yüksel, kişisel iletişim, 19 Şubat 2021).

### 3.7.2. “Harem” Balesi’nde Yer Alan Musikî Eserlerinin Listesi

Harem Balesi’nde yer alan musikî eserleri aşağıdaki gibidir:

#### 1. “Tûti-i Mucize Gûyem”

**Beste:** Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi

**Makam:** Segâh

**Usûl:** Yürük Semâî

#### 2. “Sûz-i dil Saz Semâîsi”

**Beste:** Tanbûri Ali Efendi

**Makam:** Sûzidil

**Usûl:** Aksak Semâî

#### 3. “Dök Zûlfünü Meydâna Gel”

**Beste:** Tanbûri Mustafa Çavuş

**Makam:** Hisâr Bûselik

**Usûl:** Raks Aksağı

**4. “Gidelim Göksu’ya”**

**Beste:** Lavtacı Hristo

**Makam:** Kürdîli Hicâzkar

**Usûl:** Aksak Usûl

**5. “Şehnaz Longa”**

**Beste:** Santûri Edhem Efendi

**Makam:** Şehnâz Makamı

**Usûl:** Sofyan Usûlü

**6. “Gelse O Şûh Meclise, Nâz-ü Tegâfûl Eylese”**

**Beste:** Hafız Pos

**Makam:** Rast Makamı

**Usûl:** Yürük Semâî

**7. “Rast Medhal”**

**Beste:** Tanbûri Refik Fersan

**Makam:** Rast Makamı

**Usûl:** Sofyan

**8. “Bir Destan Dolaşır Bolu Dağının Dumanında, Rüzgarında”**

**Beste:** Selahattin İçli

**Makam:** Nîkrîz

**Usûl:** Türk Aksağı



**9. “Vücut İkliminin Sultanı Sensin”**

**Beste:** Hacı Ârif Bey

**Makam:** Nihâvent

**Usûl:** Yürük Semâî

**10. “Gelmiş Değil Böyle Peri”**

**Beste:** Şâkir Ağa

**Makam:** Sabâ

**Usûl:** Semâî

**11. “Mini Mini Bir Nihavent Peşrev”**

**Beste:** Hüseyin Sadeddin Arel

**Makam:** Nihavent

**Usûl:** Hafif

**12. “Kimseye Etmem Şikâyet”**

**Beste:** Kemani Serkis Efendi

**Makam:** Nihavent

**Usûl:** Curcuna

**13. “Yine Bir Gülninihâl”**

**Beste:** Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi

**Makam:** Rast

**Usûl:** Semâî

#### 14. “Kürdîlihiczâk Saz Semâisi (Aşk-ı Memnu)”

**Beste:** Yalçın Tura

**Makam:** Kürdîli Hiczâk

**Usûl:** Aksak Semâi

#### 3.7.3. “Harem” Balesinde Yer Alan Besteciler

##### **Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi**

Türk musikî tarihinin en önde gelen birkaç simasından biri olan Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi IV. Mehmet döneminde (1648-1687) sarayda hânende ve musikî hocası olarak görev yapmış bir müzisyendir. İtrî Efendi, şairliği, hattatlığı ve hânendeliğinin yanı sıra en çok bestekârlığı ile nam salmıştır. Türk musikîsinin hemen her formunda sayısız eser vermiş olan İtrî'nin eserleri alışılmışın dışında bir melodi örgüsüne sahiptir. Padişah tarafından çok sevilen İtrî, sık sık saraya davet edilmiş ve bestelerini padişahın huzurunda yapılan küme fasıllarında seslendirmiştir. Tüm bunların yanında başarılı müzisyenin, saraya getirilen esirler arasından müzik konusunda yetenekli kişileri keşfetmek ve farklı ülkelerin musikîleri hakkında bilgi sahibi olmak amacıyla “esirciler kethûdalığı” olarak görevlendirildiği de kayıtlara geçmiştir (Özcan, 1999, s. 221).

##### **Tanbûri Ali Efendi**

Midilli adasında dünyaya gelen Tanbûri Ali Efendi, hâfız olarak yetişmiş bir besteci ve tanbur üstadıdır. Ali Efendi, sultan Abdulaziz döneminde sarayda müezzinlik ve imamlık yapmıştır. Saraydaki görevinden ayrıldıktan sonra İzmir'e yerleşmiş ve eserlerinin birçoğunu İzmir'de bestelemiştir. Devrinin en önemli musikişinasları arasında yer alan bestecinin günümüze seksen beş sözlü eseri ulaşmıştır. Neo-klasik uslûbu benimseyen sanatçı, bestelerindeki lirik ve romantik havadan ötürü “âşık bestekâr” olarak adlandırılmıştır (Tanrıkorur, 1989b, s. 390).

##### **Tanbûri Mustafa Çavuş**

Tanbûri Mustafa Çavuş, “Lâle Devri” döneminde yaşamış bir bestekârdır. Enderun Mektebi'nde yetişmiştir ve padişah yaverliği yaparak çavuşluk pâyesi almıştır. Tanbûri mahlâsını kullanarak halk edebiyatında şiirler yazmıştır ve güftelerinin büyük bir bölümü kendisine aittir. Mustafa Çavuş, şarkı formunu ilk kullanan bestecilerdendir

(Özgün, 1992, s. 4). Kimi yapıtları klasik şarkı üslûbunun en parlak örnekleri arasında sayılmaktadır. Türk Dünyası Ünlüleri Ansiklopedisi'ne göre Mustafa Çavuş'un sanatını önemli kılan, divan müziği ile halk müziği arasında kurduğu güçlü bağıdır. Şarkıları iki yüzyılı aşkın zamandır saraydan, geniş halk kesimlerine kadar toplumdaki her çevrede sevilmiştir (1984, s. 4098). Türk Musikisi Ansiklopedisi II. cildinde günümüze ulaşan altmış dört adet şarkısının makamları ve isimleri bildirilmiştir. Sanatçının en bilinen eseri hisarbuselik şarkı "Dök zülfünü meydana gel"dir (Öztuna, 1974, s. 47-48).

### **Lavtacı Hristo**

Lavtacı Hristo, asıl adı Hristaki Kiryazis olan, on dokuzuncu yüzyılda yaşamış Rum asıllı bir bestecidir. Lavtacı Civan ve Andon kardeşlerin en küçüğüdür. Kardeşler, besteleri haricinde aynı zamanda köçekçe çalmaktaki ustalıklarıyla da tanınmışlardır. Lavtacı Hristo, kabasaz takımlarında çalar ve aynı anda hanendelik yapardı. Hristo Efendi başarılı bir bestekârdır. Günümüze otuz iki adet eseri ulaşmıştır. Başarılı müzisyen Ahmed Mithat Efendi'nin "Zeybekler" adlı eserini operet haline getirmiştir. Doğum tarihi tam olarak bilinmeyen Hristo Efendi, ailevi sebeplerin de tesiriyle oldukça genç yaşta büyük bir bunalım yaşayarak 1914 yılında evinin penceresinden atlayarak yaşamına son vermiştir (Özalp, 2000).

### **Santûri Edhem Efendi**

Santûri Edhem Efendi (1855-1926), İstanbul'da dünyaya gelmiştir. On üç yaşında Enderun mektebine alınmıştır. Burada güzel sesi ve mûsikiye olan yeteneğiyle dikkat çekerek kısa süre sonra meşkhânedeki mûsiki meşkine başlamıştır. Sonrasında, Maliye Nezâreti'nde emekli olana kadar tereke memuru olarak görev yapmıştır. Türk mûsikisinin en büyük santûr virtüözlerinden biri olarak kabul edilen Edhem Efendi icracılığının yanı sıra bestekârlığı ve hocalığı ile de tanınmıştır. İlk musikî bilgilerini Enderun'da, başta Hacı Ârif Bey ve Müezzinbaşı Rıfat Bey olmak üzere zamanın meşhur hocalarından edinmiştir. Tavrında lirizmin hâkim olduğu muhteşem müzikalite sahibi bir icracı olup santur çalışması Tanbûri Cemil Bey'in tanbur icrası ile eş değer tutulmuştur. Güçlü bir musikî hafızasına sahip olan ve çok iyi bir notist olan Edhem Efendi, felçli halinde iken sol eliyle başta kendi eserleri olmak üzere hafızasındaki nota koleksiyonunu yeniden yazmıştır. Kendi eliyle yazdığı bu Külliyyat İstanbul Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Enstitüsü'ndeki Arel Kütüphanesi'nde

bulunmaktadır. Başarılı bir besteci olan Edhem Efendi, çeşitli formlarda dört yüze yakın eser bestelemiştir (Özcan, 1994, s. 418).

### **Hâfız Post**

Türk musikîsinin en güçlü bestekâr ve tanburilerinden Hâfız Post, İstanbul'da doğmuş ve yaşamıştır. Post, on beş yaşında mûsiki öğrenimine başlamıştır ve kendisini en iyi şekilde yetiştirerek zamanla devrinin en önde gelen mûsikişinasları arasında yer almıştır. Kırım ve Osmanlı saraylarında I. Selim Giray Han ile IV. Mehmet'in (1648-1687) huzurunda bulunmuş ve birçok devlet adamının takdirini kazanmıştır. Bestekârlığı, tanburîliği ve hânendeliğinin yanı sıra iyi bir şair ve hattat olarak da tanınmıştır ancak en önemli yönü bestekârlığıdır. Bestelerinde kendine has bir üslûp geliştiren Post, bilhassa güfte seçimindeki titizliği ile iyi bir edebiyat kültürü aldığını ve divan edebiyatının yanında tasavvuf edebiyatı ve halk edebiyatına da vakıf olduğunu göstermektedir. Kaynaklarda musikînin birçok formunda 1000'den fazla eser verdiği belirtilen bestecinin günümüze ulaşan on yedi eserindeki canlılık ve hareketlilik dikkat çekmektedir. Sanatçı aynı zamanda hanendeliği, tanburîliği ve şairliği ile de tanınmış ve sevilmiştir (Özcan,1997, s.100).

### **Tanbûri Refik Fersan**

Tanbûri Refik Fersan (1893-1965), İstanbul Şehzadebaşı'nda doğmuştur. Son devrin en ünlü musikîşinasları arasında yer alan Refik Fersan bestekârlığı, icracılığı ve hocalığı ile tanınmıştır. Tanbur derslerine on iki yaşındayken Tanbûri Cemil Bey ile başlayan Refik Fersan, 1913 yılına kadar derslerine devam etmiştir. Beste çalışmalarına ilk defa Mısır'da yaşarken başlamışsa da esas eserlerini 1920'den sonra bestelemiştir. Türk musikîsinin hemen her formunda dört yüzden fazla eser bestelemiş olan Fersan, iyi bir lavta sanatçısı olmakla birlikte özellikle tanburda devrinin ileri gelen üstatları arasında yerini almıştır. Yaşamı boyunca gerek İstanbul gerekse Ankara radyolarında birçok sanatçının yetişmesinde büyük katkıları olan Refik Fersan, birçok eseri batı notasına çevirmek suretiyle Türk musikîsi repertuarına büyük hizmetlerde bulunmuş, çok yönlü bir sanatçıdır. (Özcan, 1995, s. 412, 413).

### **Selahattin İçli**

Müzisyen ve besteci Selahattin İçli, 1923 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1949 yılında İstanbul Tıp Fakültesi'ni bitiren İçli, 1981 yılında Sosyal Sigortalar Kurumu İstanbul Hastanesi'ndeki Başhekim Yardımcılığı görevinden ayrılarak, İstanbul Devlet Türk

Mûsikisi Konservatuvarında öğretim görevlisi ve başkan yardımcısı olmuştur. Ardından 1986 yılında Profesör unvanı alan İçli, Kompozisyon Bölüm Başkanı seçilmiştir. 1998 yılında “Devlet Sanatçısı” unvanı alan ünlü bestekâr İçli, 2006 yılında İstanbul’da vefat etmiştir (Karabulut, 2007, s. 429).

### **Hacı Ârif Bey**

Hacı Ârif Bey, 1831 yılında İstanbul, Eyüp’te dünyaya gelmiştir. Çocukluk döneminde musikîye olan kabiliyetinin anlaşılması üzerine komşusu bestekâr Şâhinbeyzâde Mehmed Bey’den ilk musikî derslerini almaya başlamıştır. Ardından, hocası Mehmed Bey tarafından Mızıka-i Hümâyun’un Türk musikîsi bölümüne kaydettirilen Ârif Bey, aynı dönemde Bâb-ı Serâskerî Kalem’inde kâtip yardımcısı olarak görev yapmaya başladı (1844). Bir süre sonra ise sarayda Sultan Abdülmecid’in sevgisini kazanarak yirmi yaşlarında iken mâbeyinci olarak görev yapmaya başladı. Sonrasında, Harem-i Hümâyun’da cariyelere ders vermek üzere mêşk hocası olarak tayin edildi ve bu görevini aralıklarla uzun bir dönem sürdürdü. Hacı Ârif Bey yaşamı boyunca hiçbir saz çalmaması ve ilginç bir şekilde nota yazısı öğrenmediği halde bestekârlık dehası ile döneminin musikîşinasları arasında ayrı bir yere sahip olmuştur. Kendisi Hâmamîzâde İsmail Dede Efendi’den sonra XIX. Yüzyılın en büyük bestekârı ve özellikle şarkı formunda Türk musikîsinin en önde gelen sanatkârı olarak kabul edilmiştir. Hacı Ârif Bey, aynı zamanda Türk musikîsinin sayılı hânendeleri arasında yer almaktadır (Sezgin, 1996, s. 440-442).

### **Şâkir Ağa**

Şâkir Ağa, İstanbul doğumlu bir bestekâr ve hânendedir. On iki yaşında Enderûn-i Hümâyun’a alınmıştır. Şâkir Ağa, musikî eğitimine keman dersleriyle başlamıştır. Enderun’daki eğitiminin sonunda iyi bir hânende, tanbûri ve kemanî olarak yetişmiştir. Hocaları arasında Başçavuş Mustafa Efendi ve Hâmâmîzâde İsmâil Dede Efendi gibi önemli isimler yer almaktadır. Şâkir Ağa, dönemlerinde yaşadığı padişahların iltifât ve takdirlerini kazanmış, musikî meclislerinin vazgeçilmez sanatkârları arasında yerini almıştır. Kaynaklarda müezzinbaşı olduktan sonra, Kadir gecesinde onu dinlemek için Ayasofya Camii’nde büyük kalabalıkların oluştuğu anlatılmıştır. Musikîdeki en parlak dönemi II. Mahmud devri olmakla birlikte III. Selim’in Şâkir Ağa’yı çok beğendiği anlatılmıştır. Şâkir Ağa, Tanbûrî Mustafa Çavuş dışında Hacı Ârif Bey’den önce gelen şarkı bestekârlarının en büyüklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Özcan, 2010, s. 307).

### **Hüseyin Sadeddin Arel**

Bestekâr, musikî bilgini ve hukukçu Hüseyin Sadeddin Arel İstanbul doğumludur (1880-1955). İngilizce, Almanca, Fransızca, Farsça ve Arapça'yı tercüme yapacak derecede iyi bilen Arel, İslâm Hukuku, *Mecelle* ve Avrupa Hukuku hakkındaki yüksek bilgisiyle Türk hukuk tarihinin önemli hukukçuları arasında yerini almıştır. Asıl şöhretini Türk musikîsindeki çalışmalarıyla kazanan Arel, Türk musikîsinin son devrindeki en önemli birkaç isimden biri olarak kabul edilmektedir. Arel, musikî eğitimine ilk olarak on yaşındayken mandolin çalarak başladı. Bir süre sonra ise ud çalmaya ve musikî dersleri almaya başladı. Ardından, ney, piyano ve bazı nefesli ve yaylı sazları öğrendi. İstanbul Şehir Umimi Meclisi'nce kapanan İstanbul Konservatuvarı Batı Musikîsi Bölümü'nün yeniden açılması için İlmî Kurul reisliğine getirildi. Burada Türk musikîsi tarihi ve nazariyatı dersleri verdi ve Türk Musikîsi İcra Heyeti isminde bir topluluk kurdu. Ardından konservatuvarın Batı Musikîsi bölümünü orta dereceli bir Avrupa konservatuvarı seviyesine getirmeyi başarmıştır. Belediye Konservatuvarı'ndan ayrıldıktan sonra İleri Türk Musikîsi Konservatuvarı'nı kurarak 1953 yılına kadar buradaki derslerine devam eden Arel, 1955 yılında İstanbul'daki evinde hayata gözlerini yummuştur (Sanal, 1991, s. 352, 353).

### **Kemani Serkis Efendi**

Besteci Kemani Serkis Efendi, 1885 yılında İstanbul'da doğmuştur. Asıl ismi Sarkis Sucuyan'dır ve Ermeni asıllı bir bestecidir. Kemani Serkis Efendi müzik sevgisini kendisi gibi müzisyen olan babası Kemeçeci Onnik'ten almıştır ve ilk müzik eğitimine evde başlamıştır. Sonraki dönemlerde eğitimini döneminin tanınmış hocalarından Kemani Aliksan Ağa ile sürdürmüş ve 1910'lu yıllara gelindiğinde İstanbul genelinde tanınan ve sevilen bir sanatçı olmuştur. Yaklaşık otuz esere imza attığı düşünülen sanatçı 1921 yılında ailesiyle birlikte Fransa'ya yerleşmiş ve 1943 yılında Paris'te hayata gözlerini yummuştur (Yener, 2017).

### **Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi**

Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi 1778 yılında İstanbul Şehzâdebaşı'nda dünyaya gelmiştir. Türk mûsikîsi tarihinin en önde gelen birkaç isminden biri olan Dede Efendi, hânendeliği ve hocalığının yanı sıra en çok bestekârlığı ile tanınmıştır. İlk eserlerini III. Selim döneminde vermeye başlayan Dede Efendi, en parlak dönemini II. Mahmud devrinde yaşamıştır. İsmâil Dede Efendi, Türk mûsikîsinin dinî ve din dışı alanındaki

hemen her formunda eserler vermiştir ve eserlerinde klasik üslûbu her zaman muhafaza etmiştir.

Dede Efendi, her ne kadar klasik üslûba ve geleneklere bağlı kalmış olsa da batı müziğinin etkisinde olan çalışmalara da imzasını atmıştır. Bestecinin *Yine Bir Gülnihâl* adlı eseri batı müziğinden etkilenerek yaptığı çalışmalarına bir örnektir. Türk mûsikîsine yeni bir üslûp ve kimlik kazandıran ve kendisinden sonra gelen sanatkârları etkileyen Dede Efendi, tüm bu çalışmalarının dışında pek çok tanınmış besteci yetiştirerek de Türk mûsikîsine büyük katkılarda bulunmuştur (Özcan, 2001, s. 93, 94).

### **Yalçın Tura**

1934 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Yalçın Tura, ünlü bir Türk bestecisi, müzikolog ve müzik teorisyenidir. Hem çok sesli hem de tek sesli müzik alanında yapıtlar vermiş olan besteci, Türk müziği alanındaki müzikoloji çalışmalarıyla da tanınmıştır. Tura, Türk ses sistemini incelemiş ve geleneksel Türk müziği makamlarından yararlanarak “mikrotonal” bir sistem kurmaya çalışmıştır.

Küçük yaşta keman ve piyano dersleri alan besteci Galatasaray Lisesi'nde öğrenim görmüştür. Lise yıllarında Seyfettin Asal ile keman, sonrasında ise Demirhan Altuğ ve Cemal Reşit Rey ile teori ve armoni çalışmıştır. 1954 yılında liseyi bitiren Tura, İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümüne girerek müzik eğitimi ile birlikte felsefe eğitimi almıştır.

Tura, 1955 yılından itibaren film ve sahne müzikleri yazmaya başladı. “Aşk-ı Memnu” dizi müziği, “Yılanların Öcü”, “Kırık Hayatlar”, “Keşanlı Ali Destanı” gibi film ve tiyatro oyunları için bestelediği müzikler sanatçının en çok tanınan yapıtlarıdır.

Besteci, 1976 yılında “İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı”nda öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı ve 1988 yılında müzikoloji bölümü başkanı oldu. 1997-2001 yılları arasında konservatuvar müdürlüğü yapan Tura, 2001 yılında emekliye ayrılmıştır.

Tura, çeşitli dönemlerde TRT'de jüri ve danışma kurulu üyeliklerinde bulunmuştur. 1970'lerden başlayarak çeşitli yayın organları ve müzikle ilgili yazılar yazmıştır. 1976 yılında “Kantemiroğlu Edvarı” olarak bilinen “Kitab-ı İlmi'l Musiki alâ Vechi'l-Hurufat” adlı eser üzerinde çalışmıştır. Çeşitli kongre ve sempozyumlarda sunduğu bildirilerle bazı dergi yazılarını “Türk Musikîsinin Meseleleri” (1988) adlı kitabında bir araya getirmiştir (İlyasoğlu, 1989, s. 112).

