

TC
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KLASİK BALEDE YER ALAN KARAKTER DANSLARIN İNCELENMESİ

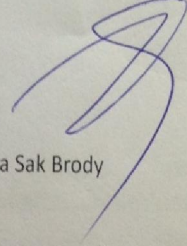
Melodi SICAKYÜZ

Danışman

Doç. Zehra SAK BRODY

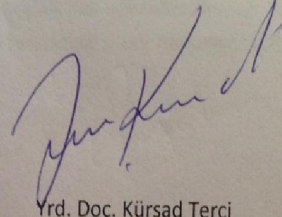
İzmir, 2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



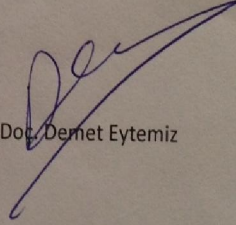
Doç. Zehra Sak Brody

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

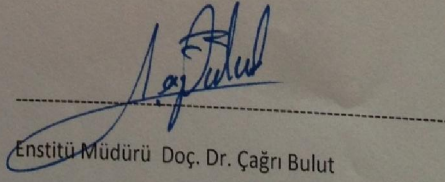


Yrd. Doç. Kürşad Terci

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Yrd. Doç. Demet Eytemiz



Enstitü Müdürü Doç. Dr. Çağrı Bulut

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Klasik Balede Yer Alan Karakter Dansların İncelenmesi” 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.



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

Melodi Sıcakyüz

ÖNSÖZ

Tez çalışmasına başladığım ilk günden bu zamana manevi desteği ve bilgisiyle yanımda olan danışmanım Doç. Zehra Sak Brody'ye sonsuz teşekkür ederim. Yüksek lisans eğitimim boyunca engin bilgisi ve geniş bakış açısıyla yol gösteren Yar. Doç.

Mehmet Kahyaoğlu'na, tecrübesini ve bilgisini bizden esirgemeyen saygıdeğer hocam Doç. Efza Topçu'ya, manevi desteğiyle her daim güç veren Yar. Doç. Demet Eytemiz'e sonsuz teşekkürler.

Ayrıca desteklerini her zaman arkamda hissettiğim sevgili ailem ve çok sevgili öğretmenim İldem Ekin'e teşekkürü bir borç bilirim.

Melodi SICAKYÜZ

2016

ÖZET

Yüksek Lisans

KLASİK BALEDE KARAKTER DANSLARIN YERİ VE KULLANIMI

Melodi SICAKYÜZ

Yaşar Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Uygarlık tarihi boyunca hareket ve devinimin; coğrafi, kültürel ve yaşamsal koşullardaki evrimi ve dönüşümü sonucunda, bale tarihi birçok farklı açıdan akademik olarak araştırılmıştır. Bu araştırmaya kültürel ve sosyolojik olguların katkısını, beden tarihini ve dans tarihini dahil eden kuramcılar, balenin içerdiği diğer dans türlerini de araştırmalarına konu etmişlerdir.

Klasik bale tarihinde ve günümüzde sahnelenen eserlerin birçoğu karakter dans olarak adlandırılan dans türlerini de içermektedir. Karakter dans, dönemin toplum gerçekliğine, kültürel birikimine bağlı olarak gelişmiş olan dans çeşitlerinin; bale tekniği ve balenin kuramsal kuralları dahilinde icra edilmesi halidir.

Karakter dans kavramı incelenirken; folklor ve halk dansları ile benzerlikleri ve farklılıkları belirlenmiştir. Bu danslar, klasik bale sanatı içinde, kurallı bir şekilde icra edilmektedir.

Günümüzde karakter dans bağlamında kuramsal çalışmalar çok kısıtlıdır. Bale sanatının böylesine güçlü bir dinamığe sahip olmasına karşın, bu dinamik konusunda yapılan çalışmaların yetersizliği sonucunda, geleceğin bale dansçılarının yaratıcılıklarının da yetersiz kalması ve balenin sadece icra olarak devam etmesi kaçınılmazdır.

Bu nedenle dansın tarihi, kültürel yapının dans tarihine etkisi, karakter dansın kavramsal olarak araştırılması yapılmış; karakter dans türleri incelenmiş ve başlıca bale eserlerindeki karakter dans türleri tespit edilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Dans, Bale, Karakter Dans, Baleler, Karakter Dans Egzersizleri

ABSTRACT

Master Thesis

ANALYSIS OF CHARACTER DANCE

Melodi SICAKYÜZ

Yaşar University

Institute of Social Sciences

During the history of civilization, ballet history has been studied academically from many different points of view as a result of the evaluation and transformation of the movement and motion which are in geographical, cultural, and living conditions. The theorists who have included the history of the body and the contribution of cultural and sociological phenomenons and the history of the dance into this research have also made other types of dances in ballet the subject of their research.

Many staged performances in classical ballet history and nowadays include sorts of dances which are known as character dances. Character dance means sorts of dances developed depending on the realities of the societies of their terms and cultural heritages have been performed in ballet techniques and within its theoretical rules.

When the concept of character dance was being studied on, the similar it is and differences between folklore and folk dances were determined. These dances are performed by rules and in an esthetical way in classical ballet.

Nowadays theoretical studies about character dance are very limited. Although art of ballet has so strong dynamics, as a result of insufficiency of studies about these dynamics, it is in evitable that the creativity of artist of future will be in sufficient and ballet will remain only as a performance.

For this reason, the history of dance, the influence of cultural structure on history of dance, conceptional research of character dance and the sorts of character dance were studied and the sorts of character dance in ballet performances were determined.

Keywords: Dance, Ballet, Character Dance, Ballets, Character Dance Exercises.

İÇİNDEKİLER

TUTANAK	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ	xi
GİRİŞ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

KARAKTER DANSLARIN İNCELENMESİ

1.1 Kültürel Yapının Hareket ve Dans Üzerinde Etkisi	1
1.2 Karakter Dans Nedir?	7
1.3 Klasik Balede Kullanılan Karakter Danslar	9
1.3.1 Rus Dansları	9
1.3.1.1 Trepak	10
1.3.1.2 Troyka	11
1.3.2 Polonya Dansları	11
1.3.2.1 Polonez	12
1.3.2.2 Oberek	13
1.3.2.3 Krakowiak	14
1.3.2.4 Mazurka	15

1.3.2.5 Polka	16
1.3.3 İtalyan dansları	17
1.3.3.1 Napoliten (Tarantella)	17
1.3.4 İspanyol Dansları	18
1.3.4.1 Bolero	19
1.3.4.2 Sevillana	20
1.3.4.3 Jota Aragonesa	20
1.3.4.4 Fandango	21
1.3.5 Çingene Dansları	22
1.3.5.1 Jaleo (Chufra)	22
1.3.5.1 Flamenko	23
1.3.6 Macar Dansları	24
1.3.6.1 Verbunk	26
1.3.6.2 Czardas	26
1.4.6.3 Ugros	27
1.3.7 Çin Dansları	27
1.3.8 Arap Dansları	27
1.3.9 Gürcü Dansları	28

İKİNCİ BÖLÜM

KLASİK BALEDE KARAKTER DANS	29
2.1 Bar Egzersizleri Örnekleri	30
2.1.1 Karakter Plies	31

2.1.1.1 Demi Plie	32
2.1.1.2 Grand Plie	32
2.1.2 Karakter Battement Tendus	32
2.1.2.1 Basic Battement Tendus	32
2.1.2.2 Demi Plie ile Battement Tendus	33
2.1.3 Karakter Battement Tendus Jete (Pas Tortillas)	34
2.1.4 Karakter Rond de Jembe Par Terre	35
2.1.5 Karakter Battement Fondus	36
2.1.6 Karakter Battements Frappe	37
2.1.7 Karakter Flic-Flac	38
2.1.8 Karakter Drumming	39
2.1.9 Karakter Battement Develope	39
2.1.10 Karakter Grand Battements	40
2.1.10.1 Coupe Tombe ile Grand Battements	41
2.1.10.2 Macar Grand Battements	42
2.2 Karakter Dansların Kullanıldığı Bale Eserlerinden Örnekler	43
2.2.1 Bahçesaray Çeşmesi	43
2.2.2 Carmen	43
2.2.3 Coppelia	44
2.2.4 Don Quixote	44
2.2.5 Kambur At	45
2.2.6 Kleopatra	45
2.2.7 Kuğu Gölü	45

2.2.8 La Bayadere	46
2.2.9 La Esmeralda	46
2.2.10 La Gitana	47
2.2.11 Paquita	47
2.2.12 Prens Igor	47
2.2.13 Romeo ve Juliet	48
2.2.14 Şımarık Kız	48
SONUÇ	59
KAYNAKLAR	50

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Karakter Dans Ayak Pozisyonları	30
Şekil 2: Karakter Dans Ayak Pozisyonları	31
Şekil 3: Karakter Dansta Plie Egzersizi	31
Şekil 4: Karakter Dansta Coupe ile Grand Battement Başlangıcı	32
Şekil 5: Karakter Dansta Coupe ile Grand Battement Hazırlığı	33
Şekil 6: Demi Plie ile Battement Tendu	33
Şekil 7: Karakter Battement Tendus Jete	34
Şekil 8: Karakter Rond de Jambe Par Terre	36
Şekil 9: Karakter Battement Fondus	36
Şekil 10: Karakter Battement Fondus Pozisyonları	36
Şekil 11: Karakter Battements Frappe	37
Şekil 12: Karakter Flic-Flac	38
Şekil 13: Karakter Drumming	39
Şekil 14: Karakter Battement Developpe	40
Şekil 15: Coupe Tombe ile Grand Battements	41
Şekil 16: Macar Grand Battements Başlangıç Pozisyonu	41
Şekil 17: Macar Grand Battements Hareket Pozisyonları	42

GİRİŞ

Dans kavramı etimolojik olarak incelendiğinde ‘dans’ kelimesinin kökünün 1300’lü yıllara dayandığı ve Eski Fransızca’daki 'dancier' olduğu düşünülmektedir. Bu kelime Fransız kültürünün etkisiyle oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Her kültürün kendi kültürlerindeki dansa benzeyen her etkinlik için kullandığı dans kelimesi, Türkçe’de de farklı tanımlamalar ile açığa çıkmaktadır (Anonim).

Türk Dil Kurumu tarafından; ‘*müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri*’ (Anonim) olarak tanımlanan dans kelimesi yerel olmayan ve batı kaynaklı olanı temsil etmekte; yine dans kelimesinin karşılığı olarak verilen raks kelimesi ise Arapça kökenli bir kelime olup doğu kaynaklı olanı temsil etmek için kullanılmaktadır (Öztuna, 1976).

Uygarlık tarihi boyunca var olduğu düşünülen dans, antropoloji sözlüğünde; ‘*İnsanın gövdesini belirli zaman ve mekanda kültürel olarak belirlenmiş özel hareket yapı ve anlam sistemi içinde kullanması*’ şeklinde karşılık bulurken(Emiroğlu, Aydın, 2003, s.204-205), Etnoloji Sözlüğünde ‘*İnsanın ruhsal durumunu bir takım bedensel hareketlerle ifade etmesini açığa vurma*’ şeklinde tanımlanmaktadır (Örnek, 1971, s.63).

Dans kelimesi, birçok araştırma yöntemi ile karşılık bulmaktadır. Yapılan bu araştırma yöntemleri ise şu şekilde sıralanabilir; dans analizleri, yapısal hareket sistemleri analizi(vücut ve hareket kavramları), derin ve yüzeysel yapılar (kültürel felsefe), toplumsal kimlik araştırmaları, motif ve koreografi analizleri (dil analogileri ve bileşenleri olarak), yerel tür kategorileri incelemesi, etno-tarih (ikonlar, tarihi yazılar, sözel tarih) araştırmaları.

Dans kelimesi kavramsal olarak araştırıldığında toplumsal, tarihsel ve kültürel değerlerin farklılığı ile birlikte doğru orantıda çeşitlilik göstermektedir. Her toplum kendi kültür birikimine ve özelliklerine göre farklı dans örnekleri oluşturmaktadır. Bu danslar folklorik, halk dansları şeklinde tanımlanabilmektedir.

Birçok kaynakta dans tarihinin 16. yüzyılın sonlarına doğru saraylarda icra edilen saray baleleri ile başladığı düşünülmektedir. Bale sanatı sadece teknik bilgi ve kuralların oluşturduğu bir sanat dalı olmamakla birlikte; farklı kültür birikimlerini içermektedir. Bir bale eseri; eserin konusunun ele alındığı coğrafya bilgisi ile dramaturjik olarak o coğrafyanın kendine özgü danslarını da içermektedir. Bale tekniği ve kuralları ile estetize edilmiş bu danslara karakter dans denilmektedir.

Karakter dans, folklor ve halk danslarından ayrılmaktadır. Bu ayrımı yapabilmek ve karakter dans kavramını ayrıntılı bir şekilde anlayabilmek için; karakter dansları, karakter danslarda kullanılan hareket ve pozisyonları ile karakter dans içeren klasik bale eserlerini incelemek gerekmektedir.

Klasik balede karakter dansların kullanım alanları ve icra edilişleri, eserin konusuna, oluşturulan atmosfere göre çeşitlilik göstermektedir. Kostüm ve dekor tasarımları ile yansıtılan atmosfer, gerçekleştirilen karakter dans icrası ile de güçlendirilmektedir. Karakter dans ayak pozisyonları, başlangıç ve hareket teknikleri ile klasik baleden ayrılmaktadır. Tezin içeriğinde karakter dansta kullanılan ayak pozisyonları ve hareket teknikleri açıklanmıştır. Aynı zamanda bale eserlerindeki karakter dansa örnek teşkil edebilecek dans çeşitleri tespit edilerek açıklanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KARAKTER DANSLARIN İNCELENMESİ

1.1 Kültürel Yapının Hareket ve Dans Üzerinde Etkisi

Dans kavramını incelerken dansın tarihi ve dolaylı olarak da sosyolojik tarih, kültür tarihi ve beden tarihi gibi alanlarda da kapsamlı incelemeler yapmak ve dans tarihini tüm bu incelemelerden edinilen çıkarımlarla ele almak gerektiği kaçınılmazdır.

Tarih yazımı uygarlık tarihi boyunca çeşitli yöntem ve araçlar kullanılarak gerçekleştirilmiştir ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında objektivite göz önünde bulundurularak yeni bakış açıları sunan alternatif yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlara; sözlü tarih, mikro tarih, toplumsal tarih, tarihsel sosyoloji ve feminist tarih gibi farklı alanlar örnek gösterilebilir. 1940'lı yılların sonunda ortaya çıkan bu yeni yaklaşımlarla devlet yapılarının merkeze alınması, resmi arşivlere öncelik verilmesi eleştirilmiş; tarih yazımında istatistikler, sözlü tarih görüşmeleri ve görsel malzemeler de temel kaynaklar olarak kabul edilmiştir. Bütün bu dönüşüm ortaya 'tarihin öznesi kimdir?' sorusunu ortaya çıkarmıştır. Böylece tarih, sadece büyük kırılmaları ya da kahramanları anlatan bir yöntem olmaktan çıkmış; gündelik yaşamı konu alarak sıradan insanı da ele almıştır. Tarih yazımında ele alınan konuların dönüşmesi ve karmaşıklaşmasının yanında zaman algısının ele alınış yöntemleri de farklılık göstermiştir. Lineer, çizgisel ya da doğrusal zaman yerine, göreceli ve çok katmanlı bir zaman algısı oluşmuştur (Kurt, 2013).¹

Kültür tarihi araştırmacısı Peter Burke ise kültür tarihinin 18. yüzyıl sonlarında Almanya'da başladığını ifade etmektedir. Burke'a göre kültür tarihi araştırmaları dört safhada incelenmektedir. 18. yüzyıl sonlarından 1930'lara kadar süren ilk dönem; 'klasik', 1930'larda başlayan dönem; 'güzel sanatların toplumsal tarihi' aşaması, üçüncü dönem; '1960'larda halk kültürünün keşfi' ve dördüncü dönem 'yeni kültür tarihi'dir (Burke, 2006, s.10-23).

¹"Akademi Porte Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi"nin Ekim 2013 tarihli 5. sayısında yayımlanmıştır.