## **BÖLÜM 4**

### **HAREM BALESİ'NİN İNCELENMESİ**

Tez çalışmasının bu bölümünde Harem Balesi'nde yer alan tüm sahnelerin dört farklı başlık altında incelenmesi amaçlanmıştır. Bu başlıklar sırasıyla, Harem Balesi'nin Sahne Bölümlerinin İncelenmesi, Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi, Müzik Yönünden İncelenmesi ve Koreografi Yönünden İncelenmesi'dir. Harem Balesi iki perdedir ve toplamda on sekiz sahneden oluşmaktadır. Otuz iki dansçının görev aldığı neo-klasik stildeki bale eseri, bir saat otuz dakika uzunluğundadır. Yapılan incelemede eserin DOBGM arşiv departmanından temin edilen Mersin DOB'a ait 2009 yılı temsil kaydı ile Ankara DOB'un 2017 yılına ait temsil kaydı kullanılmıştır.

#### **4.1. Harem Balesi'nin Sahne Bölümlerinin İncelenmesi**

##### **4.1.1. Birinci Perde 1. Sahne "Padişah'ın Yükselişi"**

Eserin açılış sahnesi olan birinci perde birinci sahnede Padişah'ın iktidara yükselişi konu edilmiştir. İktidara yeni gelen Padişah, her ne kadar imparatorluğun mutlak hâkimi olarak görünse de aslında esas hâkimiyet tutkuları ve hırsları doğrultusunda her türlü kötülüğü yapabilecek bir karaktere sahip olan Valide Kösem Sultan'a aittir.

#### **4.2. Harem Balesi'nin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi**

##### **4.2.1. Birinci Perde 1. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi**

Açılış sahnesinde, seyirci sahneyi ilk olarak ara perde (antrakt perdesi) arkasından görür. Ara perde sahnenin rahatlıkla görülebilmesi adına saydam kumaştan yapılmış olup, üzerinde altın yaldızlı harflerle Osmanlıca "Allah" yazmaktadır.

Sahnenin ışık tasarımı incelendiğinde, ilk olarak yeşil renkteki fon ışığının ön planda olduğu loş aydınlatmanın sahneye hâkim olduğu görülmektedir. Eserin ışık dekoratörü Tahsin Çetin ile yapılan görüşmede Çetin, açılış sahnesinin temasına uygun olarak fon aydınlatmasında yeşil renkte karar kıldıklarını belirterek, yeşil rengin hem Osmanlı rengi hem de İslamiyet rengi olmasından ötürü sahnede devlet gücünü ve dini



duyguları hatırlatan bir atmosfer yarattığını ifade etmiş bu sebeple açılış sahnesinin fon aydınlatması için yeşil rengi uygun bulduklarını dile getirmiştir. (T. Çetin, kişisel iletişim, 22 Şubat 2021). Sahnenin devamında ara perdenin kalkmasıyla birlikte sırasıyla takip ışığı ve genel aydınlatma devreye girer. Böylelikle, sahnedeki dekor ve dansçılar net bir şekilde görünmeye başlar.

Sahnede bulunan dekor incelendiğinde, Mimar Sinan ve Topkapı Sarayı'ndan izler taşıyan harem binası dış cepheden görülür. Tavanı kubbe şeklinde tasarlanmış olan yapı Osmanlı mimarisinin tipik özelliklerini taşımaktadır. Büyük ve renkli vitray camların kullanıldığı dekorun dış yüzeyi İznik çinileriyle kaplanmıştır. Çinilerle kaplı dış cephede ve sahnenin yan bölümlerinde bulunan üçlü duvar dekorlarının üzerinde "Allah her şeye rıza gösterir" anlamına gelen Osmanlıca bir yazı ile *Kur'an-ı Kerim*'den ayetler bulunmaktadır. Harem binasının önündeki dış mekân bölümünde kırmızı kadife bir koltuk bulunmaktadır.

Sahnede kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Valide Kösem Sultan:** Zümrüt yeşili renge, pul ve payet işlemeli bir kostüm giymektedir. Kostüm, zümrüt mücevherler ve yine zümrütlerle süslü görkemli bir taçla tamamlanmıştır.

**Padişah:** Bordo renk işlemeli bir gömlek ve aynı renkte harem kesim pantolon giymektedir. Üzerinde altın rengi parlak kumaştan, kenarları kürklü bir kaftan vardır. Kostüm, altın bir kemer ve değerli taşlarla süslü yüksek, beyaz bir kavukla tamamlanmıştır.

**Sümbül Ağa:** Beyaz renk gömlek ve aynı renkte harem kesim pantolon giymektedir. Üzerinde toprak renge, desenli parlak kumaştan yapılmış bir kaftan, ayağında beyaz çizmeler vardır. Kostüm, beyaz ve toprak rengi karışımı bir bel kuşağı ve aynı tonlarda kavuk ile tamamlanmıştır.

**Baş Cariye:** Pudra rengi, uzun şifon elbise üzerine aynı tonlarda güpürlü kumaştan yapılmış bir kaftan giymektedir. Boynunda inci kolye, kulağında inci küpeler vardır. Saç tasarımı yandan at kuyruğu modelindedir ve başında incilerden yapılmış, parlak bir saç aksesuarı vardır.

**Yeniçeriler:** Kırmızı üniforma, siyah çizme ve beyaz yüksek başlıktan oluşan geleneksel Osmanlı yeniçeri kostümü giymektedirler.

**Baş Yeniçeriler:** Üniformaları siyah renktedir.

**Nöbetçiler:** Kırmızı üniforma, siyah çizme ve beyaz başlıktan oluşan geleneksel Osmanlı kostümü giymektedirler.



Resim 25. Açılış Sahnesinden Bir Görüntü (Kösem Sultan ve Baş Cariye)

Kaynak: DOBGM Arşivi

### 4.3. Harem Balesi'nin Müzik Yönünden İncelenmesi

#### 4.3.1. Birinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin açılış sahnesi günümüze dek iki farklı şekilde sahnelenmiştir. İlk sahneleniş tarihi olan 1999 yılından 2014 yılına kadar olan dönemde eser, Sûz-i dil makamındaki kanun taksimi ve takibinde Tanbûri Ali Efendi'ye ait *Sûz-i dil Saz Semâisi* isimli musikî yapıtıyla başlamıştır.

2014 yılında, eserde yapılan bazı değişikliklerle beraber, açılış sahnesinde de değişikliğe gidilerek esere yeni bir sahne eklenmiştir. Böylelikle, yapılan yeni düzenlemeyle, eserin eski versiyonunda açılış sahnesi olan *Sûz-i dil Saz Semâisi*'nin kullanıldığı ilk sahne, bundan böyle ikinci sırada yer almıştır. Eklenen yeni açılış sahnesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh makamı, yürük semâi usûlündeki *Tûti-i Mucize Gûyem* isimli eseriyle başlamaktadır. Dört dakika uzunluğundaki eser, kudüm, kanun, keman, ney ve piyano tarafından icra edilmektedir.

*Tûti-i Mucize Gûyem*, yürük semâi usûlündedir. Yürük semâi, Türk mûsikîsinde yer alan bir form ve usûldür. İki adet üç zaman veya üç adet iki zamanın birbirine eklenmesi ile oluşan yürük semâi usûlü, altı zamanlı küçük bir usûldür ve neredeyse tüm saz eserlerinde sözlü formlarda kullanılmıştır. Türk mûsikîsinin büyük formları arasında yer alan yürük semâi usûlü, usûl hariç yapı bakımından ağır semâîlere benzemektedir. Aralarındaki tek fark, bu formun yürük semâi usûlüyle ölçülmüş olma mecburiyetidir ve çoğunlukla 6/4 olarak kullanılmıştır. Yürük semâîler, klasik fasıl düzeninde saz semâîlerinden önce seslendirilen son sözlü eserler olduklarından dolayı melodik bakımdan ağır semâîlere görece daha hareketli yapıdadırlar ve güfteleri de buna uygun olarak yazılmıştır. (Özkan, 2013, s.54).

Sahnedeki kullanılan yürük semâi usûlündeki *Tûti-i Mucize Gûyem* isimli mûsikî eseri, sıralamada bir sonraki sahnede seslendirilecek olan *Sûz-i dil Saz Semâîsi* isimli eserin öncesinde, yani ilk sırada yer almaktadır. Bu yönden bakıldığında, eserin müziklerinin klasik fasıl düzenine uygun seyirde ilerlediği görülmektedir.

“Yürük” hızlı giden ve çabuk yol alan anlamına gelmektedir. Yürük kelimesi aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nda savaş zamanında yeniçerilere katılan yaya askerler anlamında da kullanılmıştır. Eserin başlangıcında, Padişah’ın Yeniçeriler’le birlikte yaptığı yürüyüş sahnesi izlenmektedir. Bu bilgiler ışığında bakıldığında yürük semâînin anlam olarak da sahnenin konusuyla uyum içinde olduğu görülmektedir.

*Tûti-i Mucize Gûyem*, Segâh makamındadır. Segâh, Klasik Türk Mûsikîsi’nde bir perde ve birleşik makamın adıdır. Batı nota sistemine göre Si perdesinin önüne koma bemolü konularak elde edilen sese “Segâh perdesi” denmektedir. Segâh makamı ise, Türk mûsikîsi makam sistemi içinde çıkıcı bir seyir karakterine sahip, terkip tarihi bilinmeyen en eski makamlardan biridir (Özkan, 2009a, s. 304-306).

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda “Müzikle Terapi” alanında yüksek lisans yapmakta olan neyzen Ömer Faruk Keskin verdiği bir demeçte Segâh makamının insanı Yaradan’a yaklaştıran, ulvi ve dini duyguları ortaya çıkartan bir özelliği olduğunu ifade etmiştir. Keskin, ney sesinin de bu duyguları harekete geçirerek kişide pozitif etkiler yarattığını belirtmiştir (Şahin, 2018).

Segâh kelimesi, müzikal anlamının dışında “soylu bir hüznün” anlamında da gelmektedir. Segâh makamı aynı zamanda insana rahatlık ve cesaret veren bir

makamdır. “Allahu Ekber” tekbiri Segâh makamında seslendirilmektedir (Gökçen, 2018).

Tüm bu bilgiler doğrultusunda bakıldığında, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh makamı, yürük semâi usûlündeki *Tûti-i Mucize Gûyem* isimli eserinin, Padişah'ın iktidara yükselişini anlatan ve müziğin verdiği hissiyatla birlikte sahnede kullanılan dekor ve aydınlatmanın da katkısıyla, seyircide dini ve ulvî duygular uyandıran tören havasındaki açılış sahnesinin teması ile olan uyumu açık bir şekilde görülmektedir.

#### **4.4. Harem Balesi'nin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

##### **4.4.1. Birinci Perde 1. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

Eserin açılış sahnesi, ara perde arkasından görünen sabit bir görüntü ile başlamaktadır. Müzik başladığında, perdenin arkasındaki dansçılar sahnede fotoğraf karesi görünümünde hareketsiz olarak durmaktadırlar. Sahnede bulunan karakterler Kösem Sultan, Sümbül Ağa, Baş Cariye, Padişah, Yeniçeriler ve Nöbetçiler'dir. Sahnenin sağ ön tarafında bulunan koltukta Valide Kösem Sultan oturmaktadır. Kösem Sultan'ın sol yanında harem ağası Sümbül, sağ yanında ise Baş Cariye ayakta durmaktadır. Dekorun orta bölümünde yer alan harem kapısının önünde iki asker nöbet tutmaktadır. Padişah ve Yeniçeriler ise sahnenin sol tarafında ayakta durmaktadırlar.

Perdenin açılmasıyla birlikte sahne aydınlanır ve dansçılar hareket etmeye başlar. Padişah önderliğindeki on bir yeniçeri ikili ve tekli sıralar halinde müziğe uygun, ağır ve ritmik adımlarla Kösem Sultan'a doğru ilerler. Sahnenin devamında, Padişah Kösem Sultan'ın huzuruna çıkar. Sümbül Ağa öne çıkarak Padişah'ı selamlar ve Kösem Sultan'a takdim eder. Kösem Sultan ayağa kalkar ve Padişah'a elini uzatır. Padişah validesinin uzattığı elini öper. Ardından, Kösem Sultan Padişah'a onaylar bir şekilde dokunur ve yoluna devam etmesi için izin verir. Buraya kadar tüm hikâye seyirciye mizansen olarak aktarılır. Sahnede validesinin hâkimiyetinde iktidara yeni gelmiş bir padişahın askerleriyle birlikte yaptığı iktidar yürüyüşü izlenmektedir. Padişah, Yeniçeriler'le birlikte müziğe uygun adımlarla ilerlemeye devam eder. Sonrasında, Yeniçeriler ve Padişah sağ ön kulisten yavaş yavaş içeri girerek sahneyi terk ederler.

Sahnenin devamında, Sümbül Ağa öne çıkar ve Kösem Sultan'a selam vererek nöbetçilere kapıyı açmaları için işaret eder. Nöbetçiler, haremin kapılarını açar.

Kapıların açılmasıyla birlikte harem dairesi ve Cariyeler görünür. Sümbül Ağa, Kösem Sultan'ı içeri buyur eder. Tüm hikâye seyirciye mizansen olarak aktarılır. Kösem Sultan arkasına Sümbül Ağa ve Baş Cariye'yi alarak tüm Cariyeler'i selamlar. Cariyeler, teker teker Kösem Sultan'ın önünde eğilerek selam verirler ve açılış sahnesi burada son bulur.



Resim 26. Padişah ve Yeniçeriler

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### **4.1.2. Birinci Perde 2. Sahne “Gülbeden’in Hareme Gelişi”**

Birinci perdenin ikinci sahnesinde haremden yaşanan günlük hayattan bir kesit konu edilmiştir. Hareme yeni getirilen Gülbeden isimindeki genç ve güzel cariye, başta Sümbül Ağa olmak üzere tüm harem halkının beğenisini kazanır. Haremdeki cariyelerden biri olan Çeşmidil, Gülbeden'le hemen yakınlık kurar ve ikili kısa sürede dost olur. Tüm bu hikâye danslar eşliğinde anlatılır.

#### **4.2.2. Birinci Perde 2. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi**

Eserin ikinci sahnesinde kullanılan dekor incelendiğinde, sahnede iç mekân harem dekorunu görülür. Harem dekoru kutu gibi açılıp kapanabilen hareketli bir mekanizmaya sahiptir. Dekor, açıldığında iç mekâna kapatıldığında ise dış mekâna dönüşebilmektedir. Böylelikle sahne pratik bir şekilde değişebilmektedir. Harem dairesinin dekorasyonu son derece renkli ve canlıdır. Kiremit rengi duvarlarda yer yer

geometrik şekiller ve çeşitli motifler yer almaktadır. Duvarlarda dini yazılar vardır ve aydınlatma kullanılmıştır. Büyük ve renkli vitray camlar sahnede göz doldurmaktadır.

Dekorun orta kısmında duvarları çinilerle kaplı küçük bir hamam bulunmaktadır. Dekorasyonda çeşitli renklerde kadife minderler, yastıklar, ahşap oymalı sehpa ile tanbur, nargile ve yelpaze gibi sahneye uygun nitelikte objeler kullanılmıştır.

Sahnenin ışık tasarımı incelendiğinde, genel aydınlatma, takip ışığı ve mavi renkte fon aydınlatması kullanıldığı görülmektedir. Mavi renk aydınlatma eserde Kösem Sultan ve harem ile özdeşleştirilmiştir. Fonda kullanılan gece mavisi rengi soğukkanlılığı, ciddiyeti ve otoriteyi sembolize eden bir renktir (Simav, 2012). Kösem Sultan'ın yer aldığı tüm sahnelerde mavi renk aydınlatma kullanılmıştır.

Sahne kullanımları incelendiğinde:

**Gülbeden:** Bej renginde şifon bir elbise giymektedir. Üzerinde yine bej rengi güpürlü bir kaftan vardır. İnci kolye ve küpeler takmıştır. Başında inciden yapılmış bir saç aksesuarı vardır.

**Çeşmidil:** Nil yeşili renginde şifon bir elbise giymektedir. Üzerinde aynı renkte güpürlü bir kaftan vardır. İnci kolye ve küpeler takmıştır. Başında inciden yapılmış bir saç aksesuarı vardır.

**Cariyeler:** Açık pembe, açık sarı, krem rengi, pudra rengi ve açık mavi gibi çeşitli pastel tonlarda şifon elbiseler giymektedirler. Elbiselerinin üzerinde çeşitli kumaşlarda ve renklerde işlemeli kaftanlar vardır. Takı olarak inci kolye ve küpe kullanılmıştır. Başlarında kumaştan yapılmış, tüy ve incilerle süslenmiş saç aksesuarları vardır.



Resim 27. Gülbeden ve Çeşmidil

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.3.2. Birinci Perde 2. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci sahnesi Sûz-i dil makamındaki kanun taksimi ile başlamaktadır. Otuz saniye uzunluğundaki taksimin ardından, Tanbûri Ali Efendi'ye ait Sûz-i dil makamı aksak semâi usûlündeki *Sûzidil Saz Semâisi* isimli eser başlar. Beş dakika uzunluğundaki eser, kanun, keman, kudüm, piyano ve ney tarafından icra edilir.

Sûzidil Makamı, Türk mûsikisi makam sınıfında Şed (göçürülmüş) makamlar sınıfına dahildir. Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin Hüseyinî Aşiran perdesine göçürülmesiyle elde edilmiştir. Hüseyinî- Aşiran perdesinde karar eden makam, klasik dönem bestekârlarından Abdulhalim Ağa'nın buluşu olup, inici bir seyir karakterine sahiptir (Özkan, 2010a, s. 5).

*Sûzidil Saz Semâisi*, aksak semâi usûlindedir. Aksak semâi, dörtlük birimle yazılan on zamanlı ve altı vuruşlu küçük bir usûldür (Tanrıkorur, 1988, s.468).

Sûz-i dil, Farsça kökenli bir kelime olup yürek yanığı anlamına gelmektedir. Eserde ise Sümbül Ağa karakterinin Gülbeden'e karşı yürek yanıklığı vardır. Sümbül Ağa, Gülbeden'e karşı platonik bir aşk beslemektedir. Eserin ikinci sahnesinde Gülbeden'in hareme gelişi ve Sümbül Ağa'nın onu ilk gördüğü zaman hissettiği duygular izleyiciye anlatılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, *Sûz-i dil Saz Semâisi* isimli yapıtın sahneyle olan anlamsal uyumu ortaya çıkmaktadır.

#### 4.4.2. Birinci Perde 2. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Birinci perdenin ikinci sahnesi, karakterler arasında geçen mizansen sahnesi ile başlamaktadır. Sahnedeki karakterler Kösem Sultan, Baş Cariye, Cariyeler ve Çeşmidil'dir. Seslendirilen kanun taksiminin eşliğinde Kösem Sultan Cariyeler'i selamlayarak salondaki yerine oturur. Cariyeler sahnede yarım daire şeklinde ayakta durmaktadırlar. Kiminin elinde nakış, kiminin elinde kitap vardır. Bir yandan sohbet etmekte bir yandan da el iş ve kitaplarla meşgul olmaktadır.

*Sûz-i dil Saz Semâisi*'nin başlaması ile sahneye Sümbül Ağa'nın eşliğinde yeni bir cariye girer. Tüm bakışlar bir anda yeni gelen cariyeye çevrilir. Cariyeler, ellerindeki nakış ve kitapları kenara bırakarak ilgilerini yeni gelen cariyeye yöneltirler. Sümbül Ağa yeni gelen güzel cariyeği Kösem Sultan'a takdim eder. Bu güzel ve dikkat çekici cariyenin ismi Gülbeden'dir.

Sahnenin devamında, Cariyeler teker teker Gülbeden’le tanışır. Cariyeler’den Çeşmidil, öne çıkarak Gülbeden’in yanına gider. Çeşmidil, Gülbeden’le hemen yakınlık kurar ve birlikte Cariyeler’in yapacağı dansı izlemek üzere otururlar. Bu sırada sahnenin sağ ön köşesinde duran Sümbül Ağa’nın yaptığı jest ve mimiklerden Gülbeden’den etkilendiği anlaşılmaktadır. Sümbül Ağa, Gülbeden’in omuzundaki şalı alıp kokusunu içine çeker ve beğeni dolu bakışlarla Gülbeden’i seyre dalar. Sümbül Ağa’nın sahneden çıkmasıyla gözler Cariyeler’in dansına çevrilir. Kösem Sultan oturduğu yerden kahvesini yudumlayarak Cariyeler’in dansını izlemeye başlar.