Beden tarihine yönelik çalışmaları da ele alan Burke; beden tarihinin 1970’li yıllarda daha çok ilgi gördüğünü ve 1980’li yıllardan itibaren kadın-erkek vücutlarının, simge ve deneyim olarak bedenle ilgili çalışmaların yoğun olarak yapıldığını ifade etmektedir (Burke, 2006, s.101-102). Öncelikle tıp tarihinin bir dalı olarak ele alınan beden tarihi çalışmaları; bu dönemde antropologların, sosyologların, sanat ve edebiyat tarihçilerinin de çalışma konusu olmuş; bu bağlamda birçok kuramsal kitap yazılmıştır.

Tarih yazımı ile ilgili farklı araştırma-inceleme yöntemleri ve yaklaşımlar 1980’li yıllardan sonra dans tarihçiliğini de yoğun bir biçimde etkilemiştir. Bu dönemden önce kronolojik bir şekilde ilerleyen ve doğrusal bir anlatıya sahip olan dans tarihçiliği; 1980’li yıllardan itibaren sosyo-kültürel yönden farklı zaman algıları ile incelenmeye başlanmıştır (Carter, 2010, s.17).

Dans tarihi çoğu verilerde 16. yüzyılın sonlarında Avrupa saraylarında sergilenen saray baleleri ile başlamaktadır. Aristokratik sınıfın beğenisine uygun şekilde stilize edilerek sahnelenen dönemin sosyal dansları, bale sanatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Batı merkezli sahne danslarının tarihi anlatılırken ünlü sanatçılar, koreograflar, emprezaryolar kapsamlı olarak ele alınmakta; sıradan insanların gündelik yaşamlarında icra ettiği halk dansları ve sosyal danslar ise bu tarih anlatımına dahil edilmemektedir. Aynı bağlamda Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri dışında gelişen sanatsal üsluplar dans tarihi anlatımında yer almamıştır. Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri dışında icra edilen dansların ötekileştirilmesi aynı zamanda dönemin kadın sanatçılarına da yansıtılmıştır. Kadın sanatçılar sadece icracılıkla sınırlandırılmış ve yaratıcı eserleri görmezden gelinmiştir (Kealiinohomoku, 2001, s.33-43). 20. yüzyılın ikinci yarısında Batı ve Avrupa merkezilik tartışmalarıyla birlikte oryantalizm kavramının ele alınması ile dans tarihçiliğinde önemli bir bakış açısı sunan etnosantrizm de sorgulanmaya başlanmıştır. Bununla birlikte dans tarihinin merkezi olarak kabul edilen bale sanatının evrensel nitelik taşıması da aynı sorgulama içinde ele alınmıştır. Dans geleneklerinin en “üstün” örneği olarak kabul edilen bale sanatı; tarihsel, bölgesel, sınıfsal, kültürel faktörler ışığında yeniden değerlendirilmeye başlanmış; dans tarihi anlatılarındaki boşluklar doldurulmaya çalışılmıştır.

Grau ise dansın kökeninin tam olarak tespit edilemeyeceğini savunmaktadır. Antropolojik bulguları inceleyerek önceki dansların ancak yorumlanabileceğini

belirten Grau; bütün bu bulguların tarihsel kanıt niteliği taşımadığını savunmaktadır. Örneğin dans hareketle eş nitelikte ele alındığında; dansın da evrensel olduğu savunulabilmektedir ve aynı zamanda dansın tüm sanat türlerinin atası olduğu iddia edilebilmektedir. Farklı bir örnekle Aborjinler ele alındığında ilkel danslara dair genellemeler yapılabilmektedir. Aborjinlerin günümüz kültürünü farklı yaşayan insanlar olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda ise Aborjinlerin dansını da çağdaş dans olarak kabul etmemiz mümkündür. Benzer bir örnekle; hayvan davranışlarından yola çıkarak insan hareketleri hakkında genelleme yapmak da mümkün değildir. Çünkü, hayvanlar ve insanlar arasında biyolojik ve genetik farklılıklar söz konusudur. Daha önce dans edilmiş olma ihtimali olduğu için Antik Çağ sanat eserlerinden de yola çıkılamamaktadır (Grau, 1998, s.197-203).

İnsan türünün yaklaşık 300.000 yıldır dünya üzerinde var olduğu ve 40.000 yıl önce de ilk kez dil kullanan insan türü olan homosapiens sapiens'in ortaya çıktığı bilinmektedir. Grau, homo sapiens sapiens'in varlığından önce de, insanların kendilerini anlatmak ve iletişime geçmek için dans etmiş olabileceğini vurgulamaktadır (Carter, 2010, s.200).

Grau dans tarihi ile ilgili tek bir bilginin olamayacağını ifade etmektedir. Bununla birlikte farklı her dansın kendi tarihsel niteliği ve anlamı içinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Grau ayrıca etnik dans tanımlaması konusunda da eleştirel bir bakış açısı sunmakta; etnik dans tanımlamasında Batılıların dansını diğer danslardan ayırma amacıyla olduğunu ifade etmektedir (Grau, 1998, s.197-203).

Grau dansın kökenine dair ele aldığı eleştirel yaklaşım doğrultusunda tümdengelimci, Avrupa merkezci önyargılarla ve doğrusal tarih anlayışı ile oluşturulmuş metinlerde dansların tarihsel evrimlerine göre hiyerarşik bir düzende dörde ayrıldığını savunmuştur. Danslar, sırasıyla en az gelişmişinden en gelişkin ya da en evrensel olanına kadar, şu şekilde sınıflandırılmıştır; ilkel danslar, halk dansları, Avrupalı olmayan kurumsallaşmış danslar, Batılı sahne dansları ve baledir (Grau, 1998, s.197).

Etnograf Deidre Sklar'ın (2001) en temel ilkeleri ortaya koyan beş önermesi; toplumsal, kültürel ve estetik açıdan dans tarihinin incelenmesinde yardımcı kaynak oluşturabilecek bir bakış açısı oluşturmaktadır. New Mexico, Las Cruces'te yaşayan toplulukla uzun süre yaşayarak ve gözlem yaparak her yıl yapılan dinsel bayramın "hareket etnografisi" üzerine bir araştırma yapan Deidre Sklar (2001), topluluğun kültürlerini tanımış ve danslarını onlarla birlikte icra etmiştir. Evrimci ve evrenselci söylemlere eleştirel bir mesafeye yaklaşan dansçı / kuramcı, yaşamış olduğu deneyimle çok daha içeriden bir dans ve kültür incelemesi gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Sklar, dans ve hareketi kavramsallaştırmak ve dansa kültürel açıdan duyarlı bir yaklaşım çeşitli önermelerde bulunmuştur. Bu önermelerin ilki, hareket bilgisinin kültürel bir bilgi türü olduğudur. Her türlü hareket kültürel bilginin bedenselleştirilmesidir ve yerel dilin kullanılmasının kinestetik karşılığı olarak kabul edilebilmektedir. İnsanların hareket etme biçimi; biyolojinin, sanatın ve eğlencenin çok ötesinde nitelikler taşımaktadır. Kültür araştırmalarında harekete, hareket araştırmalarında da kültüre daha fazla alan verilmelidir. Çünkü hareketten bir bilme yolu olarak bahsetmek, insanların hareket etme şekilleri kim olduklarına dair ipuçları vermektedir. Örneğin bale hareketleri sergileyen bir kişi ile hula hula gösterisi yapan bir kişinin bedenleştirdiği kültürel bilgi farklıdır (Sklar, 2001, s.30).

Sklar'ın dans ve hareketi kavramsallaştırmak için sunduğu bir diğer önerme ise hareket bilgisinin hem kinestetik hem de kavramsal ve duygusal olduğudur. Bu bağlamda özellikle dans ve ritüelin sistematize ve stilize edilmiş hareketlerinde, hayatın 'bu dünyada nereye aidim, neye değer veriyorum?' gibi büyük sorularıyla ilgili düşünceler somutlaştırılmaktadır. Örneğin Episkopal Kilisesi ritüelinin bir parçası olan diz çökme, oturma ve ayağa kalkma senaryosu, bir Hristiyan öğretisinin kabul edildiğinin göstergesidir. Avrupalı elit sınıfların ideal kadınlık ve erkeklik normlarını yansıtan geleneklerde cisimleşmiş değerleri ve kavramları yansıtmaktadır. Kilisede ve sahnede sergilenen hareketler; doğaya, topluma, evrene dair -belli bir kültüre has- düşünceleri bedenselleştirmektedir.

Ayrıca kilisede ve sahnede sergilenen hareketler, sadece düzen ve anlama ile ilgili düşünceleri değil, duyguları da harekete geçirmektedir. Hareket etmek en basit ifadeyle, beden değiştikçe birtakım şeyler hissetmek demektir. Daha da önemlisi, hareket motifleri duygularla renklendirilmiştir. Örneğin her hafta kiliseye giden biri için kilise performansının duyusal tetikçisi, düz bir omurga, düz bacaklar, tütsü kokusu ve bedenlerin yakınlığıdır. Bir bale gösterisinin, çocukluğundan beri bale seyreden biri ile yalnızca hula hula yapan ve seyreden bir Hawaii üzerinde etkisi aynı olmayacaktır. Toplumsal yaşamın somut ve duyusal, başka bir ifadeyle bedensel boyutları; dünya görüşlerini, değerleri ve siyasal kanaatleri bir araya getiren bir tutkal işlevi görmektedir (Sklar, 2001, s.30-31).

Hareket bilgisi, diğer kültürel bilgilerle iç içe geçmiş olduğu ve hareketin anlamını kavramak için hareketin ötesine bakılması gerektiği Sklar'ın dans ve hareket kavramları için tasarladığı iki önermedir. Örneğin bir kişi kilisede diz çöktüğünde, sadece bedenini hareket ettirmekle kalmayıp, aynı zamanda yüce olarak kabul ettiği bir varlığa hürmet etmektedir. Böyle bir yorum yapabilmek için, bu dinsel içerikli bilgiye bir şekilde sahip olmak gerekmektedir. Aynı şekilde, bale hareketlerinin ortaçağ saray ritüelleriyle ve şövalyelik dönemi hareket kodlarıyla bağlantısını, bir başkası tarafından bilgilendirilmeden ya da bazı kitapları okumadan öğrenmek mümkün değildir. Hareketin bedenselleştirdiği bilgi, yalnızca hareketin kendisine bakarak anlaşılabilir. Dolayısıyla hareketi kültürel bir davranış olarak anlamak için, sözlere ihtiyaç vardır (Sklar, 2001, s.31).

Sklar'ın son önermesi ise; hareketin her zaman anlık bir bedensel deneyim olduğudur. Çünkü kültürel bilginin barındırdığı hareketi incelemek için yine harekete ihtiyaç duyulur. Harekete bedensel bir deneyim olarak yaklaşılmalıdır ki; hareketin bilgisi kavranabilir. Böylece günümüzün popüler göstergebilim yaklaşımı olarak kabul edilen her şeyi okunacak metinler olarak görmenin, sadece görsel olanı önemseme ve kinestetik olan değersizleştirilmenin yetersiz olduğu kavranacaktır.

Kültürel alışkanlıkları farklı bir toplumun hareket deneyimlerini kavrayabilmek için, gündelik yaşamlarına şahit olmak, gözlem yapmak ve empatik kinestetik algıyı geliştirmek gerekmektedir. Nesne, sadece görsel algı ile belirli bir mesafeden algılanırken; kinestetik ile empatinin birleşmesinden oluşan empatik kinestetik algı, bireyler arasında bir köprü oluşturmaktadır.

Empatik kinestetik algı, hareketin görsel etkilerinin bilinçli bir şekilde gözardı edilmesini ve bir başkasının bedeninde, hareket halinde hissetmeyi temel alır (Sklar, 2001, s.32).

Dans tarihi yazımında dansların evrimine yönelik farklı varsayımlardan yola çıkarak dansın tek bir kökeninin olamayacağını savunan ve dans türleri arasında yapılan hiyerarşik sınıflandırmaları sorgulayan Grau, aynı zamanda etnik dans kavramını da bir çeşit ötekileştirme mekanizması olarak ele almaktadır. Bu sınıflandırmalar Grau'dan çok önce bale sanatını mercek altına alan etnokoreolog Joann W. Kealiinohomoku tarafından da yapılmıştır.

Kealiinohomoku'nun "*An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*" (1970) adlı makalesi, Batı merkezci dans yaklaşımlarını eleştiren çalışmalarındandır. Kealiinohomoku da 'etnik dans' tanımlamasını ele almış, ancak Grau gibi bu kavramı tamamen reddetmemiştir. Antropologların "etnik dans" terimiyle tüm dans biçimlerinin ait oldukları kültürler içerisinde gelişmiş oldukları fikrini benimsediklerini ifade etmiştir. Ancak etnik dans terimi ile bağlantılı olarak Batılıların, Batılı olmayan dans formları hakkındaki oldukça sınırlı bilgilerini aktarmak üzere, "etnik dans"ın yanı sıra, "etnolojik dans", "ilkel dans" ve "halk dansı" gibi terimleri de kullandığını belirtmiş ve bu tür kullanımlardaki gizli ötekileştirmeyi ifşa etmiştir (Kealiinohomoku, 2001, s.33-34).

Gündeme getirdiği Batı merkezli ve evrenselci tarih yazımı modelleri ile dans türleri arasında hiyerarşik bir yapı oluşturan Chatterjee ise Hint dansı Odissi hakkında tarihsel bir anlatı kurmayı amaçlamış; çalışma sırasında, evrensel bir uygulama alanına sahip olduğu kabul edilen mevcut tarih yazımı modellerinin yetersizliğinin farkına vardığını ifade etmiştir. Tarihsel anlatı kurma projeleri neredeyse her yerde Batılı, Avrupa merkezli tarihselleştirme modelleri kapsamında ele alınmaktadır (Chatterjee, 2010, s.164-165).

Hareket ve dans üzerindeki kültürel yapı etkisini Buckland ise; 1990'lı yıllardan itibaren dans çalışmalarının merkezinde eskiden olduğu gibi koreograflar, dansçılar ve repertuarların bulunmadığını; aynı zamanda, dans tarihi çalışmalarında üretimine katkıda bulunan kültür unsurlarının araştırıldığını ve dansın toplumsal bir üretim biçimi olarak nitelendirildiği şeklinde ifade etmektedir. Buckland'a göre; 20. yüzyılın

başlarından itibaren kültür çeşitliliği vurgulanmaktadır ve göreceli bir kavram olduğu kabul edilmektedir. Tüm bu gelişmelerin sonucunda, -sokak dansından baleye- tüm dans pratiklerini herhangi bir ayırım yapmadan ele alma potansiyelinin de ortaya çıkardığını belirtmektedir. Aynı zamanda Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki bölgelerin sahne sanatları ile yerel danslarının da, dans ve hareket pratikleri üzerine bir araştırma alanı olarak ilgi uyandırdığını eklemektedir (Buckland, 1999, s.3). Bununla birlikte, genişleyen bu dans analizi çerçevesinin, yukarıda bahsi geçen antropolojik perspektiften çok; kültürel çalışmalar, toplumsal cinsiyet çalışmaları, eleştirel kuram ve performans çalışmaları gibi alanlarla etkileşime girdiğini aktarmaktadır (Buckland, 1999, s.4). Batı kültürünün eseri olan klasik bale, geleneksel sahne formunda "halk dansları" olarak adlandırılan dansları, "karakter danslar" adıyla bünyesinde barındırır.

1.2 Karakter Dans Nedir?

Karakter dans, tek bir cümle ile tanımlanabilecek bir kavram değildir. Karakter dans üzerine birçok kuramcı farklı görüşler ortaya atmış ve uygulama süreci neredeyse bale sanatının başlangıç evresi ile paralel bir şekilde başlamıştır.

Karakter dans halk dansları ile estetik ve icra bakımından ayrıldığı gibi karakteristik danslardan da ayrılmaktadır. Bale sanatçısı ve koreograf Lifar bu ayrımı şu şekilde yapmaktadır; *'Karakter danslar genellikle sıradan, klasik danslar ise sanatsal ve ilham doludur. Birincisi bölgesel ve doğaçlama gibi dansların adı, ikincisi ise sürekli gelişen bir sistematik öğrenme çerçevesinde bir çalışmadır.'* (Lifar, 1968, s.49- 51).