Eserin *corps de ballet* topluluğundaki on cariye düz çizgide üç sıra oluşturarak dans etmeye başlar. Cariyeler’in dansı müziğin belirli yerlerinde tekrar eden adım guruplarından oluşmaktadır. Müziğin *reprise* yaptığı bölümlerde koreografi de *reprise* yapar. Buradan Çimenciler’in müzikle paralel olarak kombinasyon tekrarından hoşlanan bir koreograf olduğu çıkarımı yapılabilir. Çimenciler’in ikinci sahne için hazırladığı koreografinin stil olarak oryantal etkiler taşıyan neo-klasik dans adımlarından oluştuğunu söylemek mümkündür. Özellikle kol hareketlerindeki oryantal figürler net bir şekilde göze çarpmaktadır. *Attitude derrière, développé effacé ve soutenu* hareketleri koreografinin ana figürleridir. Sağ arka köşe ve sol ön köşeye yapılan seri ara adımlarla bağlanmış küçük figürler ve *sur la point* beşinci pozisyon denge duruşunun ardından yapılan *arabesque* figürü koreografide göze çarpan adımlardır. Dansçılar koreografi boyunca birçok farklı *pattern* çizgisi kullanırlar. Yarım daire, tam daire, kısa ve uzun diyagonal çizgiler, düz çizgiler ve doğrusal çizgiler dansta yer alan *pattern* çizgileridir.



Resim 28. Cariyelerin Dansı’ndan Bir Kare

Kaynak: DOBGM Arşivi



Koreografinin devamında, *corps de ballet*'nin üç sıra halinde düz çizgide yaptıkları kombinasyonların ardından, *ballonné* ve *développé devant* adımlarıyla yarım daire çizgisinde doğrusal olarak ilerledikleri görülür. Ardından, dansçılar sağ ve sol yanlara iki gurup halinde ayrılırlar ve karşılıklı olarak birbirlerinin aralarından geçtikleri yeni bir *pattern* çizgisinde danslarına devam ederler. Dansın devamında gurup dansçıları yanlara doğru açılır. Bu sırada sahnenin ortasında Çeşmidil ve Gülbeden görünür. Beden dillerinden dostluk kurdukları anlaşılmaktadır. İkili, dans adımlarıyla öne doğru ilerler ve Cariyeler'in dansına katılır. Bu bölümde müzik yeni bir melodiye geçiş yapar. Değişen melodiyle birlikte koreografide görülen vals adımları dikkat çekmektedir. Grup karşılıklı olarak diyagonal çizgide danslarına devam eder. Devamında, daire çizgisinde kanun solo eşliğinde yapılan koşu adımlarının ardından solistler ve gurup dansçıları birlikte düz çizgi halinde sahne önüne ilerler. Ardından, müzik *reprise* yaparak en baştaki melodiye döner. Solistler guruba katılır ve başlangıç çizgisindeki ilk kombinasyonunu birlikte tekrar ederler. Dansın finalinde hep birlikte eğilerek selam verirler ve sahne burada son bulur.

#### 4.1.3. Birinci Perde 3. Sahne “Kemal’in Hareme Gelişi”

Eserin birinci perde üçüncü sahnesinde Kemal isimli bir delikanlının Kösem Sultan'a iletilmesi gereken bir mektubu teslim etmek üzere hareme gelmesi ve burada Çeşmidil'i görerek âşık olması konu edilmiştir. Mektubu Kösem Sultan'a teslim ettikten sonra Çeşmidil'i fark eden Kemal, genç cariyenin güzelliğine kayıtsız kalamaz ve ilk görüşte âşık olur. Şanslıdır ki hisleri karşılıklıdır. Tüm bu hikâyeye mizansen ve dans eşliğinde seyirciye anlatılır.

#### 4.2.3. Birinci Perde 3. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Eserin üçüncü sahnesi iç mekân harem dekorunda geçmektedir. Dekor ve aydınlatmada değişiklik yapılmamıştır. Bu bölümde esere Kemal karakteri dahil olur.

Sahne kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Kemal:** Mavi rengin çeşitli tonlarında gömlek, yelek ve pantolon giymektedir. Belinde kuşak, ayağında siyah patikler vardır.

Sahne bitiminde harem kapıları kapanır, ara perde iner ve bir sonraki sahne için yeni dekor hazırlığı yapılır.

### 4.3.3. Birinci Perde 3. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Üçüncü sahne kırk saniye uzunluğundaki keman taksimi ile başlar. Keman solo seyirciye yeni bir karakteri işaret etmektedir. Taksimden ardından Tanbûri Mustafa Çavuş'a ait, Hisâr Bûselik makamında ve raks aksağı usûlündeki *Dök Zûlfünü Meydâna Gel* isimli eser başlar. İki dakika uzunluğundaki eser, kanun, keman ve vurmali sazlar tarafından seslendirilir.

Eserde kullanılan raks aksağı usûlü, dokuz zamanlı musikî usûllerinden biridir. Sık kullanılan usûllerden olmamakla beraber, özel ritmik yapısıyla dikkat çeken raks aksağı usûlü, daha çok küçük formlu ve hareketli eserlerde tercih edilmiştir (Özkan, 2007e, s. 433).

“Raks” kelimesi genellikle bir mûsiki eseri eşliğinde ayakta yapılan danslar, figürler ve oyun olarak tanımlanır. Anlamı gibi hareketli ve kıvrak bir usûl olan raks aksağı usûlünde, vuruş estetiği ve akıcılık ön plandadır (Akşit, 2009, s. 32).

Eserde kullanılan Hisâr Bûselik makamı ise, adı geçen iki makamın birleşmesiyle ortaya çıkmış olup birleşik makamlar sınıfına dahil zengin bir makamdır. İnici- çıkıcı bir seyir karakterine sahip olan makamın başlıca dört farklı kullanım şekli vardır. Tanbûri Mustafa Çavuş'un *Dök Zûlfünü Meydâna Gel* isimli eseri Hisâr Bûselik makamının en bilinen örneklerindedir (Özkan, 1998b, s. 131-132).

Hisâr Bûselik makamının sevgili nazı, sevgiliye açılma ve öpüşme gibi eylemleri ifade eden bir makam olduğu bilinmektedir. Bûse kelimesi tatlı öpücük anlamına gelmektedir. Hisâr ise, savunma amacıyla yapılmış yüksek duvarlı kale demektir. Aynı zamanda İstanbul'da bu kalelerin bulunduğu bölgenin ismi olarak kullanılır. Hisâr Bûselik makamında seslendirilen eserlerin güftelerinde adı geçen sözcüklerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Barkçin, 2019).

*Dök Zûlfünü Meydâna Gel*, eserde Kemal'in varyasyon (solo) müziği olarak kullanılmıştır. Hareketli ve neşeli bir yapıya sahip olan musikî yapıtının, gerek bir âşk şarkısı olarak hikâyeye uyum sağlaması, gerekse de makam ve usûlünün anlam ve yapı olarak erkek varyasyon stiline olan uyumu ile Kemal karakterinin varyasyon sahnesi için uygun bir seçim olduğu görülmektedir. Varyasyonun bitiminde otuz saniye uzunluğundaki keman taksimi seslendirilir. Taksimle birlikte dansçılar sahneyi terk eder ve sahnede dekor değişikliği yapılır.

#### 4.4.3. Birinci Perde 3. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Sahnedeki keman sesinin duyulmasıyla birlikte Sümbül Ağa sağ ön kulisten sahneye girerek Kösem Sultan'a bir habercinin kendisini görmek istediğini bildirir. Bunu duyan Cariyeler meraklı bir şekilde birbirleriyle fısıldaşmaya başlar. Devamında, Sümbül Ağa Kösem Sultan'a haberciyi takdim eder. Gelen haberci Kemal isminde genç bir delikanlıdır ve Kösem Sultan için bir mektup getirmiştir. Kemal, Kösem Sultan'a selam vererek mektubu teslim eder. Mektubu eline alan Kösem Sultan, sahnenin sol ön köşesinde kendisi için hazırlanmış yer minderine geçerek gelen mektubu okumaya başlar. Tüm bunlar mizansen olarak seyirciye anlatılır.

Kösem Sultan'a mektubu teslim eden Kemal coşkulu bir şekilde dans etmeye başlar. Bu sırada Cariyeler de sahnede oturmaktadır. Kimi oturduğu yerde nakış işlemekte kimi de kitap okumaktadır. Bir yandan da gözleri Kemal'in üzerindedir. İlgiliyle Kemal'in dansını seyretmeye başlarlar. Kemal'in dansını izleyen cariyelerden biri de Çeşmidil'dir.

Kemal'in varyasyonu, *à la seconde en dehor pirouette* dönüşü ile başlar. Ardından, diyagonal çizgide *battement développé* adımları ve *en dedans pirouette* dönüşü gelir. Bu figürlerin ardından *glissade*, *grand jeté* ve *arabesque* hareketleriyle düz çizgide sahnenin sağ ön köşesine doğru ilerler.

Kemal karakterini canlandıran dansçı sahnenin sağ ön köşesine geldiğinde *croisé attitude derrière* pozunu alır. Pozun ardından diyagonal çizgide sağ arka köşeye büyük bir *passé jump* hareketi gerçekleştirir. Devamında, beşinci pozisyonda *relève* poz gösterir ve *en dedans pirouette* dönüşünü tekrarlar.

Dansın devamında, dansçı sahnenin ortasına ilerleyerek *écarté derrière* poz gösterir ve ardından sakin adımlarla sahnenin arka bölümüne doğru ilerleyerek sırtı seyirciye dönük olacak şekilde *relève*'de poz alır. Bu hareketin ardından seyirciye dönerek *croisé attitude derrière* figürünü gerçekleştiren dansçı, öne doğru ilerleyerek küçük *ballonné* adımlarıyla iki defa *saut de basque* sıçraması yapar. Bu bölümde yapılan *ballonné* figürü koreografiye folklorik bir hava vermektedir. Varyasyonun devamında *en dedans pirouette* hareketini tekrarlayan ve ardından *développé effacé devant* figürünü gerçekleştiren dansçının bakışları bir anda, kendisini hayranlıkla izleyen Çeşmidil'in bakışlarıyla buluşur.

Çeşmidil, Kemal'e yaklaşabilmek için ayağa kalkar ve jest ve mimikleriyle Kemal'in ilgisine karşılık verir. Sahnenin sağ ön köşesinde *croisé attitude derrière* poz alan Kemal, buradan geriye doğru büyük bir *jeté entrelacé* sıçraması gerçekleştirerek Çeşmidil'e doğru ilerler ve jestleriyle karşılık verir. Ardından, elleriyle kalbini tutarak sahnenin sağ arka köşesine doğru ilerler ve *relève* 'de poz alır.



Resim 29. Kemal'in Dansından Bir Kare

Kaynak: DOBGM Arşivi

Ardından diyagonal doğrultuda sahnenin sol ön köşesine ilerleyerek büyük bir *temps de flèche* sıçraması yapan Kemal, ardından sahnenin ortasına gelerek dört defa, *à la seconde tour* yapar ve *pirouette* dönüşüyle bölümdeki kombinasyonunu tamamlar.

Çeşmidil'e karşı hissettiği duygularla coşkuya kapılan Kemal, duygularını dansına yansıtarak enerjik bir şekilde dans etmeye devam eder. *Glissade cabriole*, *arabesque* ve devamında gelen sıçrama ve dönüş hareketlerinin ardından varyasyonun final kombinasyonunu gerçekleştirmek üzere sahnenin sağ ön köşesinde poz alır. Devamında, *managé* yaparak *revoltade* ve *saut de basque attitude* gibi büyük zıplama hareketlerini gerçekleştiren Kemal, sahnenin ortasında gelir ve *à la seconde en dehors pirouette* dönüşü ile *tour passé en dehors* sıçraması yapar. Ardından, kavuşmak istemesine Çeşmidil'e doğru elini uzatarak önünde diz çöker ve varyasyon burada son bulur.

Kemal'in varyasyonu teknik zorluğu yüksek bale figürlerinden oluşmaktadır ve klasik bale stilindedir. Varyasyon boyunca müziğin koreografiyle olan uyumu dikkat

çekmektedir. Koreografideki büyük sıçrama hareketlerine eşlik eden zil vuruşları ile hareketler vurgulanarak sahnede müzik ve koreografi bütünlüğü yakalanmıştır.

Varyasyonun bitiminde otuz beş saniye uzunluğundaki keman taksimi başlar. Müzikle birlikte Kösem Sultan, Kemal'e çıkması için işaret eder. Ardından, Baş Cariye kızları toparlar, harem kapıları kapatılır ve yeni sahne için dekor değişikliği yapılır. Böylelikle üçüncü sahne burada son bulur.

#### **4.1.4. Birinci Perde 4. Sahne “Padişah’ın Portresi”**

Eserin birinci perde dördüncü sahnesinde Padişah, bir ressama portresi için poz vermektedir. Bu sırada portreyi görmeye gelen Kösem Sultan sahnede oğluya *pas de deux* yapmaya başlar.

#### **4.2.4. Birinci Perde 4. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi**

Dördüncü sahne ara perde önünde geçmektedir. Dekor olarak, Josephine model kadife bir koltuk ile resim tuvali kullanılmıştır. Sahnede aydınlatma olarak genel aydınlatma ve perde arkasından görünen mavi fon ışığı mevcuttur.

Sahnede kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Padişah:** Bordo renk gömlek ve pantolon giymektedir. Üzerinde aynı renkte sırma işlemeli kadife bir kaftan vardır. Kostüm, bordo kavuk ve altın bir kemerle tamamlanmıştır.

**Ressam:** Beyaz renk gömlek ve siyah pantolon giymektedir.

#### **4.3.4. Birinci Perde 4. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi**

Eserin dördüncü sahnesinde kanun ve keman tarafından seslendirilen Şehnâz taksim kullanılmıştır İki dakika otuz saniye uzunluğundaki taksim Şehnâz makamındadır. Taksimde, kanun ve keman adeta karşılıklı bir atışma halindedir.

Şehnâz makamı, Türk mûsikisinin en eski ve sevilen makamlarından biridir. Dügâh perdesinde karar eden ve inici bir seyir karakterine sahip olan makam, birleşik makamlar sınıfına dahildir (Özkan, 2010b, s. 458).

#### **4.4.4. Birinci Perde 4. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

Sahne başladığında Padişah, sahnenin ortasında bulunan Josephine koltukta portresi için Ressam'a poz vermektedir. Sahnenin sağ köşesinde duran Ressam, önündeki tuvale Padişah'ın portresini çizmektedir.

Kanun solunun başlamasıyla Ressam *pirouette* dönüşü yapar. Padişah'ın önüne gelerek, *à la seconde développ * figürünü yapan Ressam, tekrar tuvalin yanına giderek *pirouette* döner ve selam vererek çalışmasını devam ettirir.

Keman solo başladığında, sahneye sol ön kulisten *crois  attitude derri re* poz eşliğinde Kösem Sultan giriş yapar. Kösem Sultan, Padişah'ı selamlar ve portreyi görmek üzere Ressam'ın yanına gider. Bu sırada Padişah ayağa kalkar ve birlikte *pas de deux* yapmaya başlarlar.

Koreografide Kösem Sultan'ın Padişah ile yaptığı *pas de deux* figürleri dikkat çekmektedir. *Promenade en arabesque*, *arabesque pench e*, *d velopp    la seconde*, *d velopp  devant* ve * cart  devant* figürleri koreografinin ana adimlarını oluşturmaktadır. Padişah'ın Kösem Sultan'ı *pirouette* döndürdüğü bölümde, Ressam da *  la seconde tour* ve *pirouette* dönüşleri yapar. *Pas de deux*'n n bitiminde Kösem Sultan sahneden çıkar. Ardından, Ressam son bir dönüş yaparak Padişah'a selam verir. Padişah ise seyirciye dönük olarak ayakta durmaktadır. Yavaşça ışıklar kararır ve sahne burada son bulur.



Resim 30. Padişah ve Kösem Sultan

Kaynak: Tarkan Serengül



Resim 31. Padişah ve Ressam

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.1.5. Birinci Perde 5. Sahne “Ninni”

Eserin birinci perde beşinci sahnesinde haremden gece vaktidir. Bu bölümde sırasıyla Baş Cariye'nin ve Cariyeler'in uyku öncesi yaptıkları danslar izlenir. Ardından Cariyeler uykuya yatar. Tüm harem halkı uykudayken Çeşmidil'i uyku tutmamıştır. Zira bir planı vardır. Kemal ile buluşabilmek için herkes uykudayken haremden kaçmaya karar vermiştir. Bu plandan yalnızca arkadaşı Gülbeden'in haberi vardır. Gülbeden, başına gelebileceklerden endişelenerek Çeşmidil'e engel olmaya çalışsa da Çeşmidil'in kararı kesindir. Çeşmidil, Kemal için yazdığı kaçış mektubunu Gülbeden'e vererek haremi terk eder.

#### 4.2.5. Birinci Perde 5. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Birinci perdenin beşinci sahnesi, ara perde arkasında dış mekân harem dekorunda başlar. Müzik başladığında sahne neredeyse karanlıktır ve vaktin gece olduğu anlaşılmaktadır. Aydınlatma olarak mavi renk fon ışığı ve dekor içi aydınlatma kullanılmıştır. Sahnenin devamında ara perde kalkar ve dekor açılarak dış mekân dekorundan iç mekân dekoruna geçiş yapılır. Dekorun açılmasıyla birlikte mavi ve beyaz ışığın birlikte kullanıldığı loş aydınlatma devreye girer.

Sahne kullanılarak kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Baş Cariye:** Beyaz bir gecelik giymektedir. Başında incili saç aksesuarı vardır ve elinde bir gaz lambası tutmaktadır.

**Cariyeler:** Beyaz gecelikler giymişlerdir ve başlarında incili saç aksesuarları vardır. Cariyeler'in ellerinde yastıklar vardır ve ayakları çıplaktır.



Resim 32. Baş Cariye

Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi



Resim 33. Ninni Dansı

Kaynak: DOBGM Arşivi



#### 4.3.5. Birinci Perde 5. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin beşinci sahnesi Baş Cariye'nin solosu ile başlar. Bir dakika kırk saniye uzunluğundaki solo, Hicaz makamındaki ney taksimi ile seslendirilir.

Hicaz makamı, birbiriyle yakın ilişkili dört makamdan oluşan ve “Hicaz Ailesi” olarak adlandırılan gurubun bir üyesidir ve inici-çıkıcı seyir karakterine sahiptir (Özkan, 1998a, s.440).

Beşinci sahnede seslendirilen ikinci eser, popüler bir anonim olan *Dandini Dandini Dastana* isimli ninnidir. İki dakika uzunluğundaki ninni sırasıyla ney, piyano ve keman solo eşliğinde üç defa *reprise* yaparak toplamda beş tekrar olarak seslendirilir. Bu bölümde haremdeki cariyeler uyku öncesinde ellerinde tuttıkları yastıklarla dans ederler.

Üçüncü sırada, bir dakika on saniye uzunluğundaki kanun taksimi seslendirilir. Bu bölümde Çeşmidil varyasyon yapar.

Kanun taksimının ardından, Lavtacı Hristo'nun Kürdîli Hicazkâr makamında ve aksak usûlündeki *Gidelim Göksu*'ya isimli eseri başlar. Üç dakika uzunluğundaki eser kudüm, kanun, keman, ney ve piyano tarafından seslendirilir.

Sahnede Çeşmidil'in solo performansı devam etmektedir. Kemal'e âşık olan Çeşmidil, sevgilisine kavuşma arzusu içindedir. Çeşmidil, tüm duygularını dansıyla ifade eder. Devamında, sırrını paylaştığı dostu Gülbeden de dansa katılır ve birlikte bir düet yaparlar. Sözleriyle gitme arzusunu anlatan *Gidelim Göksu*'ya isimli eserin Çeşmidil'in hislerine tercüman olduğu görülmektedir.

*Gidelim Göksu*'ya aksak usûldedir. Aksak usûl, sekizlik birimle yazılan dokuz zamanlı ve altı vuruşlu küçük bir usûldür. Türkü, oyun havası, şarkı ve ilâhi gibi küçük formlu eserlerde sıklıkla kullanılmıştır (Tanrıkorur, 1989a, s. 290).