Karakter danslar düşünüldüğünde bu dansları sıradan danslar olarak değil, bale estetiği içine yerleştirilmiş, akademik sürecin bir parçası olan danslar olarak düşünmek gerekir ve bu nedenle halk danslarından farklı görülmesi gereklidir.

Hechavarria ise Karakter danslar için; *'Folklorik kökenlere dayanan, içlerinde cadılar, yaşlı adamlar, ulusal figürler, özgün karakterler barındıran, tiyatral ve canlı danslardır.'* der (Hechavarria, 1998, s.168). 17. yüzyılın başlarında, balenin henüz saraylarda olduğu dönemde bu danslar halk dansları ile birlikte icra edilmekteydi. 13. Louis'nin 1631 yılında sarayda sergilediği *'Les Montagnars''* (Dağlılar), Savoyer bölgesinin halk dansları temelinde ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılda ise bu kullanım daha fazla gözlemlenir olmuştur. Özellikle Fanny Elssler'in *"Spanierin ausdem Norden"*

adlı stilize edilmiş halk dansı ile karakter dans modası başlamıştır (Yeşiltaş, 2011, s.476). 19. yüzyılda ise çok değişik biçimlerde estetize edilmiş halk dansları ya da ulusal nitelik kazanmış danslar olarak tanımlanan karakter dans, Fanny Elssler tarafından "*Cracovienne*" ya da "*Cachuca*" olarak sahnelere taşınmıştır. Biçimsel açıdan ve icra edilişi bakımından folklore benzeyen bu danslar, bale koreografileri içinde gerçekleştirilen folklorik danslardan farklı adımların uyarlaması ve biçimlendirilmesi şeklinde balenin estetiği ve repertuarı içinde yer alan danslardır.

İtalyan dans öğretmeni ve dans tarihi tekniği ve teorisi yazarı Carlo Blasis, dansçıları fizyonomilerine göre ciddi (serious dancer), yarı karakter (demi-character) ya da Komik (comic) olarak üç bölüme ayıran bir tez ortaya atarak balede temel olacak bir tanım yaratmıştır. Ciddi dansçı, prenses gibi rollerde oynayan bugün asil dansçı olarak tanımlanan dansçıdır. Yarı karakter dansçısı asil dansçının görünüşüne sahip değildir, genellikle daha kısadır ama teknik coşku açısından daha yeteneklidir. Bu gün karakter dansçısı denilen komik dansçı ise teknik olmaktan çok dramatiktir.

Paulina Ossona kitabında klasik dansın asil dans, karakter dans ve yarı karakter dans olmak üzere üç bölümden oluştuğunu yazar. İlk dans en yalın klasik danstır, ikincisi geleneksel danslardan esinlenen ya da içinde bir kişinin ya da bir mesleğin hareketlerinin taklit edilmesiyle oluşan danslar, üçüncüsü ise karakter dansların klasik dans teknikleriyle sergilenmesinden oluşan danslar. Ayrıca Ossona folklorik dansların hala bazı ülkelerin geleneklerinin yaşayan bir parçası olduğunu belirtir (Ossona, 1984, s.12). Bu sözde folklorik bale denilen ve kendi ülkelerinin ve bölgelerinin popüler kültürünü yaymak üzere oluşturulduğu görünen bu danslar popüler dans olarak görünseler bile bunların sahneye taşınması kaderlerinde vardır. Biz bu dansları üç bölüme ayırabiliriz; Geleneksel köklerden ya da törenlerden gelen 'folklorik danslar', insanların her fırsatta yaptıkları 'popüler danslar' ve yüksek sınıflardan gelen, folk danslarının uyarlanmasıyla öğretmenler tarafından yaratılan yaygınlaştırılmış danslar ki; bunlara balenin estetiği uyarlanarak balede de kullanılan polkaları, mazurkaları, valsleri örnek gösterebiliriz (Ossona, 1984, s.69-70).

19. yüzyılın başlarının müziği ulusal dansların ve köylü danslarının uçsuz bucaksız etkisini yansıtır ki; bu dönem de valsın bir yangın gibi yayıldığı dönemdir. Bütün bu danslar ve müzikler bale gösterilerine çok büyük ilham katmışlardır. Bu danslar baleye klasik hareketleri dışında hareketler eklemiş ve bu hareketler balenin teknik terimleri

arasına girmişlerdir. Popüler dans ve halk dansları Taglioni zamanından bu yana temel bale hareketleriymiş gibi sergilenmektedir.

'*Karakter Dans*' kitabının İngilizce çevirmeni J. Lawson, kitabın giriş bölümünde Sovyet eleştirmen, tarihçi ve opera yazarı Yuri Slonimsky'nin, sahnede hangi karakter dans sergilenirse sergilenir bu dansın hareketlerinin, müziksel özelliklerinin yansıttığı ruh durumunun dansın çıkış yeriyle mutlaka bağlantılı olması gerektiği konusunda ısrarcı olduğunu belirtir. Fakat bu gerçek dansın asla kopyası olamaz çünkü bugün bile dünyanın uzak köşelerinde gerçek halk dansları ayin şeklindedir. Bu dansların amacını yalnızca o dansa katılanlar bilir ve bu danslar izleyici için yapılmazlar. Oysaki karakter danslarının amacı doğruca izleyiciyle buluşmaktır ve sahneye yöresel renkler katarlar. '*Petruška*' ve '*Üç Köşeli Şapka*' örneğinde olduğu gibi dansın öyküsünü genişletirler, '*Kuşu Gölü*' ve '*Fındıkkıran*'da olduğu gibi sahneye muhteşem görsellik katarlar (Lawson, çev., 1986, s.7)

J.Lawson aynı bölümde Slonimsky'nin karakter danslar üzerindeki çalışmalarıyla Didelot, Bournonville, Saint-Leon ve Fokin gibi koreografların birçok tarihi çalışmalarına ve halk danslarını kullanmalarına ışık tuttuğunu ve kendisinin de dansın herhangi bir alanında çalışırken mutlaka Slonimsky'nin düşüncelerinin şeffaflığını, duygularını paylaşımını deneyimlediğini belirtir.

1.3 Klasik Balede Kullanılan Karakter Danslar

1.3.1 Rus Dansları

Rus folk dansları, Moğol, Slav, Türk, Kafkas ve Tatar başta olmak üzere eski Sovyet azınlık çeşitliliğinin kültürel birikiminden oluşmuştur. Orta Çağın başlangıcında farklı bölgelerdeki etnik grupların kendilerini diğer gruplardan ayırt eden dansları, zamanla diğer halk geleneklerini yaratan dansları da etkilemiştir. Ekip dansları, emprovizasyon dansları ve tespit edilmiş figürlerden oluşan danslar gibi kategoriler çerçevesinde gelişme çizgisi göstermiştir (Anonim).

Rus dansının en eski türü Chorovod'dur. Chorovod bir ekip dansıdır ve bir grup oluşturabilme yeterliliğinde biçimleri vardır. Daha sonra ise emprovizasyon karakterdeki danslar gelir. Bu danslar solo, çift veya grup dansları şeklinde icra edilir. Bu grup içinde yer alan danslarda dansçının bireysel özellikleri ve dansa kattığı ifade ön plandadır. Bu dansta önceden tespit edilmiş figürler ve adımlar yoktur. Bu türün

içinde kabul edilen dansların bazılarında dansa şarkı da eşlik eder. Bu şarkılara 'şastuşki' denir. Daha sonraki dönemde gelişip ortaya çıkan, adımları ve figürleri tespit edilmiş olan Quadrille ve Lancier ile karakter olarak uyuşurlar. Akıp giden zaman içerisinde Balo Quadrille formu şehirlerden köylere gelerek halk dansı Quadrillesine dönüşmüştür (Anonim).