Eserin makamı olan Kürdîli Hicâzkar makamı, bestekâr ve hânende Hacı Ârif Bey tarafından terkip edilmiş bir makamdır. Hacı Ârif Bey, Sultan Abdülmecid döneminde haremdeki cariyelere mûsikî hocalığı yaptığı dönemde Kürdîli Hicâzkar makamını terkip etmiştir. Ârif Bey'in bu makamı, haremde tanıyıp âşık olduğu ve sonradan evlendiği Çeşm-i Dilber isimli Çerkez cariyenin etkisiyle oluşturduğu söylenmektedir. Nitekim, makamı ilk defa kullandığı bestelerin Çeşm-i Dilber için yapıldığı açıkça anlaşılmaktadır. (Özalp, 2000). Kullanış olarak Şed ve birleşik olarak ikiye ayrılan

Kürdîli Hicâzkar makamı, dört farklı şekilde kullanılmıştır. *Gidelim Göksu*'ya isimli eser ise ikinci kullanım şekline örnektir (Özkan, 2002, s. 565, 567).

Tüm bu bilgiler doğrultusunda Kürdîli Hicâzkar makamının aşk duygularıyla terkip edilmiş bir makam olduğu ve ortaya çıkış hikâyesinin eserin hikâyesi ile olan benzerliği görülmektedir. Yapılan incelemenin sonucunda, Kürdîli Hicâzkar makamının ve bu makamın kullanıldığı *Gidelim Göksu*'ya isimli eserin sahnede tercih edilme nedeni de anlaşılmış olur.

#### 4.4.5. Birinci Perde 5. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Beşinci sahne koreografik sıralamaya göre incelendiğinde, ilk sıradaki dans Baş Cariye'ye aittir. Baş Cariye'nin uyku öncesinde ney eşliğinde yaptığı solo yavaş bir tempoda olup koreografisinde denge hareketlerini içeren sakin adımlar kullanılmıştır. Baş Cariye dansı sırasında elinde, sahnede gece vakti olduğunu sembolize eden bir gaz lambası tutmaktadır.

Koreografide ilk olarak, sağ diyagonalde ve doğrusal çizgide ilerleyen *développé devant*, *arabesque*, *croisé attitude derrière* ve *développé à la seconde* adımları yapılır. Ardından, sahnenin sol arka köşesine ilerlemiş olan dansçı, *attitude effacé derrière* ve *développé effacé devant* figürlerini yapar. Dansın devamında, diyagonal çizgide *tour chaînés* ve *tour dégagé* dönüşleri yapılır. Tekrarlanan *arabesque* figüründen sonra dansçı *sur la point* üzerinde seyirciye arkası dönük olarak *pas de bourrée suivi* hareketini gerçekleştirir. Sonrasında, kendi etrafında döner ve *arabesque plié penchée* hareketini yapar. Bu figürün ardından poz vererek solo performansını bitirir.

Sahnede *Ninni*'nin duyulmasıyla birlikte Baş Cariye, Cariyeler'i sahneye davet eder. On cariye, ön kulislerden karşılıklı olarak düz çizgide sahneye girer. Cariyeler'in ellerinde yastıklar vardır ve müzikle aynı ritimde adımlar atarak ilerlerler. Yaptıkları adım kombinasyonu, dört düz adım, bir *dégagé devant*, bir *soutenou* ve bir *dégagé à la seconde* adımlarından oluşmaktadır. İki defa tekrarlanan adım kombinasyonunun ardından *développé devant plié* hareketini yaparak karşılıklı bir geçiş yaparlar ve tek bir düz çizgi oluştururlar.

Dansta yer alan bir sonraki kombinasyon, ağırlıklı olarak kol figürleri ve yastıklarla yapılan çeşitli adımlardan oluşmaktadır. Kombinasyonun bitiminde yapılan *arabesque penchée* figürünün ardından dansçılar, *attitude derrière*, *plié développé devant* ve *pas plié* figürlerinden oluşan kombinasyonu kendi etraflarında dönerek dört defa tekrar

ederler. Kombinasyonun sonunda *soutenou* dönerek ellerindeki yastıkları yere bırakırlar ve sahnenin sağ tarafında diyagonal bir çizgi oluştururlar. Diyagonal çizgide yaptıkları yeni kombinasyonun ardından, *écarté devant* figürünü yaparak üçlü sıralar halinde düz çizgiye geçerler. Burada tekrar edilen, *développé à la seconde*, *arabesque penchée* ve *plié développé devant* figürlerinin ardından *soutenou* dönerek ellerindeki yastıklarla beraber yere yatarlar ve yerde çapraz şekilde *attitude* poz göstererek yastıklarına yatıp, uyku pozunda danslarını bitirirler.

Sahnenin bir sonraki dansı Çeşmidil'e aittir. Harem halkı uykudadır; fakat Çeşmidil henüz uyumamıştır. Gördüğü günden beri Kemal'i aklından çıkaramayan Çeşmidil, sevdiğine kavuşamamanın üzüntüsü içindedir ve saraydan kaçmaya karardır. Kanun taksiminin başlamasıyla, hislerini anlatan bir varyasyona başlar.

Çeşmidil'in dansında, oyunculuk ve duygular ön plandadır. Bu sebeple üst beden kullanımına ağırlık verilmiştir. Koreografide *renversé* hareketi dikkat çekmektedir. Bu hareket koreografinin ana adımıdır ve dans içinde sıklıkla tekrar edilir. *Saut de basque* ve *écarté devant*, koreografide ön planda olan ve sık tekrarlanan diğer figürlerdir. Çeşmidil'i canlandıran dansçı *tour chaînés* dönüşünün ardından sahnenin sağ arka köşesine gider ve ağlayarak dansını bitirir.

Kanun taksiminden ardından *Gidelim Göksu*'ya isimli eserin başlamasıyla, Çeşmidil yeni bir dansa başlar. *Tour dégagé*, *tour chaînés* ve *en dehors pirouette* koreografide kullanılan dönüş hareketleridir. Sahnenin devamında, arkadaşının üzüntüsüne ve duygularına kayıtsız kalamayan Gülbeden sahneye gelerek arkadaşına katılır. İki arkadaş birlikte dans etmeye başlar. Koreografide, duygu yoğunluğunu destekleyen yoğun üst beden kullanımı ve *port de bras*'lar dikkat çekmektedir. Gülbeden durumdan endişelidir. Ne kadar ısrar etse de Çeşmidil'i kararından döndüremez. Dansın sonunda Çeşmidil, Kemal'e yazmış olduğu mektubu Gülbeden'e verir ve ardından koşarak sahneyi terk eder. Beşinci sahne burada son bulur.

#### **4.1.6. Birinci Perde 6. Sahne “Hamam”**

Eserin birinci perde altıncı sahnesi, Gülbeden'in sahnesidir. Sahnede duygu yüklü bir varyasyon yapan Gülbeden, dansın bitiminde haremdeki hamamda yıkanır.

#### 4.2.6. Birinci Perde 6. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Eserin altıncı sahnesi iç mekân harem dekorunda geçmekte olup, aydınlatma ve kostümde değişiklik yapılmamıştır.

Sahnedeki hamam bölümü dekor içi aydınlatma kullanılarak ön plana çıkarılmıştır. İlave olarak sahne sisi kullanılarak hamamda buhar efekti yaratılmıştır.

Sahne kullanılarak kostümler incelendiğinde:

**Gülbeden:** Bej rengi şifon elbise giymektedir. Hamam sahnesinde elbisesini çıkarır, saçlarını açar ve vücuduna bir peştamal sarar.



Resim 34. Hamam Sahnesi

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.3.6. Birinci Perde 6. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Birinci perdenin altıncı sahnesinde bölüm için özel olarak yazılmış enstrüman sololar kullanılmıştır. Sahne, dört ölçü kudüm vuruşuyla başlar. Ardından kudüm vuruşlarına keman solo katılır. İki dakika kırk saniye uzunluğundaki keman solo eşliğinde Gülbeden'in varyasyonu izlenir. Sahnenin devamında kudüm vuruşları ritim değiştirir ve kanun solo başlar. İki dakika uzunluğundaki kanun solo hamam sahnesinde

seslendirilir. Bu sahnede Gülbeden önce kanun eşliğinde dans eder ve ardından sahnedeki hamamda yıkanır. Sahnede seslendirilen kanun solo tınısıyla arp gibidir ve izleyiciye su sesini anımsatır.

#### **4.4.6. Birinci Perde 6. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

Altıncı sahne, kudüm vuruşları eşlinde Sümbül Ağa'nın sahneye girmesiyle başlar. Gülbeden, Çeşmidil'in mektubunu Sümbül Ağa'ya verir ve mektubu Kemal'e ulaştırmasını ister. Gülbeden'e karşı platonik bir aşk besleyen Sümbül Ağa, Gülbeden'in isteğini yerine getirecektir.

Sümbül Ağa'nın çıkmasıyla sahnede yalnız kalan Gülbeden dans etmeye başlar. Kaman solo eşliğinde yapılan varyasyon duygu yüklü bir danstır ve hareketlerdeki yoğun üst beden kullanımı dikkat çekmektedir. Koreografide çok sayıda dönüş hareketi yer almaktadır. Her seferinde farklı bir figür geçişiyle yapılan *tour degagé* ve *en dedans pirouette* dönüşleri yüksek dansçılık becerisi gerektiren, teknik zorluğu yüksek figürlerdir.

Kanun solonun başlamasıyla bir süre daha dansını sürdüren Gülbeden, devamında dekorun hamam bölümüne geçer. Burada dekor arkasında elbisesini çıkarır ve vücuduna bir peştamal sararak sahneye geri döner. Gülbeden, saçlarını açar ve hamamda su dökünerek yıkanmaya başlar. Bir yandan da zarif kol hareketleriyle parmak ucunda dans etmektedir. Eserin bu sahnesi kadın güzelliğini estetik ve zarif bir biçimde izleyiciye sunar. Hamamdan çıkan Gülbeden sahnenin ortasına gelerek asil ve kadınsı bir final poz verir ve altıncı sahne burada son bulur.

#### **4.1.7. Birinci Perde 7. Sahne “Kösem Sultan”**

Birinci perdenin yedinci sahnesinde, eserin en güçlü ve acımasız karakteri olan Kösem Sultan'ın varyasyonu izlenmektedir.

#### **4.2.7. Birinci Perde 7. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi**

Eserin yedinci sahnesinde dış mekân harem dekoru kullanılmıştır. Sahnenin aydınlatmasında Kösem Sultan'ı temsil eden mavi fon ışığı, beyaz ışık, dekor içi aydınlatma ve takip ışığı kullanılmıştır.

Sahnede kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Kösem Sultan:** Güpür ve şifon kumaştan yapılmış, saks mavisi bir elbise giymektedir. Başında inci, safir ve tüylerle süslü altın bir taç vardır. Altın ve safir mücevherler takmaktadır.

#### 4.3.7. Birinci Perde 7. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Kösem Sultan'ın varyasyon yaptığı yedinci sahnede bölüm için özel olarak yazılmış timpani solo kullanılmaktadır. İki dakika on beş saniye uzunluğundaki timpani solo, Kösem Sultan'ın güçlü ve hırs dolu karakteriyle uyum içerisindedir.

#### 4.4.7. Birinci Perde 7. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Birinci perde yedinci sahnede Kösem Sultan'ın varyasyonu izlenmektedir. Varyasyon incelendiğinde, koreografinin ağırlıklı olarak dönüş ve büyük zıplama hareketlerinden oluştuğu görülmektedir. Varyasyon, yüksek zorlukta teknik hareketler içermektedir.

Koreografinin en önemli özelliği müzikteki her bir vuruş için ayrı bir hareket yapılmış olmasıdır. Vuruşlar bazı hareketlerde bizzat eller ile ritim tutularak desteklenmiştir. Koreografide kullanılan el tutuşları Kösem Sultan karakteri için özel olarak oluşturulmuştur. Eller, bilinen klasik bale el tutuşundan farklıdır ve tüm parmaklar açık ve gergin olarak kullanılmıştır. Bu görünüm karaktere güçlü ve sert bir hava vermektedir.

Müzik başladığında Kösem Sultan'ı canlandıran dansçı, sağ arka kulisten sahneye girerek poz alır ve diyagonal çizgide sol ön köşeye doğru *tour chaînés* hareketiyle ilerler. Devamında, düz çizgide *failli* ve *renversé* figürlerini yaparak ilerlemeye devam eder ve sahnenin sağ ön köşesinde *sur la point*'te dördüncü pozisyonda poz alır.

Koreografinin devamında, öne doğru el ritimleriyle desteklenen adımlar yapılır ve tekrar dördüncü pozisyonda poz tutulur. Ardından, düz çizgide *développé à la seconde* ve *tour chaînés* hareketleri yapılarak sol ön köşede poz verilir. Diyagonal çizgide sağ arka köşeye doğru el ritimleriyle üç defa yapılan *arabesque* figürünün ardından, tekrar poz tutulur. Devamında yarım daire çizilerek iki kez *grand pas de chat* sıçrayışı yapılır. Ardından, ortada poz alınarak öne doğru doğrusal çizgide *tour chaînés* dönüşü yapılır. Yarım daire çizgisinde yapılan koşu adımlarının ardından müziğin ritmine uygun olarak keskin baş hareketleri yapılır.

Varyasyonun devamında, *tour piqué* dönüşleri ve seri şekilde yapılan *développé devant* hareketi gelir. Diyagonal çizgide sol ön köşeye doğru art arda *tour piqué* ve *pirouette*

dönüşleri yapılır. Devamında yapılan *attitude* hareketinden sonra, yarım dairede koşarak sahnenin ortasında poz alınır. Pozun ardından klasik balenin en zor hareketlerinden biri olan *fouetté* dönüşü yapılır. Sekiz defa tekrarlanan dönüşün ardından sıçrama ile yapılan *développé à la seconde* hareketi gelir. Ardından, *failli ve* ard arda hızlı bir şekilde yapılan *renversé* figürleri tekrarlanır. Kombinasyon diyagonal çizgide geriye doğru yapılan *arabesque* ve *jeté entrelacé* hareketlerinin ardından aynı diyagonal çizgide hızlı ve seri bir şekilde sol ön köşeye doğru *soutenou* ve *tour degagé* dönüşleri ile devam eder. Devamında, sahnenin arkasına doğru *grand pas de chat* sıçraması yapılır. Sahnenin orta kısmında yapılan *soutenou* dönüşü ve öne doğru doğrusal çizgide son kez tekrarlanan *grand pas de chat* hareketinden sonra final pozu verilir ve sahne burada son bulur.



Resim 35. Kösem Sultan'ın Dansından Bir Görüntü

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.1.8. Birinci Perde 8. Sahne “Padişah Hareme Geliyor”

Birinci perdenin sekizinci sahnesinde Padişah'ın hareme yaptığı ziyaret ve sonrasında gelişen olaylar konu edilmiştir. Padişah'ın hareme geleceğini duyan Cariyeler, neşeli bir dans eşliğinde hazırlanmaya başlarlar. Hareme geldiğinde Cariyeler'i alıcı gözüyle süzen Padişah, Gülbeden'in güzelliğine karşı kayıtsız kalamaz ve ikili birlikte bir pas *de deux* gerçekleştirir. Öte yandan Kösem Sultan, Padişah'ın Gülbeden'e olan ilgisinden hoşlanmamıştır. Zira Gülbeden, güzelliği ve zekâsı ile Kösem Sultan için potansiyel bir tehlike unsurudur.

#### 4.2.8. Birinci Perde 8. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Sekizinci sahne dış mekân harem dekorunda başlamaktadır. Sahnede Padişah, Yeniçeriler ve Sümbül Ağa'nın yer aldığı bölümün aydınlatmasında Padişah'la özdeşleşen kırmızı aydınlatma kullanılmıştır. Sahnenin devamında dış mekân dekorundan iç mekâna dekoruna geçiş yapılır ve aydınlatma da buna uygun olarak değişir. Devamında başlayan eğlence sahnesinde mücevher sandığı, tanbur, yelpaze gibi objeler kullanılmıştır.

Sekizinci sahnenin son sahnesi olan Padişah ve Gülbeden'in *pas de deux* sahnesinde, sahneye loş bir aydınlatma hâkimdir ve karakterleri vurgulamak adına takip ışığı kullanılmıştır.

#### 4.3.8. Birinci Perde 8. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin sekizinci sahnesi kırk beş saniye uzunluğundaki piyano taksimi ile başlamaktadır. Taksim, Şehnâz makamında ve nîm-sofyan usûlündedir.

(Şehnâz makamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Birinci Perde 4. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s.70).

Taksimde kullanılan nîm-sofyan usûlü, dört zamanlı sofyan usûlünün yarı zamanlı olmasıyla ötürü, "nîm-sofyan" (yarım sofyan) adını almıştır. Türk mûsikîsinin en küçük usûlü olan nîm-sofyan usûlü, oluşumuna başka bir usûlün dahil olmadığı iki basit usûlden biridir. Daha çok longa, sirto gibi oyun havalarında, marşlarda ve bazı türkülerde tercih edilmiştir (Özkan, 2007c, s.128).

Piyano taksiminden sonra, Santûri Edhem Efendi'nin Şehnâz makamı sofyan usûlündeki *Şehnâz Longa* isimli eseri başlar. Bir dakika on saniye uzunluğundaki eserin icrasında keman, kanun, bendir ve tef kullanılmıştır. Longa, alaturka müzikte yörük özellik taşıyan bir oyun havasıdır ve eserde Cariyeler'in eğlence sahnesinde kullanılmıştır.

Eserde kullanılan sofyan usûlü, dört zamanlı ve üç vuruşlu küçük bir usûl olup, iki adet iki zamanın birleşmesinden meydana gelmiş birleşik yapıda bir usûldür. Kelime olarak, Arapça sûfi kelimesinin çoğulu "sûfiyan"dan türetildiği düşünülen sofyan usûlü, peşrev, türkü, şarkı ve bazı saz eserlerinin yanında çoğunlukla tevşîh ve ilâhi gibi dinî formlarda kullanılmıştır (Özkan, 2009c, s. 348).



*Şehnâz Longa* 'nın sona ermesiyle birlikte kudüm dört defa vuruş yapar. Vuruşlarla birlikte Padişah, Kösem Sultan'la beraber sahneye giriş yapar. Sahnenin devamında, Hâfız Post'a ait Rast makamında ve yürük semâî usûlündeki *Gelse O Şûh Meclise, Nâz-ü Tegâfûl Eylese* isimli eser başlar. İki dakika on beş saniye uzunluğundaki eser, ney, kanun, keman, kudüm ve piyano eşliğinde seslendirilir. Eserin sözlerinin anlamsal olarak sahneye yakaladığı uyum dikkat çekmektedir. Padişah ve Gülbeden, eser eşliğinde *pas de deux* yaparlar.

Eserde kullanılan Rast makamı, Türk mûsikî tarihinin en eski ve en çok kullanılan makamlarının başında gelmektedir. Gerek halk musikîsinin gerekse sanat musikîsinin büyük ve küçük her türlü formunda yaygın biçimde kullanılmıştır. Rast makamı, mutlak olarak çıkıcı seyirdedir ve durağı rast (sol) perdesidir. Ağır başlı, ihtişamlı ve dini duygular veren bir makam olduğu için pest taraftan genişletilmiş bir makamdır (Özkan, 2007f, s. 461, 462)

Rast makamı ağır başlılıkla birlikte neşe, heyecan ve şevk veren bir makamdır (Canural, 2020). Bu bilgi doğrultusunda bakıldığında, makamın Padişah'ın Gülbeden'i ilk gördüğü anda hissettiği duyguları ifade ettiği ve koreografi ile uyum içinde olduğu görülmektedir.

(Eserde kullanılan yürük semâî usûlü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Birinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s. 60).

#### **4.4.8. Birinci Perde 8. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

Birinci perdenin sekizinci sahnede Piyano taksimının başlamasıyla birlikte Padişah, Yeniçeriler ve Sümbül Ağa sahneye giriş yapar. Padişah, Sümbül Ağa'ya haremi ziyaret edeceğini söyler ve Yeniçeriler'le birlikte sahneden çıkar. Bunun üzerine harem kapıları açılır ve Padişah'ın ziyareti için hazırlık başlar. Tüm bu hikâye seyirciye mizansen olarak anlatılır.

Harem kapıları açıldığında Sümbül Ağa *pirouette* dönüşü yapar ve Cariyeler'in süslenmesi için mücevher sandığının getirilmesini ister. Sandıktan çıkan takıları gören Cariyeler heyecanlanır ve neşeyle dans etmeye başlar. Cariyeler'in dansına Sümbül Ağa'da neşeli hareketlerle eşlik eder. Baş Cariye ise eğlenceye tanbur çalarak katılır.

Cariyeler'in eğlence sahnesinde neşeli bir oyun havası olan *Şehnâz Longa* seslendirilir. Sahnede müzik, tema ve koreografi uyum içerisindedir. Neşe ve eğlenceyi yansıtan adımların ön planda olduğu koreografide birçok farklı *pattern* çizgisi kullanılmıştır.

Müziğin başlamasıyla birlikte mücevher sandığının başına toplanan Cariyeler, teker teker *tour chaînés* dönüşü yaparak açılırlar. Ardından, karşılıklı iki sıra halinde *sur la point* üzerinde neşeli adımlarla ilerleyerek tek bir düz çizgi oluştururlar. Cariyeler'in *point* üzerinde yaptığı hareketler ve dönüşler, folklorik ve oryantal esintiler taşımaktadır. Cariyeler dansına Sümbül Ağa'da neşeli figürlerle eşlik eder. Dansın sonuna yaklaşıldığında, Cariyeler büyük bir daire oluşturarak Sümbül Ağa'yı ortalarına alırlar ve el ele tutuşarak neşe içinde dönerler. Ardından hep birlikte final pozu verilir ve dans burada son bulur.



Resim 36. Eğlence Sahnesinden Bir Kare

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 37. Sömbül Ağa

Kaynak: DOBGM Arşivi

Cariyeler'in dansının sona ermesiyle birlikte sahneye kudüm vuruşları eşliğinde Padişah ve Kösem Sultan girer. Padişah başındaki kavuğu çıkararak Sömbül Ağa'ya uzatır. Biraz rahatlamak ve eğlenmek istemektedir. Bu sırada *Gelse O Şuh Meclise Nâz-ü Tegâfül Eylese* isimli eser başlar. Padişah Cariyeler'e yaklaşarak hepsini teker teker süzer. Cariyeler de Padişah'ı selamlayarak karşılık verirler. Padişah, Cariyeler arasındaki Gülbeden'i görünce adeta büyülenir ve bakışları Gülbeden'e kilitlenir. Bu esnada Padişah ve Gülbeden haricinde sahnedeki tüm karakterler donar. Bu sahne Padişah'ın hayallerindeki aşk sahnesinin ta kendisidir ve bu güzel hayalde sadece Gülbeden ve Padişah vardır. Çift birlikte *pas de deux* yapmaya başlar.

İkilinin yaptığı *pas de deux*, dönüş hareketleri ve erkeğin kızı havaya kaldırdığı *lift* figürlerinden oluşan romantik bir koreografidir. Dansın sonunda, Padişah sahnenin önüne gelerek elleriyle kalbini tutar. Bu hareket seyirciye Padişah'ın Gülbeden'e karşı hislerini anlatmaktadır. Gülbeden'de Padişah'tan hoşlanmıştır. Yaşanan bu gelişme ikiliyi izlemekte olan Kösem Sultan'ı memnun etmemiştir. Sahnenin sonunda Sömbül Ağa Padişah'a kavuğunu uzatır. Padişah ise kavuğunu takmayı reddeder ve koşarak sahneyi terkeder. Padişah'ın bu hareketi, ilk defa tattığı aşk duygusunun kendisinde yarattığı duygusal karışıklığın bir dışavurumudur. Hissettiği bu yeni duygu Padişah'ı şaşkına çevirmiştir. Sahnenin sonunda, Kösem Sultan ve Sömbül Ağa Padişah'ın

peşinden gider ve eğlence burada son bulur. Baş Cariye'nin işaretiyle harem kapıları kapatılır ve sahne biter.



Resim 38. Padişah ve Gülbeden

Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi

#### **4.1.9. Birinci Perde 9. Sahne “Kemal ile Sümbül Ağa”**

Birinci perdenin dokuzuncu sahnesinde, Sümbül Ağa'nın Çeşmidil'in mektubunu Kemal'e ulaştırması ve devamında Kemal'in yaşadığı sevinç konu edilmiştir.

#### 4.2.9. Birinci Perde 9. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Bir dakika uzunluğunda kısa bir ara sahne olan dokuzuncu sahne, ara perde önünde geçmektedir. Sahnede dekor kullanılmamıştır. Mavi renkteki loş aydınlatma ve Sümbül Ağa'nın elindeki gaz lambasından sahnede gece olduğu anlaşılmaktadır. Aydınlatma, takip ışığı ile desteklenmiştir.

#### 4.3.9. Birinci Perde 9. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin dokuzuncu sahnesinde, Tanbûri Refik Fersan'ın Rast makamı sofyan usûlündeki *Rast Medhal* isimli eseri seslendirilmektedir. Bir dakika uzunluğundaki eser, kanun, keman, ney, piyano ve perküsyon tarafından seslendirilmektedir.

Medhal, Klasik Türk müziğinde enstrümantal bir formdur ve medhal kompozisyonlar çoğunlukla sofyan gibi kısa kullanımlıdır (Kaçar, 2009 s. 296).

(Rast makamı ve sofyan usûlü için bkz. Birinci Perde Sekizinci Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s.81).

#### 4.4.9. Birinci Perde 9. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Dokuzuncu sahne Sümbül Ağa ve Kemal arasında geçmektedir. Kemal, heyecanlı bir şekilde sarayın yakınlarında dolaşarak Çeşmidil'i düşünmektedir. Bu sırada sahneye elinde bir lamba ile Sümbül Ağa girer ve hayâllere dalmış olan Kemal'i kenara çekerek yanına gelmesini söyler. Zira, Kemal'e müjdeli bir haberi vardır. Ardından Çeşmidil'in, Gülbeden aracılığıyla gönderdiği mektubu uzatır. Mektubu okuyan Kemal sevinçten havalara uçar ve sevincini dansıyla seyirciye aktarır.

Kemal'i canlandıran dansçı dansına *tour chaînés* dönüşü yaparak başlar. Ardından büyük bir *jeté enterlacé* sıçraması ve *pirouette* dönüşü gelir ve sevinçle diz çökerek elini yere vurur. Bu sırada yaptığı sıçramalar müzikte zil vuruşlarıyla desteklenir. Tekrar *jeté enterlacé* sıçraması ve *attitude* pozunda sıçramalar yapan Kemal, neşe içinde Sümbül Ağa'ya sarılır ve teşekkür ederek elinde mektubuyla koşarak sahneyi terk eder. Sümbül Ağa'nın da peşinden gitmesiyle sahne son bulur.



Resim 39. Sümbül Ağa ile Kemal

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### **4.1.10. Birinci Perde 10. Sahne “Padişah”**

Birinci perdenin final sahnesi olan onuncu sahnede, Padişah’ın yalnız kaldığı bir anda iç dünyasıyla yaptığı hesaplaşma konu edilmiştir. Sahnede, Padişah hissettiği tüm duyguları seyirciyle dansıyla aktarır.

#### **4.2.10. Birinci Perde 10. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi**

Onuncu sahne dış mekân harem dekorunda geçmektedir. Sahnede dekor olarak tuval üzerinde durmakta olan portre, kırmızı kadife koltuk, ahşap bir sehpa ve gaz lambası kullanılmıştır. Aydınlatma olarak sahnenin tamamında Padişah’ı temsil eden kırmızı renk aydınlatma ve takip ışığı kullanılmıştır.

#### **4.3.10. Birinci Perde 10. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi**

Birinci perdenin onuncu sahnesi, Nikrîz makamındaki taksim ile başlar. Bir dakika kırk saniye uzunluğundaki taksim, kudüm, timpani, bateri, keman ve kanun tarafından seslendirilir. Taksimin ardından, Selahattin İçli’ye ait, Nikrîz makamı Türk aksağı usûlündeki *Bir Destan Dolaşır Bolu Dağının Dumanında, Rüzgarında* isimli eser başlar. İki dakika elli saniye uzunluğundaki eser, keman, kanun, kudüm, bateri ve timpani tarafından seslendirilir.

Eserde kullanılan Nikrîz makamı, Rast perdesinde karar eden ve birleşik makamlar sınıfına dahil olan bir makamdır. Nikrîz makamı, Türk musikîsinin en eski makamlarından biridir. İnici-çıkıcı veya çıkıcı seyir karakterinde olmakla birlikte, yiğitlik, kahramanlık gibi duyguları ifade etmekte tercih edilen bir makamdır (Özkan,2007b, s. 118)

Eserin seslendirildiği usûl olan Türk aksağı usûlü, beş zamanlı ve üç vuruşlu küçük bir usûldür. Bir nîm-sofyan ve bir semânin birbirine eklenmesinden meydana gelmektedir. Oyun havası, şarkı, türkü, köçekçe gibi formlarda saz semâîlerinin dördüncü hânelerinde tercih edilmiş bir usûldür (Özkan, 2012, s. 533).

Yiğitlik ve kahramanlık gibi duyguları anlatan *Bir Destan Dolaşır Bolu Dağının Dumanında, Rüzgarında* eseri gerek hikâyesiyle gerekse de aynı duyguları ifade eden bir makam olan Nikrîz makamında seslendirilmesiyle, koreografi ile uyum içinde olup Padişah'ın karakterini seyirciye anlatmaktadır.

#### **4.4.10. Birinci Perde 10. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

Birinci perdenin final sahnesinde Padişah'ın varyasyonu izlenir. Sahne başladığında, Padişah, koltuğunda uyumaktadır. Bir anda uyanır ve yanında duran portresine bakarak ayağa kalkar. Ardından, içinde biriken duyguları seyirciye dansıyla anlatmaya başlar.

Padişah'ın dansı bir nevi iç döküştür. Bir yandan ilk defa aşk duygusunu deneyimlemiştir ki bu duygu kafasını karıştırarak onu hem mutlu etmiş hem de endişeye sürüklemiştir. Diğer yandan taşıdığı sorumluluk ve üzerindeki baskı zaman zaman kendisine ağır gelmektedir. Kendiyle baş başa kaldığında duyguları su yüzüne çıkmıştır. Padişah, hissettiği duygular eşliğinde varyasyona başlar.

Varyasyonun ilk hareketleri, attitude *pirouette*, *renversé* ve *arabesque* figürleridir. Koreografi çok sayıda ve çeşitli *pirouette* dönüşleri içermektedir. *Grand battement développé*, *tour en'l air* ve *attitude* pozlar, dans içinde sıklıkla görülen figürlerdir. Koreografideki teknik zorluğu yüksek dönüş figürleri varyasyona güçlü bir ifade katar ve dansın temposunu giderek arttırır. Vurmalı sazlar da güçlü vuruşlarıyla koreografıyı desteklemektedir.

Dansın ilk kısmında seslendirilen Nikrîz makamındaki taksim bitmesiyle birlikte *Bir Destan Dolaşır Bolu Dağının Dumanında, Rüzgarında* başlar. Yeni müzikle birlikte

Padişah tüm endişelerini geride bırakarak cesur ve cengâver bir tavırla yeni bir dansa başlar.

Sahnedeki enerjinin ve coşkunun zirveye çıktığı bu bölümde, yöresel bir halk dansı olan Zeybek dansından figürler kullanılmıştır. Zeybek dansı, Efeler tarafından yapılan bir halk dansıdır. Türk kültüründe Efeler, halkı koruyan cesur ve yiğit karakterdeki erkekleri temsil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, koreografide kullanılan Zeybek figürlerinin izleyiciye Padişah'ın karakteri hakkında fikir verdiği görülmektedir. Padişah dansıyla seyirciye güçlü ve cesur yanını göstererek, bu koltuğun sahibi benim, hakimiyet bendedir mesajını vermektedir. Büyük ve enerji dolu figürlerle ilerleyen varyasyon, Padişah'ın yoğun *pirouette* dönüşleriyle koltuğuna geri dönmesiyle son bulur ve birinci perde burada sona erer.



Resim 40. Padişah'ın Dansından Bir Görüntü

Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi



#### 4.1.11. İkinci Perde 1. Sahne “Çeşmidil ile Kemal”

İkinci perdenin ilk sahnesinde, Çeşmidil ile Kemal’in bir araya gelişi konu edilmiştir. Çift, aşk dolu bir *pas de deux* ile aşklarını seyirciye anlatır.

#### 4.2.11. İkinci Perde 1. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

İkinci perde birinci sahne, ara perde arkasında başlayıp, dış mekân harem dekorunda devam etmektedir.

Sahne mavi ışık, beyaz ışık, takip ışığı, turkuaz fon aydınlatması ve sahne sisi kullanılmıştır.

Sahne kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Çeşmidil:** Açık mavi renkte şifon elbise ile aynı renkte güpür kumaştan yapılmış bir cepken giymektedir. Kostüm, inci kolye ve küpeler ve yine inciden yapılmış bir saç aksesuarı ile tamamlanmıştır.

**Bayan Ses Sanatçısı:** Esere bu sahnede dahil olan bayan ses sanatçısı, esere uygun stilde tasarlanmış turkuaz rengi, işlemeli bir kostüm giymektedir.

#### 4.3.11. İkinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde birinci sahnesi, Nihâvent makamında seslendirilen kanun ve ney taksimi ile başlamaktadır. İki dakika uzunluğundaki taksim ardından Hacı Ârif Bey’in Nihâvent makamı, yürüksemâi usûlündeki *Vücut İkliminin Sultanı Sensin* isimli eseri başlar. Keman, kanun, kudüm, piyano ve ney tarafından icra edilen üç dakika yirmi saniye uzunluğundaki eser, bölüme özel olarak sahneye eşlik eden bayan ses sanatçısı tarafından seslendirilmektedir.

*Vücut İkliminin Sultanı Sensin*, Hacı Ârif Bey’in en tanınmış eserlerinden biridir. Sevgiliye duyulan aşkı anlatan eserin, sözlü olarak seslendirilmesi sahneye ayrı bir lezzet katarak seyirciye aktarılan duyguyu pekiştirmiştir. Eserin sözleri aşağıdaki gibidir:

“*Vücûd ikliminin sultânı sensin*

*Efendim derdimin dermânı sensin*

*Bir cism-ü nâ-tivânın cânı sensin*

*Efendim derdimin dermânı sensin”*

Eserde kullanılan Nihâvent Makamı, Türk musikisinde bir şed makamdır ve Bûselik makamı dizisinin Rast perdesine göçürülmesiyle elde edilmiştir. Dizisi Rast perdesindeki Bûselik beşlisine, Nevâ perdesindeki Hicaz ve Kürdî dörtlülerinin eklenmesiyle oluşmuştur. Makamın genel seyir karakteri inici-çıkıcı karakterde olsa da sadece çıkıcı veya inici olarak da kullanılmaktadır. Nihâvent makamı gerek pest gerekse tiz taraftan genişleyebilen bir makamdır (Özkan, 2007a, s. 99). Nihâvent makamı, aşk sevincini anlatan bir makamdır (Barkçin, 2019).

(Eserde kullanılan yürük semâî usûlü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Birinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s. 60).

Eserin bu sahnesinde neden Hacı Ârif Bey'e ait bir yapıt tercih edildiğini anlayabilmek için Hacı Ârif Bey'in hayatına yakından bakmak gerekmektedir. Zira, Ârif Bey'in hayat hikâyesi ile eserdeki hikâye arasında benzerlikler bulunmaktadır.

Hacı Ârif Bey, haremde musikî hocalığı yaptığı dönemde gönlünü Sultan Abdülmecid'in cariyelerinden Çeşm-i Dilber isimli bir Çerkez hatuna kaptırmıştır. Şanslıdır ki ikili arasındaki gönül ilişkisine Sultan Abdülmecid olumlu bakar ve çifti evlendirir (Yakartepe, 2017).

Eserde konu edilen hikâye ile Hacı Ârif Bey'in hikâyesi birlikte incelendiğinde, hikâyeler arasındaki benzerlik ortaya çıkmaktadır. Hacı Ârif Bey'in hikâyesinde olduğu gibi eserde de Kemal karakteri haremdeki cariyelerden birine gönlünü kaptırmıştır. Üstelik iki hikâye arasında isim olarak da benzerlik söz konusudur. Ârif Bey'in hikâyesindeki cariyenin ismi Çeşm-i Dilber iken, eserdeki cariyenin ismi ise Çeşmidil'dir. Eserde, Ârif Bey ile Çeşm-i Dilber'in kavuştuğu gibi Kemal ile Çeşmidil de bir araya gelerek kavuşmuşlardır.

Tüm bu bilgiler doğrultusunda bakıldığında, Hacı Ârif Bey'in *Vücut İkliminin Sultanı Sensin* isimli eserinin gerek bestecisinin hayat hikâyesi gerekse de sözleri ve seslendirildiği makamdan ötürü, sahneyle yakaladığı uyum görülmekte ve neden bu sahnede tercih edildiği anlaşılmaktadır.

#### **4.4.11. İkinci Perde 1. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

Sahnede müziğin başlaması ile ara perde arkasından görünen Çeşmidil ile Kemal birbirlerine sarılmış olarak sahneye girer. İkili sonunda bir araya gelmeyi başarmıştır. Birlikte aşklarını anlatan bir *pas de deux* yapmaya başlarlar. *Pas de deux*'nün ilk hareketi erkek dansçının bayan dansçıyı havaya kaldırdığı zorlu bir *lift* hareketidir. Bu

hareket sırasında erkek dansçı bayan dansçayı sahnenin bir ucundan öteki ucuna kadar taşır. *Lift* hareketinin ardından *arabesque promenade* figürü gelir. Bu sırada ara perde açılır ve çift birbirine sarılarak *tour chainé* dönüşü yapar. Ardından *arabesque penchée, développé a la secondé* ve *développé a la secondé promenade* hareketleri yapılır. Devamında yapılan *attitude* pozundan sonra çift birbirine sarılarak sahnenin ortasına gelir ve çapraz bir şekilde el ele tutuşur. Bu sırada ney ve kanun taksimi biter ve *Vücut İkliminin Sultanı Sensin* eseri başlar. Yeni müziğin başlamasıyla birlikte spot ışığı sahnenin sol tarafındaki ses sanatçısını aydınlatır ve sanatçı eseri seslendirmeye başlar.

Koreografinin devamındaki hareketler incelendiğinde, dansın çiftin çeşitli adım kombinasyonları ve *lift* figürleriyle devam ettiği görülür. Sıklıkla tekrarlanan *développé a la secondé* figürü ve çeşitli pozisyonlarda yapılan *pirouette* dönüşleri ile *lift* kaldırışları koreografinin ana hareketleridir. Çift, dönerek yaptıkları bir *lift* hareketinin ardından son defa birbirlerine aşkla sarılır ve sahne burada son bulur.



Resim 41. Kemal ile Çeşmidil

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.1.12. İkinci Perde 2. Sahne “Çeşmidil’in Saraydan Ayrılışı”

Eserin ikinci perde ikinci sahnesinde, Çeşmidil’in kendisi yüzünden başına bir şey gelmesinden endişe ettiği dostu Gülbeden için hareme geri dönmesi ve akabinde Kösem Sultan’ın hiddetiyle haremden kovulması konu edilmiştir.

#### 4.2.12. İkinci Perde 2. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

İkinci perde ikinci sahne, dış mekân dekorunda başlayıp iç mekân harem dekorunda devam etmektedir. Aydınlatmada ve kostümlerde değişiklik yapılmamıştır.

#### 4.3.12. İkinci Perde 2. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde ikinci sahnesinde bestekâr Şâkir Ağa’ya ait Sabâ makamında ve semâî usûlündeki *Gelmiş Değil Böyle Peri* isimli eser kullanılmıştır. İki dakika uzunluğundaki eser, keman, kanun, kudüm, piyano, bateri ve ney tarafından icra edilmektedir. Eser, otuz saniye uzunluğundaki ney solo ile bitmektedir.

Eserde kullanılan Sabâ makamının, insana cesaret ve kuvvet veren, dini ve ulvi duyguları uyandıran bir makam olduğu bilinmektedir (Güvenç, 2004). Sabâ makamı Türk musikisinde birleşik bir makamdır. Dügâh perdesinde karar eden bir makam olup, çıkıcı veya çıkıcı-inici seyirdedir. Dizisi, Çârgâh perdesindeki Zirgüleli Hicâz dizisine Dügâh perdesindeki Sabâ dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Makamın dizisindeki sesler pestten tize doğru sırayla şu şekildedir: Dügâh, Segâh, Çârgâh, Hicaz, Dik-Hisâr, Acem, Gerdâniye, Şehnâz, Dik-Şehnâz, Tiz Segâh ve Tiz Çârgâh (Özkan, 2008, s. 328, 329).

Eserin usûlü olan semâî usûl, Türk musikîsi usûl sisteminde basit usûl sınıfına giren iki usûlden ikincisi olup, üç zamanlı ve üç vuruşlu bir usûldür (Özkan, 2009b, s. 460). Semâî, musikîde kullanılan bir usûl olmasının dışında, saz şairlerinin sıklıkla kullandığı bir nazım biçimidir ve kendine has bir melodi ile söylenmektedir. Semâîlerde çoğunlukla aşk, ayrılık, gurbet, özlem, tabiat gibi konular işlenmiştir (Albayrak, 2009, s. 460). Nitekim eserin bu bölümünde de ayrılık teması işlenerek, Çeşmidil’in saraydan ayrılması konu edilmiştir.