Genel olarak Rus halk dansları hareketlerinin genişliği, cesaret, neşe, şiirsellik, tevazu ve sadeliğin derin onurla kombinasyonu olarak tanımlanır. Dans hareketleri yüksek beceri gerektirmektedir. Erkeklerin hareketleri; sert ayak hareketleri ve oldukça güç gerektiren diğer hareket varyasyonlarından oluşmaktadır. Buna karşılık kadınların hareketleri karakteristik ve hafiftir. Ayak hareketleri; oldukça hafif ve kaygandır. Kolların hareketleri ise karakteristiktir. Sayısız Rus dansları dans edilen şarkı,dansın türü ya da dansçıların sayısına göre adlandırılır. Çok çeşitli olduklarından birçoğu Rusya dışında bilinmemektedir (Yeşiltaş, 2011, s.206).

Çok renkli, süslü ve zengin nakışlı olan geleneksel halk tarzı giysiler dansın çok önemli parçasıdır ve dansın çıkış yerlerine göre farklılıklar gösterirler. Örneğin Rusya'nın merkezinde kostümler kırmızı nakışlarıyla tanınırken güney Rusya'da siyah nakışlarıyla tanınırlar (Anonim).

Rus dansları denildiğinde çoğu insanın aklına bale gelir. Gerçekten de Ruslar baleleriyle ünlüdür. İçlerinde birkaç geleneksel Rus halk dansı barındıran *Fındıkıran*, *Kuşu Gölü*, *Romeo-Juliet* gibi bale eserleri Rus besteciler tarafından yazılmış ve dünya çapında takdir görmektedir (Anonim).

1.3.1.1 Trepak

En önemli Rus folk dans stillerinden biri olan, çömelleme dansı olarak bilinen Trepak, Tchaikovsky'nin *Fındıkıran* eserinde temsil edilmektedir. Aslında temeli Ukrayna'da ki Kazak geleneğine dayanan ve 'Hopak' olarak bilinen bu dans geleneğine Rusların sahip çıkması iki ulus arasında tartışmalara neden olmuştur.

Trepak'ın bir savaş dansı olduğu, Orta Çağda birbirlerine rakip olan erkekler ödülleri kazanabilmek için çömelleme dansıyla yarıştıkları söylenir. Bu dansa çömellenin dışında bacak uzatmalar, dönmeler, sıçramalar da yer alır. Dansçılar ayaklarını yere vurarak hızlı, canlı bir tempoyla oynarlar. Erkekler tarafından yapılır ancak arka

planda kadın dansçılar da olabilir. Bu dansta doğaçlama da mümkündür. Dansın müziği 2/4 zamanlıdır (Anonim).

1.3.1.2 Troyka

Bir başka Rus dansı da üçlü bir dans olan Troyka'dır. Bu dans geleneksel olarak iki kadın bir erkek tarafından yapılır fakat modern yorumlarda bu dansı herhangi bir üçlü gerçekleştirebilir. Çoğunlukla dansçılar üç kadındır ama alternatif olarak da çeşitli üçlü gruplarla aynı dansın içinde yer alan büyük bir grup da görülebilir (Anonim).

Dansçıların üçlüsü, at benzeri adımları ve hareketleri kullanmaları Troyka'nın Rus dilinde 'üç at' anlamına gelmesini açıklamaktadır (Hansen, 2013).

1.3.2 Polonya Dansları

Slav halk dansları içinde özellikle Polonyalıların dansları kendine özgüdür. Bu durum birazda ülkenin coğrafi konumundan kaynaklanmaktadır. Doğu Avrupa ile Batı Avrupa arasındaki Coğrafi konumu ve bölgesel özellikleri, etnik yapısı Polonya halk danslarını diğer Slav halk danslarından ayrı kılmaktadır (Yeşiltaş, 2011, s.163). Polonya halk dansları canlı, enerjik ve eğlencelidir. Tek ayak üzerinde zıplamalar, hızla dönmeler ve atletik hareketler içermektedir (Yeşiltaş, 2011, s.163). Kostümleri yöreye göre değişmekte ve komşu ülkelerin de izlerini taşımaktadır. Başörtüleri İsveç, Norveç, Danimarka, çizgili giysiler ise İsviçre askerinin etkisini yansıtmaktadır. Kadınlarda mercan kolyeler, erkeklerde şapkalar ve pelerinler gelenekseldir. Evli kadınlar başlarına örtü, bekarlar çiçek takmaktadır (Anonim).

17. ve 18. yüzyılda Polonya dansları diğer Avrupa Ülkelerinin Saray ve soyluların yaşamında gözlenmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Almanya, Danimarka, Norveç ve Finlandiya gibi ülkelerde ki toplumsal yaşam içinde görülmektedir. Belli başlı Polonya halk dansları; Ceglaz, Drabant, Flisak, Oryl, Goralsky, Kolodziej, Kowol, Kujawiak, Mazurka, Oberek, Obertas, Skoczek, Szotsza, Zbojecki'dir (Yeşiltaş, 2011, s.163).

Hemen hemen her bölgede görülmeleri nedeniyle ulusal dansları Mazurka, Oberek, Krakowiak ve Polonez'dir. Bu dansların çoğu Napolyon'un Doğu Avrupa'ya

yayılmamasının ardından Polonyalı köylülerin tarzına, Fransız asaletine balenin tadı eklenerek balo salonlarına taşınmıştır.

Olağanüstü performanslarıyla birçok sanatçıya ve izleyiciye ilham veren ünlü karakter dansçısı Kshessisky'nin 19. yüzyıl sonlarındaki balelerde kullanılan Polonya dansının üzerinde çok büyük bir etkisi vardır. Kshessisky'nin çalışmaları çok önemlidir çünkü bu dansa ait bazı adımların melodiye uyumu ve ölçüsündeki ısrarı, Polonya halk danslarının özelliklerinin korunmasını sağlamıştır (Lawson, çev., 1986, s.93).

1.3.2.1 Polonez

Savaşçıların yaptığı zafer dansına dayandığı düşünülen Polonez, 15. yüzyıldan kalma, kökeni en eski köylü yürüyüşü 'Chodzany' ye dayanan bir halk dansıdır. Chodzany'nin müziği basit, yavaş ve ciddidir. İlk kez 1574 yılında kral Henry Valois'in taç giyme töreninde bayanlarla dans edilmiştir ve Polonya'yı yönetmeye gelen yeni Fransız krala büyük devlet adamları ve eşleri bu şekilde tanıtılmıştır. O zamandan sonra tüm görkemli baloların açılışında bu dans görülmeye başlanmıştır. Müzik daha canlı, daha ayrıntılı hale getirilmiş, şarkı kaldırılmış, daha geniş adımlar kullanılarak yüz ifadesi ve el hareketleri önemli hale gelmiştir (Anonim).

Soyluların toplumsal statülerine göre çiftler halinde uzun bir sıra oluşturarak yaptıkları dans erkeklerle kadınların karşılıklı reverans vermeleriyle başlar ve her üç adımda bir dizlerin hafifçe bükülmesi, kayar adımlarla devam etmektedir. Balo salonunun çevresi çeşitli formlarla dolaşılır (Barın, 1999, s.44).

16. yüzyılın sonlarıyla 17.yüzyılın başlarında gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır. Güzel müzik ve dans yabancıları büyülemiş ve Fransızca Polonez adıyla bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Pratikte büyük besteciler ve koreograflar bu dansa el atmışlar ama bu kadar ünlü olmasına Chopin neden olmuştur (Anonim).

Polonez geleneği yüzyıllar boyunca Polonya'da yer alan bütün siyasi ve toplumsal değişimleri atlatmış ve bugün Polonya danslarının kraliçesi olarak kalmıştır.

1.3.2.2 Oberek

Aynı zamanda ‘obertas’ ya da ‘ober’ de denilen Oberek Polonya dilinde dönüş anlamına gelen ‘obracacsie’ kökünden gelmektedir. Birçok sıçrama ve dönüş hareketlerinden oluşur. Polonya valsinden çok daha hızlı adımlarla yapılır. 3/8 ve ya 3/4 ritimlidir. Hem Mazurka hem Kujawiak dansıyla yakın akrabadır. Adımları aynı Mazurka gibidir. 17. ve 19. yy’lar arasında Kujawiak’tan hiçbir farklılık göstermeden icra edildiği yöreler de olmuştur. 17. yy’da akordeon, bas ve kemandan oluşan grubun yaptığı müzikle oynanmıştır. Enstrumantel dans formu olmuştur. Sanat müziği içinde de kendine yer bulabilmiştir. Chopin ve H. Wieniawski bu dans melodilerini eserlerinde kullanmışlardır (Yeşiltaş, 2011, s.125).

Polonya ulusal danslarının en canlı ve akrobatik dansıdır. Sahne merkezli halk dans grupları diz çökme, topuk vurma, sıçrama, dönme, ayak vurma, çift ayak vurma, erkek ya da kadın farketmeksizin eşini kaldırma gibi hareketler kullanırlar. Çiftler çember oluşturacak şekilde sıralanırlar, hem kurdukları çember etrafında hem de sağ taraflarından kendi eksenleri etrafında dönerek dans ederler. Dansçılar saat yönünün tersini izlerler. En güçlü dansçı bütün grubun saat yönünde dans etmelerini isteyebilir. Bu dansçının isteyebileceği en zor yön değişikliği dansçıların eş zamanlı olarak kendi eksenleri etrafında sol taraflarından dönmeye başlamalarıdır. Polonya dans ve folklor eğitmeni Ada Dziewanowska, Oberek’i bölgesel farklılık ve giysi özelliklerine göre tanımlar (Trochimczyk, 2000).

Lowicz Oberek ulusal versiyondan daha az canlı, daha az neşeli bir danstır. Çiftler dans alanında küçük, düz adımlarla dans ederler. Mazowsze’nin uzak güneyindeki Oberek ise diğer bölgelere göre daha hızlı, daha neşeli, daha gayretle yapılır. Mazowsze’nin doğusu, orta Polonya ve biraz güneyinde dans, sık sık dansçıların birbirlerini kızdırmak için söyledikleri sözlerle kesilir (Anonim).

Oberek için tercih edilen kostüm çizgilidir; renk ve süs açısından oldukça süslüdür. Kadınlar etek uçları dantelli bitmiş beyaz jüpon katmanları üzerinde canlı tonlarda, çizgili yün dokuma etek giyerler. Beyaz gömlekleri beyaz nakışlarla süslenmiştir ve gömlek üzerindeki dar yelekleri çiçek nakışlarıyla renklendirilmiştir. Erkekler aynı çizgili kumaştan yapılmış pantolon, beyaz gömlek, uzun siyah çizmeler giyerler.

1.3.2.3 Krakowiak

Polonya'nın ulusal dansı olarak bilinen bu dans 16.yüzyılda ortaya çıkan Krakow ve Malapolska kökenli bir danstır. Krakow yalnızca eski kraliyet başkenti olarak değil, aynı zamanda tarihi gelenekleri, zengin folklorü ile canlı sanat merkezi olarak bilinir. Dansın 2/4lük ve aksak bir ritmi vardır. Bölgede atların çok sevilmesi nedeniyle dansın içinde mutlaka atı taklit eden dörtlü adımlar, hareketler bulunur. Dansçılar Krakow at arabası ile sahneye geliyorlarmış gibi hissettirirler. Birkaç çiftten oluşan dansçıların, ilk çiftinde bulunan bir erkek lider tarafından komutlar verilir. Müzik çalan gruba yaklaşıncı lider topuklarını yere vurur ya da birkaç adım dans eder, repertuarda olan bir şarkıya doğaçlama sözler ekleyerek eşine gönderir. Müzisyenler melodiye devam ederler, çiftlerse lider çiftin arkasında olmak üzere daire içinde yer değiştirerek dans ederler (Anonim).

19. yy in ortasında Avusturya ve Fransa'da popüler balo salonu dansı olmuş, Polonez ve mazurka gibi ezilen Polonya halkına destek sembolü olarak Paris salonlarında yerini almıştır. Bir toplum dansına dönüştürülen bu dans "halk dansı" karakterine ihanet etmemiş sadece biraz zarifleştirilmiştir. Stilize edilmiş bir biçiminin en güzel örneği olarak F. Chopin'in Rondo a la Krakowiak görülebilmektedir (Yeşiltaş, 2011, s. 599).

Kadınlar geniş kollu ve dantelle süslenmiş yakalı beyaz gömlek, payetlerle süslenmiş zengin nakış renkli yelek, altında jüpon olan çiçekli etek, beyaz dantel önlük giymekte, boyunlarına mercan boncuk dizeleri takmaktadır. Genç kızlar örgülü saçlarına renkli şeritler, olgun kadınlarsa çiçekli eşarp takmakta ve yere vuruşlarında tıklama sesini verecek metal parçalı, yüksek topuklu, bağcıklı kırmızı çizmeler giymektedir (Anonim).

Erkekler beyaz gömlek üzerine uzun, koyu renk ve işlemeli yelek, yüksek kırmızı çizme içine sıkışmış kırmızı beyaz çizgili pantolon giymektedir. Üzerinde metal halkalar dizili kemerler ve tepesinde tavus kuşu tüyleri bulunan kare şapkalar takmaktadır (Trochimczyk, 2000).

1.3.2.4 Mazurka

Mazurka ya da Mazurek, Varşova çevresinde Mazovie ovalarından gelen bir dans olmakla birlikte bu bölgede yaşayan erkeklerle aynı adı taşır. 17.yüzyılda da bu dansların, kırsal bölgelerde halk mazur tipi dansları, kent ve kasabalarda kentsel ve asil mazurka gibi farklı versiyonları tüm Polonya'ya yayılmış ve komşu ülkelerde de yayılmaya başlamıştır (Anonim).

Bu dansı çok seven Polonya kralı II. Augustus dansı Almanya'ya tanıtmış, Polonya'nın bağımsızlığını kaybettikten sonra da Paris, Londra ve diğer batı Avrupa merkezlerinin yüksek zümresi arasında moda olmuştur. 1830-1840'lı yıllarda batı salonlarının en popüler dansı haline gelmiştir. Mazurka'nın bir önemi de Polonya'nın milli marşının onunla ortaya çıkmış olmasıdır. Anonim melodisi hızlı temposu ve enerjik yapısıyla farklı şekillerde ulusal bir sembol haline gelmiştir (Anonim).

Çok sayıda figür ve adımlardan oluşması, sanatsal yönü ve zorluk derecesi nedeniyle öğrenilmesi zor bir danstır. Başlangıçta klasik dans şekliyle yorumlanmış olsa da, şimdi bazı önemli temel hareketleri dışındakilerden arınmış olarak uygulanmaktadır.

Mazurkanın müziğinin ölçüsü 3/4 veya 3/8dir. İlk Mazurka bestecisi olarak Markowsky kabul edilir. Bu dansın tüm Avrupa'da popüler hale gelmesinde, ünlü besteci Fryderyk Chopin'in rolünü yadsımak mümkün değildir. Chopin'in mazurkalarının yanısıra Tchaikovsky'nin altı, Borodin'in iki mazurkası ve ayrıca empresyonist besteciler olan Ravel ve Debussy'nin de mazurkaları vardır (Anonim).

Mazurkanın bir yorum dansı olduğunu söylemek mümkündür. Bunun anlamı, dansçıya mazurkanın temel adımları öğretilir ama bunu uygun gördüğü şekilde uygulamak dansçıya kalmıştır. Henry Celarius'un 'La DansedesSalons' kitabında *"Bu dansın en önemli avantajlarından biri de dansçıyı aynı model üzerinde oluşmuş gibi görünen hareketlerden uzak tutmaktır. Gerçek mazurka dansçısı kendine ait, başkalarının asla taklit etmeye cesaret edemeyeceği adımlar oluşturur."* der (Anonim). Polonya dans ve folklor eğitmeni Ada Dziewanowska da mazurkayı tarif ederken, nezaketle gurur ve zerafeti, lirizm ile canlılığı, neşe ile onuru ve cesaretle ateşli ruhu birleştiren bir dans olduğunu belirtmektedir (Dziewanowska, 1997, s.509).

Giysiler farklı sosyo-tarihsel çeşitlilikler sergilerler. Asalet sürümünde kürk astarlı ceketler, şapkalar, yüksek sosyete sürümünde önlükler, milli amblemler Napolyonik

üniformalar, önyüzünde kartal taşıyan özel kare şapkalar, bazen de kadınların çıplak omuzlarından kayan eşarplar, halk versiyonunda farklı bölgelerin özelliklerini yansıtan örneğin koyu renkli çizgili etekler ve pelerinler kullanılmaktadır (Trochimczyk, 2000).