#### 4.4.12. İkinci Perde 2. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

İkinci perde ikinci sahne Çeşmidil’in harem kapısını çalması ile başlar. Çeşmidil, Gülbeden için endişelidir ve bu yüzden hareme geri dönmek istemektedir. Sümbül Ağa, gece vakti kapıyı çalan Çeşmidil’i gizlice içeri alır. Ardından Kemal’in sahnedeki

çıkmasıyla birlikte, Kösem Sultan koşarak sahneye girer ve harem dairesi açılır. Çeşmidil'i gören Kösem Sultan kızgın bir şekilde hesap sorar ve kendisini bir daha görmek istemediğini söyleyerek ve haremden gönderilmesini emreder. Duruma çok üzülen Cariyeler, Çeşmidil'in affedilmesi için teker teker diz çökerek Kösem Sultan'a yalvarırlar ve bir çember oluşturarak korumak istercesine Çeşmidil'i ortalarına alırlar. Kösem Sultan ise tüm bu yalvarışlara rağmen kararını değiştirmez.

Sahnenin devamında Kösem Sultan kısa bir solo sergiler. Ardından Çeşmidil de duygularını ifade eden bir solo yapar. Çeşmidil'in dansına Cariyeler de eşlik eder. Dansın sonunda Çeşmidil diz çökerek son bir defa Kösem Sultan'dan af dilese de affı kabul olmaz. Bu sırada ney solo başlar. Ney eşliğinde, Gülbeden ve Çeşmidil el ele tutuşarak birlikte *arabesque penchée* figürünü yaparlar ve kucaklaşırlar. Ardından, Sümbül Ağa içinde eşyalarının olduğu bohçayı Çeşmidil'e uzatır. Bohçasını alan Çeşmidil üzüntü içinde koşarak sahneyi terk eder ve ikinci sahne burada son bulur.



Resim 42. İkinci Perde 2. Sahneden Bir Görüntü “Çeşmidil ve Gülbeden”

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 43. İkinci Perde 2. Sahneden Bir Kare “Cariyeler”

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.1.13. İkinci Perde 3. Sahne “Padişah’a Gelen Mektup”

İkinci perde üçüncü sahnede, Padişah’a gelen ve içinde olumsuz bir havadis yazdığı hissedilen bir mektup sahnesi ile Gülbeden’in Padişah’a sunulmak üzere haremde hazırlanması konu edilmiştir.

#### 4.2.13. İkinci Perde 3. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde üçüncü sahnesinde iç mekân harem dekoru ile ara perde önü birlikte kullanılmıştır. Perde önünde geçen bölümde dekor olarak kırmızı Josephine koltuk kullanılmıştır. Sahnenin aydınlatmasında değişiklik yapılmamıştır.

Sahnede kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Padişah:** Sırma işlemeli zeytin yeşili bir kostüm giymektedir. Kostüm, harem kesim pantolon, gömlek, altın bel kemeri, altın rengi bir kaftan ve aynı tonlarda kavuktan oluşmaktadır.

#### 4.3.13. İkinci Perde 3. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde üçüncü sahnesinde, Hüseyin Sadeddin Arel'in Nihavent makamında ve hafif usûldeki *Mini Mini Bir Nihavent Peşrev* isimli eseri kullanılmıştır. İki buçuk dakika uzunluğundaki eser, keman, kanun, kudüm, ney ve piyano tarafından seslendirilmektedir.

Peşrev, Türk musikisinde başta icra edilen eser anlamına gelmektedir. Bu ismin verilmesinin nedeni perşrevlerin tüm musikî fasıllarının en başında icra edilmesi geleneğidir. Klasik fasıllarda ise bu değişmez bir kuraldır. Peşrevlerin görevi kendilerini takip edecek aynı makamdaki eserlerin melodilerine dinleyicilerin kulaklarını önceden alıştırmaktır. Peşrevler genellikle her birine hâne adı verilen dört bölümden oluşmaktadır (Özkan, 2007d, s. 253).

(Eserde kullanılan Nihavent makamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İkinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s.91).

*Mini Mini Bir Nihavent Peşrev* hafif usûlde dir. Hafif usûl, XV. veya XVI. yüzyılda oluşturulduğu tahmin edilen otuz iki zamanlı bir usûldür ve farklı formlarda sekiz adet sofyan usûlünün birleşmesinden meydana gelmektedir. Hareketli bir gidişe sahip ve çoğunlukla ikinci bestelerde kullanılan bu usûl ile kâr, peşrev, tevşih ve ilâhiler ölçülmüştür (Özkan, 1997, s. 114).

#### 4.4.13. İkinci Perde 3. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

İkinci perdenin üçüncü sahnesinde iç mekân harem dekoru ve ara perde önü birlikte kullanılarak aynı anda iki farklı hikâyeye sahnelenmiştir. Perdenin arkasındaki sahnede Cariyeler'in aralarında sohbet ettiği görülür. Diğer yandan perde önündeki sahneye Padişah, Yeniçeriler ve Sümbül Ağa giriş yapar. Padişah, Sümbül Ağa'ya Gülbeden'in kendisi için hazırlanmasını emreder. Sümbül Ağa, Padişahın önünde eğilerek isteğini yerine getirmek üzere sahneden çıkar. Ardından yeniçeriler ve Padişah da sahneden çıkarlar. Tüm hikâyeye izleyiciye mizansen yoluyla anlatılır.

Perdenin arkasındaki sahnede ise Cariyeler, Sümbül Ağa ve Gülbeden görülmektedir. Sümbül Ağa, hazırlanması için Gülbeden'e kırmızı renkte bir elbise getirir. Elbiseyi alan cariyeler Gülbeden'i aralarına alarak hazırlamaya başlarlar. Öte yandan Sümbül Ağa'nın durum karşısında üzgün olduğu görülür. Sümbül Ağa, Gülbeden'i büyük bir aşkla sevmektedir fakat elinden bir şey gelmemektedir. Sümbül Ağa'nın durumunu

gören Baş Cariye yanına giderek onu teselli etmeye çalışır. Tüm bu olanlar perdenin arkasından mizansen olarak seyirciye anlatılır.

Diğer yandan Padişah, perde önündeki sahnede koltukta oturmaktadır. Bu sırada sahneye giren Baş Yeniçeriler önemli olduğu anlaşılan bir mektubu Padişah'a verirler. Padişah, büyük bir dikkatle mektubu okur ve bu sırada Yeniçeriler'e gitmelerini emrederek ayağa kalkar. Düşünceli bir şekilde sakalını sıvazlayan Padişah, sıkıntılı görünmektedir. Belli ki canını sıkan bir gelişme olmuştur. Ardından elinde mektupla sahneyi terk eder.

Sahnenin devamında ara perde açılır. Gülbeden, sahnenin ortasındadır ve kendisi için getirilen kırmızı elbiseyi giymiştir. Sümbül Ağa ise Gülbeden'in önünde diz çökmüştür. Bir anda sahnedeki tüm karakterler tablo görünümünde donar ve sahne burada sona erer.



Resim 44. İkinci Perde 3. Sahne'den Bir Görüntü

Kaynak: DOBGM Arşivi





Resim 45. Gülbeden, Sümbül Ağa ve Baş Cariye

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.1.14. İkinci Perde 4. Sahne “Gülbeden’in Yükselişi”

İkinci perde dördüncü sahnede, Gülbeden’in cariyelikten gözdeliğe yükselişi ve konu edilmiştir. Sahnede Gülbeden’in varyasyonu izlenir.

#### 4.2.14. İkinci Perde 4. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde dördüncü sahnesi iç mekân harem dekorunda geçmektedir. Sahnede iç mekân harem aydınlatması kullanılmıştır.

Sahnede kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Gülbeden:** Şifon kumaştan yapılmış kırmızı bir elbise giymektedir. Elbisenin üzerinde tül ve güpür kumaştan yapılmış aynı renkte ince bir kaftan vardır. Kostüm, incilerden oluşan bir saç aksesuarı ile tamamlanmıştır.

#### 4.3.14. İkinci Perde 4. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

İkinci perde dördüncü sahnede, Kemani Serkis Efendi’nin Nihâvent makamı curcuna usûlündeki *Kimseye Etmem Şikâyet* isimli eseri kullanılmıştır. Üç dakika uzunluğundaki eser, kudüm, keman, kanun, ney ve piyano tarafından icra edilmektedir.

Eser, bölüme özel olarak sahneye dahil olan bayan ses sanatçısı tarafından seslendirilmektedir.

*Kimseye Etmem Şikâyet* curcuna usûlündedir. Curcuna usûlü, beş zamanlı iki usûlün birleşmesinden meydana gelen on zamanlı ve altı vuruşlu bir usûldür. Çoğunlukla şarkılarda kullanılmakla beraber oyun havalarında, türkülerde ve saz eserlerinin son hanelerinde kullanılmıştır (Akşit, 2019, s. 35).

(Eserde kullanılan Nihâvent makamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İkinci Perde 1. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s. 91)

*Kimseye Etmem Şikâyet*, Gülbeden'in varyasyon müziğidir. Padişahın emri üzerine hazırlanmış olan Gülbeden heyecan içerisindedir. Öte yandan bu yükselişin istikbalini nasıl etkileyeceği konusunda duyguları karışıktır. Gülbeden, olana teslim olmuş ve kendini akışa bırakmıştır. Padişah ile bir araya gelmeden önce duygularını anlatan bir varyasyon yapar. Eserin sözlü olarak seslendirilmesinin sahneye anlam kattığı ve seyirciye aktarılmak istenen duyguyu pekiştirdiği görülmektedir. Sözleri şair İhsan Raif Hanım'a ait olan eserin sözleri aşağıdaki gibidir:

*“Kimseye etmem şikâyet, ağlarım ben hâlîme  
Titrerim mücrim gibi baktıkça istikbâlîme  
Perde-i zulmet çekilmiş korkarım ikbâlîme  
Titrerim mücrim gibi baktıkça istikbâlîme”*

#### 4.3.14. İkinci Perde 4. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

İkinci perde dördüncü sahne başladığında Gülbeden sahnede oturmaktadır. Sümbül Ağa ise diz çökmüştür ve Gülbeden'in ellerine sarılmıştır. Cariyeler sahnenin her iki yanında çeşitli pozlarda yarım daire çizgisinde durmaktadırlar. Baş Cariye ve Ses Sanatçısı ise Gülbeden ve Sümbül Ağa'nın arkasında yer almaktadır.

Müzik başladığında, Gülbeden ve Ses Sanatçısı haricinde sahnedeki tüm karakterler durdukları pozlarda donar. Ardından, Gülbeden ayağa kalkar ve dansına başlar. Sahnede hareket eden tek karakter Gülbeden'dir. Ses sanatçısı şarkısıyla Gülbeden'in dansına eşlik etmektedir.

Gülbeden'in varyasyonu *sur la point* beşinci pozisyondan başlayıp *failli, arabesque penchée* ve *en dedans piqué pirouette* hareketleri ile devam eder. Bu kombinasyonun

sonunda *attitude pirouette* yapılır aynı kombinasyon bir defa daha tekrar edilir. Çeşitli pozlarda yapılan *en dedans pirouette*'ler, *failli* ve *arabesque penchée* figürlerinden oluşan adım kombinasyonları koreografinin ana adımlarını oluşturmaktadır. Bu figürler koreografi düzeninde tekrar edilmektedir.

Koreografinin devamında Gülbeden, sahnede hareketsiz bir şekilde durmakta olan olan Cariyeler'in arasından teker teker geçerek tüm sahneyi dolaşır. Koreografi, *tour dégagé* ve *à la seconde en dedans pirouette* gibi dönüş hareketleriyle devam eder. Dansın sonunda Gülbeden başlangıçtaki oturma pozuna geri döner ve Sümbül Ağa'da başlangıç pozunu tekrar ederek Gülbeden'in ellerine sarılarak poz alır. Sahne burada son bulur.



Resim 46. Gülbeden

Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi

#### 4.1.15. İkinci Perde 5. Sahne “Padişah ve Gülbeden”

İkinci perde beşinci sahnede Gülbeden ile Padişah arasında gelişen aşk ilişkisi konu edilmiştir. Sahnede Gülbeden ve Padişah’ın yaptığı *pas de deux* izlenir.

#### 4.2.15. İkinci Perde 5. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

İkinci perdenin beşinci sahnesi iç mekân harem dekorunda başlamaktadır. Sahnenin devamında dekor kapatılır ve dış mekân dekoruna geçiş yapılır.

Aydınlatma olarak genel aydınlatma, mavi fon aydınlatması, kırmızı ışık ve takip ışığı kullanılmıştır. Kırmızı aydınlatma, sahnenin teması olan aşk ve romantizm duygusunu pekiştirmektedir.

Sahnede Gülbeden’in giydiği kırmızı kostüm, seyirciye sahnenin bir aşk sahnesi olduğu mesajını vererek aşk temasını desteklemektedir.

#### 4.3.15. İkinci Perde 5. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde beşinci sahnesi, Rast makamındaki piyano taksimi ile başlamaktadır. Kırk beş saniye süren taksimin ardından, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin Rast makamı semâî usûlündeki *Yine Bir Gülnihâl* isimli eseri icra edilir. İki dakika otuz saniye uzunluğundaki eser, keman, kanun, kudüm, piyano, tef ve bendir tarafından seslendirilir.

Dede Efendi’nin *Yine Bir Gülnihâl* isimli eseri günümüzde de güncelliğini koruyan, sevilen bir aşk şarkısıdır. Eser, Dede Efendi’nin batı müziği etkisinde yazdığı çalışmalarından biridir. Eserde batılı tarzdaki vals ritimleri dikkat çekmektedir.

Eserin içinde, Padişah ile Gülbeden’in *pas de deux* yaptığı her iki sahnede de sevinci ve heyecanı ifade eden Rast makamı kullanılmıştır.

(Rast makamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Birinci Perde 8. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s.82)

(Semâî usûl hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İkinci Perde 2. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s. 93)

#### 4.4.15. İkinci Perde 5. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Sahne, Gülbeden’in Padişah’ın yanına gitmek üzere harem dairesinden çıkmasıyla başlar. Gülbeden heyecanlıdır ve duyduğu heyecanı Cariyeler’le paylaşır. Ardından,

Cariyeler Gülbeden'i el sallayarak uğurlarlar. Sümbül Ağa, Gülbeden'i alarak Padişah'a teslim etmek üzere yola koyulur.

İkilinin sahneden çıkmasıyla birlikte harem dekoru kapatılarak dış mekân dekoruna dönüştürülür. Sümbül Ağa ve Gülbeden sol ön kulisten sahneye giriş yaparlar. Sahneye girdiklerinde, Gülbeden elbisesinin üzerindeki kaftanı çıkarır. Sümbül Ağa diz çökerek Gülbeden'in ellerine sarılır ve eteklerini öper. Bu sırada sahneye Padişah girer. Padişah'ı gören Sümbül Ağa elinde Gülbeden'in kaftanıyla telaşlı bir şekilde sahneyi terk eder. Buraya kadar Rast makamındaki piyano taksimi seslendirilir. Devamında *Yine Bir Gülnihâl* başlar ve çift, müzik eşliğinde pas *de deux* yapmaya başlar.

Padişah ve Gülbeden'in pas *de deux*'sü romantik hislerin yanında, neşe ve coşku etkisi yaratan, temposu yüksek bir koreografidir. Hareketler incelendiğinde, koreografinin çok sayıda dönüş hareketi içerdiği görülmektedir. Dans içinde çeşitli pozisyonlarda yapılan *pirouette* dönüşleri koreografinin ana adımlarını oluşturmaktadır. Dönüşlerin yanı sıra, erkeğin kızı kaldırdığı *lift* figürleri de koreografinin temel figürlerini oluşturur. Çift, dans boyunca romantik dokunuşlar ve jestlerle birbirlerine olan duygularını seyirciye aktarmaya devam eder. Final pozunun ardından ikili, birlikte harem kapısından içeri girer ve sahne burada son bulur.



Resim 47. Padişah ve Gülbeden'in Dansından Bir Görüntü.

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 48. Padişah ve Gülbeden'in Dansından Bir Görüntü.

Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi

#### 4.1.16. İkinci Perde 6. Sahne “Yeniçeriler’ in Ayaklanması”

İkinci perde altıncı sahnede, Kösem Sultan’ın hırsları ve tutkuları doğrultusunda el altından Yeniçeriler’i Padişah’a karşı kışkırtması konu edilmiştir. Kösem Sultan’ın gerekçesi Padişah’ın zayıf karakterli ve kadın düşkünü olup, ülkeyi yönetmekten aciz olmasıdır. Kurduğu entrikalara Yeniçeriler’i inandırmayı başaran Kösem Sultan, Yeniçeriler’in ayaklanmasını sağlayarak Padişah ve gözdesi Gülbeden’i hapsedirir. Tüm bu hikâye seyirciye danslar eşliğinde anlatılır.

#### 4.2.16. İkinci Perde 6. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

İkinci perde altıncı sahne dış mekân harem dekorunda geçmektedir. Kösem Sultan ve Yeniçerilerin dansından sonra Gülbeden'in sahneye girmesiyle birlikte, sahnenin yan bölümlerinde bulunan üçlü dekor perdeleri sahnenin iç kısmına doğru yaklaştırılır ve Yeniçeriler dekorların önündeki bu alanı kuşatır. Yan dekorların Yeniçeriler'le birlikte bu şekilde kullanımı sahnedeki alanı sınırlayarak, Gülbeden ve Padişahın belirli bir bölgeye hapsedilerek etraflarının kuşatıldığını seyirciye anlatmaktadır.

Sahnenin ışık tasarımı incelendiğinde, Kösem Sultan'ın varyasyon bölümünde tüm sahnenin Kösem Sultan'ı temsil eden mavi renk aydınlatma kullanıldığı görülmektedir. Sahnenin devamında Yeniçeriler'in dansı ve kuşatma sahnesinin başlaması ile, eserde Padişah'ı ve aynı zamanda şiddeti simgeleyen eden kırmızı renk aydınlatma eklenir.

Sahnedeki kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Gülbeden:** Beyaz renk gecelik giymektedir. Üzerinde güpür ve tül kumaştan yapılmış bej rengi, ince bir kaftan vardır. Saçları açık bırakılmıştır.

**Padişah:** Beyaz pantolon ve gömlekten oluşan gecelik kıyafet giymiştir. Üzerinde altın renkli bir kaftan vardır.

#### 4.3.16. İkinci Perde 6. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde altıncı sahnesinin müzikleri sahne için özel olarak yazılmış enstrüman sololardan oluşmaktadır. Sololar, başta timpani olmak üzere eserin müzik topluluğunda görev alan vurmali müzik aletleri tarafından seslendirilmektedir.

Seslendirilen ilk solo, bir dakika uzunluğundaki timpani solodur. Timpaniye, bateri ve ziller eşlik eder. Solo eşliğinde Kösem Sultan varyasyon yapar.

İkinci sıradaki solo, Kösem Sultan'ın önderliğinde sahneye katılan Yeniçerilerin dansında seslendirilen timpani solodur. Bir süre sonra Yeniçeriler'in dansına Kösem Sultan da katılır. Birlikte dans ettikleri bölümün ardından Kösem Sultan sahneden çıkar ve Yeniçeriler ikinci bir dansa başlar. Bu bölümde müziğe Osmanlı davulları dahil olur. Bölümler toplamda iki dakika uzunluğundadır.

Sahnenin üçüncü solosu Gülbeden'e aittir. Zillerin ve baterinin katılımıyla seslendirilen bir dakika uzunluğundaki timpani solonun ardından sahne son bulur.

#### 4.4.16. İkinci Perde 6. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Altıncı sahne koreografik olarak incelendiğinde, müzikteki her vuruşun birer harekete karşılık geldiği görülmektedir. Her çalınan nota için ayrı bir hareket yaratılmış böylelikle ritim ve hareket uyumu sağlanmıştır.

Sahne, Kösem Sultan'ın ve Yeniçeriler'in sahneye girişi ile başlar. Kösem Sultan, Padişah'ın zayıflığını ve imparatorluğun tehlike altında olduğunu mizansen eşliğinde Yeniçeriler'e anlatır ve duruma karşı gereğinin yapılmasını emreder. Emri alan Yeniçeriler sahneden çıkar. Sahnede tek başına kalan Kösem Sultan varyasyon yapmaya başlar.

Kösem Sultan'ın varyasyonu *tour chaine* hareketi ile başlar. Ardından tempolu bir şekilde arka arkaya yapılan *arabesque, développé a la secondé* ve *renversé* hareketleri gelir. Devamında, düz *pattern* çizgisinde her iki yöne *saut de basque* hareketi yapılarak, kollar üçüncü pozisyonda *en dehors pirouette* dönüşü yapılır. Ardından, yarım daire çizgisinde *arabesque* ve *grand pas de chat* hareketi gerçekleştirilir ve varyasyonun başındaki *tour chaine* dönüşü tekrarlanarak varyasyon son bulur.

Sahnenin devamında on Yeniçeri sahneye girer. Sahneyi çeviren Yeniçeriler, Kösem Sultan'ın işaretiyle ikişerli guruplar halinde sırayla *saut de basque* hareketi yaparak diz çökerler ve ardından üç sıra halinde düz çizgiye geçerek grup dansına başlarlar. Yeniçeriler'in dansı *tour en l'air, saut de basque, grand battement* ve *pirouette* gibi güçlü hareketlerden oluşmakta olup, dönüş ve zıplama ağırlıklı figürler içermektedir.

Dansın devamında, Kösem Sultan *grand pas de chat* sıçraması yaparak Yeniçeriler'e katılır. Yeniçeriler daire oluşturarak Kösem Sultan'ı ortalarına alırlar ve ardından bir *lift* figürü yapılır. *Lift* hareketinin devamında gelen *pirouette* dönüşleri ve zıplama hareketlerinin ardından Kösem Sultan sahneden çıkar. Kösem Sultan'ın çıkışının ardından Yeniçeriler danslarını sürdürür.

Devamında, sahne kapısı açılır ve Gülbeden sahneye giriş yapar. Gülbeden'in üzerinde geceliği vardır ve saçı başı dağılmış bir haldedir. Bu sırada sahnedeki yan dekorlar içeri doğru yaklaştırılarak sahne alanı daraltılır ve Yeniçeriler sahneyi kuşatır. Tüm bu görüntüler izleyiciye, Padişah ve Gülbeden'in hapsedildiğini anlatmaktadır.

Gülbeden, kafese kapatılmış çırpınan bir kuş edasıyla dans etmeye başlar. Korku içerisinde fakat bir yandan güçlü ve mücadeleci tavrını da elden bırakmamıştır.



Hissettiği tüm duygularla zıplama ve dönüş figürlerinin ağırlıklı olduğu yüksek tempolu bir solo yapar. *Battement* fırlatışları, keskin *arabesque*'ler, *soutenou* ve *assemblé en tournant* hareketleri koreografinin temel adımlarını oluşturmaktadır. Gülbeden, dansın finalinde *tour pique* ve zıplama hareketlerinden oluşan bir *tour managé* gerçekleştirir ve ardından üç defa *renversé* yapar. Devamında Padişah içeri girer. Gülbeden koşarak Padişah'ın yanına gider ve ikili bir *lift* figürü yapar. Gülbeden, içinde buldukları tehlikeyi artık iyice idrak etmiştir. Umutsuzca kendini yere atar ve sahne burada son bulur.



Resim 49. Kösem Sultan'ın Dansından Bir Görüntü.

Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi



Resim 50. Yeniçeriler'in Dansı

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 51. Gülbeden'in Dansından Bir Kare

Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi

#### 4.1.17. İkinci Perde 7. Sahne “Sümbül Ağa’nın Hüznü”

İkinci perde yedinci sahnede, Padişah ve Gülbeden’in içinde bulunduğu zorlu duruma karşı Sümbül Ağa’nın ve harem halkının hissettiği üzüntü ve çaresizlik konu edilmiştir. Padişah’la birlikte esaret altında olan Gülbeden’in hayatı tehlike altındadır. Sümbül Ağa’nın ise durum karşısında eli kolu bağlı kalmıştır. Hissettiği tüm duyguları seyirciye dansıyla anlatır. Sümbül Ağa’nın dansına Baş Cariye ve Cariyeler de eşlik eder.

#### 4.2.17. İkinci Perde 7. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

İkinci perde yedinci sahnede, sahne bölünerek dış mekân harem dekoru ve perde önü birlikte kullanılmıştır. Böylelikle aynı anda iki sahne izlenebilmektedir.

Sahnede kullanılan aydınlatma incelendiğinde, arka bölümdeki mavi renk fon aydınlatmasının kırmızı renk aydınlatma ile desteklendiği görülmektedir. Sahnenin ara perde önündeki bölümünde ise mavi ve beyaz ışık birlikte kullanılmıştır. Mavi renk aydınlatmanın hâkim olduğu loş atmosfer sahnenin gece vaktinde geçtiğini göstermektedir.

Sahnede kullanılan kostümler incelendiğinde:

Baş Cariye ve Cariyeler’in, ninni sahnesinde kullanmış oldukları beyaz gecelikleri giydikleri görülür. Sümbül Ağa, Gülbeden ve Padişah da aynı şekilde beyaz giymektedirler. Yalnızca Padişah’ın giysisinin üzerine altın rengi bir kaftan vardır. Diğer karakterler tümüyle beyaz renkte giyinmektedir.

#### 4.3.17. İkinci Perde 7. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi

Eserin ikinci perde yedinci sahnesinde, Yalçın Tura’nın *Kürdilihicazkâr Saz Semâîsi (Aşk-ı Memnu)* isimli eseri kullanılmıştır. “Aşk-ı Memnu”, yasak aşk anlamına gelmektedir. Eserde ise Sümbül Ağa, Gülbeden’i kendisine yasak olan bir aşkla sevmektedir. Bu detay üzerinden bakıldığında, sahnede müziğin ve koreografinin oluşturduğu bütünlük ortaya çıkmaktadır.

*Kürdilihicazkâr Saz Semâîsi (Aşk-ı Memnu)*, Kürdili Hicazkâr makamında ve aksak semâî usûlündedir. Kürdili Hicazkâr makamı, yakıcı hüznü duygusunu ifade eden bir makamdır (Barkçin, 2019). Yaklaşık dört dakika uzunluğundaki eser, kanun ve keman tarafından seslendirilmektedir.

Tüm bu bilgiler doğrultusunda bakıldığında, *Kürdilihicazkâr Saz Semâîsi (Aşk-ı Memnu)* isimli eserin, sahnenin temasıyla olan uyumu ortaya çıkmaktadır.

(Kürdili Hicazkâr makamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Birinci Perde 5. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s.74)

(Aksak semâî usûl hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Birinci Perde 2. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s.64)

#### 4.4.17. İkinci Perde 7. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi

Sahne müziğin başlamasıyla birlikte, korku ve umutsuzluk içindeki Gülbeden yerden kalkar ve güç bulmak istercesine Padişah'a sarılır. Bu sırada ara perde iner ve sahne ikiye bölünür. Gülbeden ve Padişah'ın hikâyesi perdenin arkasında devam ederken, sahnenin perde önündeki bölümüne sağ ön kulisten Sümbül Ağa girer. Sümbül Ağa perdeye yaklaşarak Gülbeden'i hissetmeye çalışır. Perdenin arkasındaki Gülbeden de Sümbül Ağa'nın varlığını hissederek karşılık verir. Sümbül Ağa bir yandan dans etmektedir. Dansında *tour chaine* ve *pirouette* gibi dönüş hareketleri ön plandadır. Bir yandan da jest ve mimikleriyle duyduğu derin üzüntüyü izleyiciye anlatmaktadır. Diğer yandan Gülbeden ve Padişah, *pas de deux* figürleri eşliğinde dans etmektedir.

Sahnenin devamında, Baş Cariye dans ederek sol ön kulisten giriş yapar ve Sümbül Ağa'nın yaptığı gibi perdeye yaklaşarak Gülbeden'in varlığını hissetmeye çalışır. Ardından, teselli etmek istercesine Sümbül Ağa'nın yanına gider ve birlikte *pas de deux* yapmaya başlarlar. İkilinin yaptığı *pas de deux*' de *lift* figürleri ve *arabesque penché* figürü ön plandadır. Dansın devamında on cariye sahneye giriş yapar. Cariyeler de yaşananlardan ötürü üzüntü içerisinde ve Sümbül Ağa'nın acısını paylaşırlar. Perdeye yaklaşarak Gülbeden'e ulaşmak istercesine dans ederek Baş Cariye ile Sümbül Ağa'nın dansına eşlik ederler. Dansın sonunda önce on cariye ardından da Sümbül Ağa ve Baş Cariye sahneden çıkar. Perdenin arkasındaki Padişah ve Gülbeden ise birbirlerine sıkıca sarılmıştır. Bu görüntüyle final pozu verilir ve sahne burada biter.



Resim 52. İkinci Perde Yedinci Sahneden Bir Görüntü

Kaynak: DOBGM Arşivi

#### 4.1.18. İkinci Perde 8. Sahne “Padişah’ın Ölümü”

Harem Balesi’nin final sahnesi olan ikinci perde sekizinci sahnede, Padişah’ın öldürülmeden önce yaşadığı süreç ve Kösem Sultan’ın çıkarları için Yeniçeriler’i ayaklandırarak, öz oğlu olan Padişah’ı öldürtmesi konu edilmiştir.

#### 4.2.18. İkinci Perde 8. Sahnenin Sahne Tasarımı Yönünden İncelenmesi

Eserin son sahnesi olan ikinci perde sekizinci sahne, ara perde arkasında başlamaktadır. Sahnenin devamında ara perde kalkar ve yan dekorlarla daraltılmış dış mekân harem dekoru ile sahne devam eder.

Sahnede kullanılan aydınlatma incelendiğinde, eserde Padişah’ı, aşkı ve şiddeti temsil eden kırmızı renk aydınlatmanın tüm sahneye hâkim olduğu görülür. Gerek fon aydınlatmasında gerek ana aydınlatmada kırmızı renk kullanılmış olup, gerekli yerlerde takip ışığı kullanılarak vurgulanmak istenilen yerler ön plana çıkartılmıştır.

Sahnede kullanılan kostümler incelendiğinde:

**Padişah:** Beyaz giysi ve bordo renk kaftan giymektedir.

**Cellatlar:** Ölümü temsil eden siyah renk cellat kostümü giymektedirler.

#### **4.3.18. İkinci Perde 8. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi**

Eserin final sahnesinde, sahne için özel olarak yazılmış ney solo ve vurmali çalgıların soloları kullanılmaktadır. İki dakika kırk beş saniye uzunluğunda olan sahnedeki ney solo Sabâ makamındadır ve vurmali çalgıların katılımıyla seslendirilmiştir. Ney soloda kullanılan vurmali sazlar, Kösem Sultan'ın hâkimiyetini ve yaşanan şiddeti vurgulamaktadır.

Padişah'ın ölüm tıraşı olduğu sahnede Sabâ makamındaki ney solonun tercih edilmesi tesadüf değildir. Tasavvuf düşüncesinde ney, doğrudan insanı, insan ruhunu ve insanın yaşam çilesini sembolize eden bir enstrümandır (Derin, 2017).

Kaşgarlı Mahmut'un *Divân-ı Lügati't Türk* isimli Türk dilini ve kültürünü anlatan eserinde, ney enstrümanının Sagu denilen erler için düzenlenen ölüm, erdem ve acıları anlatan törenlerde kullanıldığı anlatılmıştır. Harem balesinin final sahnesinde de Padişah'ın adım adım ölüme gidişi ve çektiği çile konu edilmiştir.

Sabâ kelimesi hafif ve letâfetli esen sabah rüzgârı anlamına gelmektedir. Sabah ezânları Sabâ makamında okunmaktadır. Makamın diğer bir adı da Derbeder makamıdır. Büyük Türk- İslâm filozofu ve hekimi Farabî'nin Kitabı'ı *Musika'l Kebir* (Musikînin Büyük Kitabı) isimli makamların insan üzerindeki etkilerine değinen eserinde, Sabâ makamının insana cesaret ve kuvvet verdiği anlatılmaktadır (Güvenç, 2004). Sabâ makamı aynı zamanda dinî ve ilâhî duyguları arttıran, ölümü ve öte âlemi çağrıştıran bir makamdır (Canural, 2020).

Sahne tüm bu bilgiler doğrultusunda ele alındığında, Padişah'ın ney ve Sabâ makamının anlamlarını doğrularcasına, sıkıntı ve eziyet çekerek fakat bir o kadar da gururlu ve cesaretli bir şekilde ölüme gittiği görülmektedir. Böylelikle final sahnesinde neden Sabâ makamı ve ney tercih edilmiş olduğu açıklığa kavuşmuş olur.

(Sabâ makamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İkinci Perde 2. Sahnenin Müzik Yönünden İncelenmesi s.64).

#### **4.4.18. İkinci Perde 8. Sahnenin Koreografi Yönünden İncelenmesi**

Eserin final sahnesi günümüze dek iki farklı şekilde sahnelenmiştir. Eserin prömiyer tarihi olan 1999 yılından 2014 yılına kadar olan dönemde final sahnesinin ucu açık

bırakılarak Padişah'ın akıbeti seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır. Koreograf Çimenciler'in bu tercihinin sebebi eserde şiddete yer vermek istememesidir.

2014 yılında Çimenciler sahnede değişikliğe gitme kararı vererek, gerçekte olan biteni seyirciye göstermeye karar vermiş ve final sahnesini uzatarak Padişah'ın cellatlar tarafından idam edildiği sahneyi esere dahil etmiştir. (M. Çimenciler, kişisel iletişim, 15 Mart 2021).

Sahne koreografik olarak incelendiğinde, ilk olarak öldürüleceğini anlayan Padişah'ın ölüme gitmeden önce yaptığı ölüm tıraşı izlenir. Ölüm vaktinin gelip çatıldığını anlayan Padişah, kapıdan içeri girerek eline bir ustura alır ve büyük bir soğukkanlılıkla sakalını tıraş etmeye başlar. Padişah'ın sert bıçak darbeleri karşısında dehşete kapılan Gülbeden, büyük bir korku içinde Padişah'ı engellemeye çalışmakta ve çaresizlik içinde kendini yerlere atarak bir o yana bir bu yana koşturmaktadır. Gülbeden'in hamlelerine karşı koyan Padişah, usturayla işi bitince kapıdan içeri girer ve elinde bir kaftanla geri döner. Temiz kaftanını üzerine giyen Padişah, ayaklarına kapanan Gülbeden'i yerden kaldırır ve veda edercesine sıkıca sarılır. Tüm bu sahne ara perde arkasında geçmekte olup izleyiciye mizansen olarak aktarılmaktadır.

Sahnenin devamında, Yeniçeriler Kösem Sultan önderliğinde sahneye girer. Ellerinde kalın halatlar vardır ve aradaki engeli temsil eden perdeyi yıkmak istercesine saldırırlar. Bu sırada müzikte vurmalı çalgılar devreye girer ve sahnedeki gerilim ve aksiyon iyice artar. Kösem Sultan, sahnenin ön bölümünde büyük sıçrama hareketleri yapmaktadır ve bir yandan da Yeniçeriler'e emirler yağdırarak sahnedeki gerilimi arttırmaktadır.

Devamında, ara perde yukarı kalkar ve Yeniçeriler Padişah'ı idama götürmek üzere yakalayıp, havaya kaldırarak sahnenin ortasına getiriler. Bu sırada Kösem Sultan, siyahlar giyinmiş iki cellat eşliğinde sahneye giriş yapar. Gülbeden ise kenarda dehşet içinde olan biteni izlemektedir ve ne yazık ki elinden bir şey gelmemektedir. Padişah, gücü yettiğince üzerine saldıran Yeniçeriler'e karşı koymaya çalışır; fakat tek başına karşı koymak mümkün değildir. Sonunda iki Yeniçeri Padişah'ı kollarından yakalayıp diz çöktürürler. Ardından, Cellatlar Kösem Sultan'ın verdiği işaretle boynuna halat geçirdikleri Padişah'ı idam ederler. Padişah'ın boynunun bükülmesiyle birlikte Gülbeden'de büyük bir acıyla kendini yere atar. Hikâyenin sonunda nihai zafer

zalim Kösem Sultan'ın olmuştur. Böylelikle ikinci perde sona erer ve eser burada son bulur.



Resim 53. Yeniçeriler'in Kuşatması.

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim 54. Padişah'ın Ölüm Sahnesi

Kaynak: DOBGM Arşivi





Resim 55. Merih Çimenciler Dansçılarla Birlikte İzleyiciyi Selamlıyor.  
Kaynak: DOBGM Arşivi

## BÖLÜM 5

### SONUÇ

Türk bale sanatçısı ve koreograf Merih Çimenciler'in "Harem" isimli bale eserinin incelenmesi amaçlanan çalışmanın sonucunda:

Çimenciler'in oryantalist Osmanlı stilini göz önünde bulundurarak koreografisini gerçekleştirdiği "neo-klasik" stildeki bale eserinin çoğunlukla yüksek teknik seviyedeki "klasik bale" adımlarından oluştuğu tespit edilmiştir. Eserin kadın dansçılarının klasik balenin simgesi olan parmak ucu ayakkabıları ile dans etmeleri, "Kemal" karakterinin varyasyonun hareket içeriği ve düzenleme açısından tam bir klasik bale erkek varyasyon örneği teşkil etmesi, koreografik düzende klasik bale sistemi içerisinde yer alan *variation, pas de deux ve corps de ballet* 'nin bulunması ve *fouetté, à la seconde tour, pirouette, tour pique, tour dégagé, tour en l'air, saut de basque, tour passé, cabriole ve revoltade* gibi yüksek teknik beceri isteyen temel klasik bale figürlerinin koreografi içinde sıklıkla yer alması, eserin temellerinin klasik bale stili üzerine kurulu olduğunun en büyük göstergeleridir.

Bununla birlikte koreografide özellikle kol hareketlerinde görülen oryantalist figürler, "Ninni" ve "Sümbül Ağa'nın Hüznü" sahnelerinde cariyelerin çıplak ayakla dans ettikleri ve koreografisinde çağdaş adımların görüldüğü modern dans figürleri içeren gurup dansları, "Kösem Sultan"ın timpani ve bateri eşliğinde gerçekleştirdiği figürlerin ritim üzerine kurulmuş olduğu sololar ve yine "Kösem" karakteri için yaratılan stilize edilmiş modern el tutuşları, beraberinde eğlence sahnesindeki folklorik esintiler taşıyan figürler ve "Padişah"ın varyasyonunda görülen Zeybek dansı figürleri ile klasik Türk müziği ve yerli sazların kullanımı, eserin klasik bale stili üzerine kurulu temellerine güncel bir yaklaşım getirerek neo-klasik bir form haline gelmesini sağlamıştır.

Eserde yer alan halk dansı ve yöresel imgeler taşıyan figürler hem geleneksel danslarımızın Türk Balesi'ne kazandırılmasına katkıda bulunmuş hem de Türk seyircisinin kültürel kodlarını harekete geçirmiştir. Böylelikle Çimenciler'in "Harem" ile Türk Balesi'nin kurucusu Dame Ninette de Valois'nın izinden giden, Valois'ın bizlere bıraktığı miras ve tavsiyeler doğrultusunda Türk Balesi'ne özümüzden değerler kazandıran, bununla birlikte ulusal balemizin gelişiminde ve yabancı izleyiciye

tanıtılmasında önemli katkıları bulunan bir koreograf olduğu sonucu da ortaya çıkmıştır.

Yapılan incelemede “Harem”in gerek koreografi açısından gerekse de artistik, oyunculuk, müzik ve görsel açıdan zenginliğiyle yerli ve yabancı bale izleyicisinde olumlu bir izlenim bırakarak hedeflenen başarıyı yakalamış olduğu ve bale izleyicisini haremdeki hayat ve kültür konusunda aydınlattığı sonucuna varılmıştır. İnceleme sırasında eserin zaman içerisinde birtakım değişikliklere uğradığı görülmüş, yapılan değişiklik ve eklemelerin eseri olumlu yönde etkileyerek anlatımı kuvvetlendirdiği tespit edilmiştir.

“Harem”in bu denli başarılı olmasının en önemli nedeni kuşkusuz kendi tarihimizi kendi sazlarımız ve müziğimiz eşliğinde anlatan, alanında ilklere imza atmış özgün bir eser olmasıdır. Eser hem Türk halkına hem de yabancı toplumlara Osmanlı tarihini ve kültürünü tanıtmakta aracılık etmiştir. Eserin klasik Türk musikîsi eserleri ve Türk sazları eşliğinde icra edilmesi, Türk motifleri barındırması ve seçili müziklerin koreografi ve hikâye ile yakaladığı uyum ise elde edilen başarının en büyük anahtarı olmuştur.

## KAYNAKÇA

- Angiolello, G.M. (2011). *Fatih'in İç Oğlanı Anlatıyor*. (P. Gökpar, Çev.). İstanbul: Profil Yayınları.
- Akgündüz, A. (2011). *Sarayda Harem*. İstanbul: Hayat Yayınevi.
- Akyüz, H. (b.t). Harem-i Hümayun. 2021, Mayıs 15.  
[https://www.academia.edu/31957165/HAREM\\_%C4%B0\\_H%C3%9CMAYUN](https://www.academia.edu/31957165/HAREM_%C4%B0_H%C3%9CMAYUN)
- Akşit, T. (2019). *Türk Musikisi Usul Kalıplarının Kavram ve Terim Olarak Anlamları*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Albayrak, N. (2009). *Semai*. Türk Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi. (36, 460). İstanbul: TDV Yayınları.
- Alexandre Vassiliev Hakkında. (2000- 2004). 2021, Mayıs 17.  
<https://www.vassiliev.com/aboutAV.htm>
- Alkan, M. (2016). *Osmanlı Teşkilat Tarihi El Kitabı*. T. Gündüz, (Ed.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Altındal, A. (1975). *Türkiye'de Kadın*. İstanbul: Birlik Yayınları.
- Anadolu Ajansı. (2010, Eylül 15). *Harem Çin'i Etkisi Altına Aldı*. 2021, Mayıs 17.  
<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/harem-cini-etkisi-altina-aldi-15769651>
- Anadolu Ajansı. (2014, Eylül 17). *Harem Balesi Türkmenistan Yolcusu*. 2021, Mayıs 17.,  
<https://www.haberler.com/harem-balesi-turkmenistan-yolcusu-6492229-haberi/>
- Ankara Devlet Opera ve Balesi. (2011). *Harem*. [Broşür]. Ankara: Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları: S 4.
- Baba, Y. (2019, Mart 5). Çalışmalarıyla Örnek Alınacak Değerli Sanatçı Merih Çimenciler. *Haber Hayat Dergisi*. 2021, Mayıs 27.  
<https://www.haberhayat.com.tr/calismalariyla-ornek-alinacak-degerli-sanatci-merih-cimenciler/>
- Barkçin, S. (2019). *40 Makam 40 Anlam*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

- Baysal, A. (2009). *Batılılar Gözüyle Harem: Gerçek ve Fantezi*. Turkish Studies, 4 (1-1), 591-603.  
[https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=283428171\\_11.%20Alev%20Baysal.pdf&key=13820](https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=283428171_11.%20Alev%20Baysal.pdf&key=13820)
- Borak, S. (1974). *Harem'in İç Yüzü*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Bozkurt, A., Özeydin, N. (1997). *Harem*. TDV İslam Ansiklopedisi. (16, 132-135). İstanbul: TDV Yayınları.
- Canural, R. (2020, Temmuz 18). *Makamlar Bize Neyi Anlatıyor*. 2021, Mayıs 16.  
<https://www.nnchaber.com/haber/5029120/makamlar-bize-neyi-anlatiyor>
- Croutier, A. (1989). *Harem, The World Behind The Veil*. New York: Abbeville P.
- Derin, M. (2017, Ağustos 27). Ney'in Sembolik Anlamı. *Yeni Yüksektepe Dergisi*, 38. 2021, Mayıs 16.  
<https://okuryazarim.com/ney/#:~:text=Ancak%20tasavvuf%20d%C3%BC%C5%9F%C3%BCncesinde%20Ney'in,de%C4%9Fil%20miyim%3F%E2%80%9D%20diye%20sorar.>
- DOBGGM- Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü (2020, Kasım 13).
- Esemenli, D. (1997). *Harem*. TDV İslam Ansiklopedisi. (16, 138-152). İstanbul: TDV Yayınları.
- Goodwin, G. (1998). *Osmanlı Kadınının Özel Dünyası*. (S. Gül, Çev.). İstanbul: Sabah Kitap.
- Gökçen, H. (2018, Şubat 25). *Segâh Makamı*. 2021, Mayıs 16.  
<http://www.hazimgokcen.net/turk-sanat-muzigi/segah-makami/>
- Güvenç, R.O. (2004, Ocak 6). *Üç Buçuk Atana Saba Makamı*. Hürriyet Kelebek. 2021, Mayıs 16.  
<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/uc-bucuk-atana-saba-makami-194149>
- İlyasoğlu, E. (1989). *Yirmibeş Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayınları.
- İpşirli, M. (1997). *Osmanlı Devleti'nde Harem*. TDV İslam Ansiklopedisi. (16, 132-135). İstanbul: TDV Yayınları
- Kaçar Yahya, G. (2009). *Türk Musikisi Rehberi*. Ankara: Maya Kitap,

Kalyoncuoğlu, Y. (2016, Mart 25). *Harem Balesi Rekora Koşuyor*. 2021, Mayıs 16

[https://www.belge.com.tr/haber-434450-harem\\_balesi\\_rekora\\_kosuyor.html](https://www.belge.com.tr/haber-434450-harem_balesi_rekora_kosuyor.html)

Kalyoncuoğlu, Y. (2019, Şubat 20). *En Uzun Süre Sahnelenen Türk Balesi: Harem*. 2021, Mayıs 16.

<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/en-uzun-sure-sahnelenen-turk-balesi-harem/1397834>

Karabulut, M. (2007). *Mevlevi- Bektaşî Müziğinin Türk Müziğine Etkisi*. Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı. 2021, Mayıs 16.

<https://kitap.tyb.org.tr/kultur-sanat-yilligi/>

Kartarı, S. (Yapımcı). (2014) *İçimizden Biri “Koreograf Merih Çimenciler”* [Televizyon Programı]. Ankara: TRT Avaz. 2021, Mayıs 17

<https://www.youtube.com/watch?v=XYTejj0EDqI&t=480s>

Kaya, Y. (2011). *Cariye*. İstanbul: Meram Yayıncılık.

Kocaaslan, M. (2019). *Sarayda Terbiye Olmayan Hiçbir Yerde Terbiye Öğrenemez: 17. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Cariye Eğitimi*. Turkish Studies- Social Science, 14 (4), 1615- 1636.

[https://turkishstudies.net/social-sciences?mod=makale\\_tr\\_ozet&makale\\_id=22989](https://turkishstudies.net/social-sciences?mod=makale_tr_ozet&makale_id=22989)

Menteş, F. (2006). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme Sürecinde Harem*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mersin Devlet Opera ve Balesi. (1998). *Harem*. [Broşür]. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları: S. 33.

Ortaylı, İ. (2012). *Osmanlı Sarayında Hayat*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.

Özcan, N. (1994). *Edhem Efendi, Santûrî*. TDV İslam Ansiklopedisi. (10, 418). İstanbul: TDV Yayınları.

Özcan, N. (1995). *Fersan, Refik*. TDV İslam Ansiklopedisi. (12, 412- 413). İstanbul: TDV Yayınları.

Özcan, N. (1997). *Hafız Post*. TDV İslam Ansiklopedisi. (15, 100-101). İstanbul: TDV Yayınları.

- Özcan, N. (1999). *Itri Efendi, Buhurizade*. TDV İslam Ansiklopedisi. (19, 220-221). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, N. (2001). *İsmail Dede Efendi, Hamamızade*. TDV İslam Ansiklopedisi. (23, 93-95). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, N. (2010). *Şakir Ağa*. TDV İslam Ansiklopedisi. (38, 307). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özgün, A. (1992). *Tanburi Mustafa Çavuş'un Eserlerinde Edebi ve Teknik Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkan, İ.H. (1997). *Hafif*. TDV İslam Ansiklopedisi. (15, 114). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (1998a). *Hicaz*. TDV İslam Ansiklopedisi. (17, 440-441). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (1998b). *Hisar- Buselik*. TDV İslam Ansiklopedisi. (18, 131-133). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2002). *Kürdili- Hicazkar*. TDV İslam Ansiklopedisi. (26, 465-467). İstanbul: TDV Yayınları
- Özkan, İ.H. (2007a). *Nihavent*. TDV İslam Ansiklopedisi. (33, 99-100). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2007b). *Nikriz*. TDV İslam Ansiklopedisi. (33, 118- 119). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2007c). *Nim- Sofyan*. TDV İslam Ansiklopedisi. (33, 128-129). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2007d). *Peşrev*. TDV İslam Ansiklopedisi. (34, 253). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2007e). *Raks- Aksağı*. TDV İslam Ansiklopedisi. (34, 433). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2007f). *Rast*. TDV İslam Ansiklopedisi. (34, 461-462). İstanbul: TDV Yayınları.

- Özkan, İ.H. (2008). *Saba*. TDV İslam Ansiklopedisi. (35, 328-330). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2009a). *Segâh*. TDV İslam Ansiklopedisi. (36, 304-306). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2009b). *Semai*. TDV İslam Ansiklopedisi. (36, 460-461). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2009c). *Sofyan*. TDV İslam Ansiklopedisi. (37, 348). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2010a). *Suzidil*. TDV İslam Ansiklopedisi. (38, 5-7). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2010b). *Şehnâz*. TDV İslam Ansiklopedisi. (38, 458-459). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2012). *Türk Aksağı*. TDV İslam Ansiklopedisi. (41, 533). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2013). *Yürük Semai*. TDV İslam Ansiklopedisi. (44, 54-55). İstanbul: TDV Yayınları.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Peirce, L.P. (1993). *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğunda Hükümranlık ve Kadınlar*. (A. Berktaş, Çev). İstanbul: Türk Vakfı Yurt Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi 1993).
- Ringrose, K. M. (2008). *“Women and Power at The Byzantine Court” Servants of The Dynasty Place Woman in World History*. A. Walthall. University of California Press.
- Sanal, H. (1991). *Arel, Hüseyin Sadeddin*. TDV İslam Ansiklopedisi. (3, 352-354). İstanbul: TDV Yayınları.
- Sevengil, R.A. (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi, Cilt II, “Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız”*. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları Dizisi, Maarif Basımevi.



- Sezgin, B.S. (1996). *Hacı Arif Bey*. TDV İslam Ansiklopedisi. (14, 440-442). İstanbul: TDV Yayınları.
- Simav, Ö. (2012). *Renklerin İnsan Psikolojisine Etkileri ve Dekorasyonda Kullanımı*. 2021, Mayıs 17.  
[https://www.tavsiyeediyorum.com/makale\\_8945.htm](https://www.tavsiyeediyorum.com/makale_8945.htm)
- Şahin, S. (2018, Haziran 7). *Segâh Dini Duyguları Ortaya Çıkaran Bir Makam*. 2021, Mayıs 28,  
<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/segah-dini-duygulari-ortaya-cikaran-bir-makam/1168274>
- Tanrıkorur, C. (1988). *Ağır Aksak Semai*. TDV İslam Ansiklopedisi. (1, 468). İstanbul: TDV Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1989a). *Aksak*. TDV İslam Ansiklopedisi. (2, 290). İstanbul: TDV Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1989b). *Ali Efendi Tanburi*. TDV İslam Ansiklopedisi. (2, 389-390). İstanbul: TDV Yayınları.
- Topuz, H. (1999). *Meyyale*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Uluçay, M.Ç. (1992). *Harem II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uluçay, M.Ç. (2001). *Osmanlı Sultanlarına Aşk Mektupları*, Halil İnalçık. “*Harem Bir Fuhuş Yuvası Değil Bir Okuldu*”. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Uluçay, M.Ç. (2011). *Harem II*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yakartepe, G. (2017, Ocak 10). *Saray Haremi, Müzik Hocası Hacı Arif Bey'in İlginç Aşk Öyküsü*. 2021, Mayıs 17.  
<http://osmanli.site/onemli-osmanli-bestekar-beste-muzisyen-muzik-musiki-nota/haci-arif-bey-haci-arif-bey-kimdir-beste-nota-eser/saray-haremi-muzik->

Yener, S. (2016, Eylül 1). *Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönümünü Hikayesi*. 2021, Mayıs 17.

<https://www.musikiklavuzu.net/?/blog/sarki-sozleri/yine-bir-gul-nih-l-aldi-bu-gonlumu-hikayesi>

Yener, S. (2017, Mayıs 4). *Kemani Sarkis Efendi Suciyan 1885-1934*. 2021, Mayıs 17.  
<http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/kemani-sarkis-efendi-suciyan-1885-1943> .

Yıldırım, Ö. (2017, Mayıs 21). *Bir Türk Ressamı: Jean Etienne Liotard*. 2021, Mayıs 17.

<https://www.sanatin Yolculugu.com/bir-turk-ressami-jean-etienne-liotard-ozgul-yildirim/>

Yılmaz, İ. (2020, Aralık 19). *Osmanlı'da Harem*. 2021, Mayıs 17.

<https://ibocan.net/osmanlida-harem/>

Yılmaz, S. (2012). *XVI. Ve XVII. Yüzyıllarda Harem-i Hümayun'un Osmanlı Siyasetine Etkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## EK 1 – BASINDA ÇIKAN HABERLER VE FOTOĞRAFLAR



**SABAH** SON DAKİKA GÜNDEM EKONOMİ YAŞAM SAĞLIK DÜNYA

**HINCAL'IN YERİ** 23 Ağustos 2012, Perşembe  
**HINCAL ULUÇ**  
Harem'i nihayet yakaladım!..

1998 nire, 2012 nire?.. Merih Çimenciler, Harem Balesi'ni, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700'üncü yılını kutlama şenlikleri için hazırlamıştı.

Daha o zaman fena halde heveslenmişim görmek için.. Ama işte, olmayınca olmuyor.. Harem, Türkiye'yi dolaştı.. İstanbul, Ankara, İzmir, Mersin, Sivas, Kayseri, kimbilir başka nerelerde sahnelendi?. Çin'de, Almanya'da oynandı. Afrikalılar, Yeni Zelandalılar, Amerikalılar, İspanyollar, Ruslar izlediler.. Mersin Balesi, Antalya Balesi, Ankara Balesi, İzmir Balesi dans etti.

Yani, nerdeyse oynamayan bale, oynamadığı şehir, seyretmeyen millet kalmadı, bir ben, bir türlü denk getiremedim. Her ama her defasında bir aksilik çıktı..

Resim EK1. 1. Harem'i Nihayet Yakaladım

Kaynak: Sabah Gazetesi, 23 Ağustos 2012



**SABAH**

**HINCAL ULUÇ**  
Bu Harem kaçmaz!..

Paylaş tweetle paylaş paylaş

**Y**ani hâlâ görmediyseniz, bu defa fırsatı kaçırmayın.. Gördüyseniz, bir daha görün.. O kadar güzel çünkü Harem!..

Bodrum'da izleyip nasıl bayıldığımı yazmıştım. Bu defa önceden uyarı.. Yarın ve salı akşamı TİM'de iki gösteri daha yapıyor, Ankara Devlet Balesi..

Hatırlatayım..

Harem, 1998 yılında **Merih Çimenciler** tarafından Osmanlı'nın 700. yılı nedeniyle

Resim EK1. 2. Bu Harem Kaçmaz

Kaynak: Sabah Gazetesi, 14 Nisan 2013



## Güneri Cıvaolu

ngunericivaolu@gmail.com

### Yalıda Harem balesi

24 Ocak 2010

PAYLAŞ



– A +

HAVANIN çıldırdığı cuma gecesi... Yağmur kamçı gibi vuruyor, rüzgâr buz gibi ve sert...

Ama...

Sait Halim Paşa Yalısı'nın cam salonu dolu...

Harem adlı bale gösterisini izlemek isteyen salon dolusu sanat çalgını orada.

Türk musikisiyle bale ancak bu kadar güzel sevişebilir.

Harem bir saray entrikasının öyküsü...

Padişah, Valide Sultan, cariyeler, yeniçeriler, platonik âşık harem ağası, saray ressamı...

Ve harika müzik; "Dök Zülfünü Mevdane Gel, Gidelim Göksu'ya, Şehnaz Longa, Gelse O Şuh Meclise, Kimseye Etmem Şikâyet, Gülnihal..."

Batı'yla Doğu'yu harmanlayan bu güzel yapıtta rejî, koreografi ve libretto Merih Çimenciler'den. O bir devlet sanatçısı.

Resim EK1. 3. Yalıda Harem Balesi

Kaynak: Sabah Gazetesi, 24 Ocak 2010

## Harem Balesi Hattuşa'da sahnelendi

Hitit Medeniyeti'nin başkenti Hattuşa'nın UNESCO tarafından Dünya Kültür Miras Listesi'ne alınışının 30. yılı dolayısıyla Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin ilk Türk bale eseri olan 'Harem' adlı gösterisi, Çorumlu sanatseverlerle buluştu.

GÜNCEL

02.10.2016, 10:11

02.10.2016, 10:42

861



Resim EK1. 4. Harem Balesi Hattuşa'da Sahnelendi

Kaynak: Çorum Haber, 2 Ekim 2016

## ADOB'dan Almanya'da 'Harem'

Ankara Devlet Opera ve Balesinin hazırladığı "Harem" adlı bale Almanya'nın Dortmund kentinde sahnelendi.



Resim EK1. 5. ADOB'dan Almanya'da "Harem"

Kaynak: Anayurt Gazetesi, 22 Ekim 2010

## BALE GÖSTERİSİ BÜYÜLEDİ...

12 Mayıs 2015



Bolu Belediyesi tarafından düzenlenen, "Harem" isimli Bale gösterisi Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bordo Salon'da gerçekleştirildi.

Bolu Belediyesi tarafından düzenlenen, "Harem" isimli Bale gösterisi Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bordo Salon'da gerçekleştirildi. Ankara Devlet Opera ve Balesi sanatçılarının sahne aldığı Bale gösterisine ilgi oldukça yoğundu. 2 perde halinde gerçekleştirilen Bale gösterisi, izleyenlerden de büyük beğeni aldı.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bordo Salon'da, Bolu Belediyesi tarafından organize edilen 'Harem' isimli 2 perdelik Bale gösterisi oldukça yoğun ilgi gördü. Ankara Devlet Opera ve Balesi

Resim EK1. 6. Muhteşem Gece

Kaynak: Özgür Bolu, 12 Mayıs 2015

Yeni Asır YAZARLAR GÜNDEM SPOR SARMAŞIK EKONOMİ SAĞLIK İZMİR YAŞAM GALERİ

## Harem, Osmanlı'yı Ayvalık'a getirdi

07.09.2011, 00:00

ABONE OL

Google News

**8. Ayvalık Kültür ve Sanat Günleri'nde Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin sahnelediği 'Harem' Osmanlı'nın saray yaşamı ve imparatorluğun en kudretli validelerinden Kösem Sultan'ın entrikaları ve müziğiyle sanatseveri tarihe götürdü**



SUAT SALGIN

Ayvalık Belediyesi tarafından düzenlenen ve Ayvalık Açık hava Tiyatrosu'nda sergilenen Harem'in gösterimi, sanatseverlere harika bir gece yaşattı. 3 bin sanatseverin izlediği

Resim EK1. 7. Harem Osmanlı'yı Ayvalık'a Getirdi

Kaynak: Yeni Asır Gazetesi, 7 Eylül 2011

## Bodrum'da 'Harem' gecesi

Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak dönemlerini anlatan eser, bu konudaki tek Türk balesi olma özelliği taşıyor

27.08.2009, 00:00

ABONE OL

Google News

ZEKİ ÖZKESKİN (BODRUM)

Antalya Devlet Opera ve Balesi, '7. Bodrum Uluslararası Bale Festivali' kapsamında 'Harem' gösterisini sundu. Tarihi Bodrum Kalesi'nin Kuzey Hendeği'nde sahnelenen gösteri, izleyicilerin büyük beğenisini topladı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak dönemlerinden bir kesiti bale adımlarıyla anlatan eser, bu konudaki tek Türk balesi olma özelliği taşıyor.



### 30 AĞUSTOS'TA SON

Festival, konuk ülke Fransa'dan Marsilya Devlet Balesi'nin gösterisiyle sona erecek. 29-30 Ağustos'ta sahnelenecek temsil, birbirinden güzel 3 farklı koreografiyle seyirci karşısına

Resim EK1. 8. Bodrum'da "Harem" Gecesi

Kaynak: Yeni Asır Gazetesi, 27 Ağustos 2009



Resim EK 9. Özge Başaran “Gülbeden” Rolünde  
Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim EK10. Özge Başaran ve Oliver Spence  
Kaynak: DOBGM Arşivi





Resim EK11. Özge Başaran “Gülbeden” Rolünde  
Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim EK12. Özge Başaran ve Oliver Spence, “Gülbeden” ve “Padişah”  
Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim EK13. Arzu Dirin “Gülbeden” Rolünde

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim EK14. Elif Aktar ve Emre Güler, “Çeşmidil” ve “Kemal”

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim EK15. Elif Aktar ve Emre Güler

Kaynak: DOBGM Arşivi



Resim EK16. Özge Onat “Gülbeden” Rolünde  
Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi



Resim EK17. Cansın İravul “Kösem Sultan” Rolünde  
Kaynak: Tarkan Serengül Kişisel Arşivi



Resim EK18. İlhan Durgut “Padişah” Rolünde

Kaynak: DOBGM Arşivi