1.3.2.5 Polka

Joseph Neruba 1830 yılında Bohem köylü kızını Madera dansı yaparken görmüş ve dansı tekrarlamasını istemiştir. 1835 yılında ise bu dansı Prag'da tanıtmıştır. Burada dansın adı yarım adım anlamına gelen 'polka' olmuştur; çünkü bu dans yapılırken hızlı bir hareketle bir adımdan diğer adıma geçilmektedir (Trochimczyk, 2000).

Pergier liderliğinde bir müzik grubu Polka'yı Viyana'ya taşımış ve 1840 yılında Odeon tiyatrosunda sergilenen dans büyük beğeni kazanmıştır. 1841'de de Almanya'da toplum dansı olarak yapılmaya başlanmıştır. 1843 yılında Fransa ve İngiltere balo salonlarında tanıtılmıştır. Amerika'daki Polonyalı mülteciler de Polkayı kendi ulusal dansları olarak görmüşler ve Polka, Amerika'dan da Kuzey ve Güney Amerika'ya yayılmıştır (Barın, 1999, s. 55).

Araştırmacılar, Mazowse bölgesinin dansları içinde iki farklı Polka ile karşılaştığını söylemektedir. 'Düzenli Polka' denilen birincisinde çiftler bir çember etrafında bir veya birkaç erkek dansçı yön değişikliği çağrısında bulunana kadar dans etmektedir. Dans hızlı tempodur, temel adımlar üç küçük adımdan oluşmakta ve dansçılar müzik eşliğinde kesintisiz bir şekilde dans etmektedir. 'Polka trzësona' denilen ikincisinde ise normal Polka ve Oberek'te olduğu gibi çiftler çember üzerinde doğaçlama olarak kendi eksenleri ve aynı zamanda çember etrafında dönmektedir. Farklı tip adımlar kullanılmaktadır ve ayaklar kaldırılıp tekrar dik olarak yere koyulmaktadır. Bu hareketler yüksek sıçramalar şeklinde değildir ve dans boyunca tempo hızlanmıştır (Trochimczyk, 2000).

1844'te Paris'te de moda dans haline gelmiştir. Bu tarihlerden itibaren Polka ilk doğduğu biçimden oldukça uzaklaşmıştır. Birçok türü ortaya çıkmıştır. Bu danslarda temel olarak yarı ritmik karakter olmuştur. 20. yüzyılda moda bir toplumsal dans olma hüviyetini kaybeden polka, halk dansları içinde varlığını sürdürebilmiştir. Polka sanat müziği içinde de kendine yer bulabilmiştir (Yeşiltaş, 2011, s.163).

1.3.3 İtalyan Dansları

Dans, İtalyan halkının yaşamında çok eskilerden bu yana özel bir yere sahiptir. Özellikle kırsal kesiminde yaşayan halkın yaşamında çok önemlidir. Günümüzde kökleri çok eskilere dayanan halk dansları, çok az değişikliğe uğrayarak yaşamaya olanak bulabilmiştir. Kılıç dansları ve düğün dansları oldukça yaygındır. Özel bir kategori olarak dinsel danslar da hala ayakta durabilmektedir. Başlıca İtalyan halk dansları; Tarantella, Galletta, Monferrina, Piantone, Sicillano, Vinca, Cordella şeklinde sıralanabilmektedir (Yeşiltaş, 2011, s.455).

1.3.3.1 Napoliten (Tarantella)

İtalyan halk dansları içinde en bilinen danstır. Hızlı hareketleri olan, ayak vurmali, kabarik abartili juponlarıyla kadınların yaptigi bir danstır. Kökü 14.yüzyıla dayanır ve adını İtalya'nın güneyinde Taranto'dan alır. Bu isim aynı zamanda Tarantula denilen bir örümcekle de bağlantılıdır. Bu örümceğin ısırığına karşı manik bir tepki olarak ortaya çıkmış olduğu söylenir. Bu ısırık çok acı verici, kas spazmına neden olan ve hatta ölüme sebebiyet verecek derecededir. Bunun üstesinden gelmek için durmaksızın dans edilmelidir, belki de uzun süren dansın sonunda terleyerek zehirin vücuttan atılacağı, mandolin, gitar ve tef çalan müzisyenlerin çaldıkları müziğin hastayı tedavi edeceği düşünülmektedir. Bazen örümcek dansı olarak da adlandırılmaktadır (Parente, 1998).

Fiona Story, muhtemelen tek kişilik dansın sıkıcı olacağı düşünülerek, sonraları bu dansın tek başına yapılmasının şansızlık getireceğinin söylendiğini ve o nedenle bir çift ya da iki kadın tarafından yapılmasının tercih edildiğini belirtmektedir. Bir tarife göre ise bu dans üç kadın tarafından yapılmaktadır. Bir tanesinde tef varken diğer ikisinde de kastanyet kullanılır. Kastanyetli kızlar çok da zarif olmayan adımlarla eğilip bükülerek tef kullanan dansçıyla yer değiştirirler (Anonim).

Başka bir tarife göre de çift yapılan dansa erkek kadının önünde hayranlık içinde diz çöker, kadın da onun için dans eder, sonra ondan vazgeçer, sayısız dönüşler yapıp hem istekli hem de isteksiz görünür, tefini bazen cesur, ateşli, bazen de isteksiz çalar. Gülüşü etkili, gözleri baygındır. Aniden eteğini sıyrır ve erkeğin etrafında döner (Anonim).

1.3.4 İspanyol Dansları

İspanya da yaşayanlar için dans bir tarih boyu yaşamı ifade etmenin en doğal biçimi olmuştur. İspanya'nın neredeyse her bölgesinde kendine özgü dans tarzları vardır ve bu zenginlik İspanyol halk danslarını benzersiz bir konuma oturtur. İspanyol danslarında ki tür zenginliğinin temel nedenlerinden biri de doğu halklarının, örneğin Araplar'ın, Berberiler'in, Roma-Sinti'lerin dans ve müzik kültürlerinin İspanya'da kendilerine yer bulmuş olmasıdır. Tarihsel olarak Batı Gotlar'ın İspanya'ya kılıç danslarını getirdiği bilinir. Kılıç dansları, yani "Danza de Romeros" burada çok sevilmiş ve geliştirilmiştir. İspanyol dans geleneği iki temel dans kültürünün ürünüdür. Bunlardan ilki, dinsel kökenli olan ve "Danzas" diye tanımlanan gelenektir. İkincisi ise seküler kültürün "Bailes" anlayışı geleneğidir. Her iki sözcükte dans anlamına gelir.

İspanyol danslarının temel karakteri Roma-Sinti (ırkçılar tarafından "çingene" denilerek aşağılanan etnisite) dans geleneğinin belirleyiciliği sonu ortaya çıkmış olan emprovize dans etme anlayışıdır. Bu anlayış en belirgin anlatımını Flamenko dansında sergiler. Ülkenin kuzeyinde daha fazla gözlemlenen erkek danslarının özelliği ise karmaşık ayak hareketlerinde yatar. Buna karşın kadınlar şal ve yelpazeyi usta ve zarif bir şekilde kullanarak dansa ayrı bir estetik katarlar. Kadın dansları daha çok ülkenin güneyinde belirgindir. Özellikle Endülüs bölgesi kadın dansları açısından oldukça zengindir (Yeşiltaş, 2011, s. 452).

İspanyol halk dansları genellikle şarkılıdır. Bu danslara eşlik eden enstrümanlar ise bölgeden bölgeye farklılıklar gösterir. Özellikle Katalonya bölgesinde üflemeli sazlar diğer bölgelere oranla daha çok yer tutar. Günümüzde tüm endüstriyel gelişmeler rağmen birçok İspanyol köyünde halk dansları deforme edilmeden yaşatılır.

Başlıca İspanyol dansları; Al Agudo, Alegrias, Arros, Bailes, Bayonnaise, Bolero, Brokel Dantza, Cana, Canastillo, Cardadora, Careado, Cachucha, Charrada, Danza de Romeros, Danza Prima, Danzas, Paso Doble, Municara, Ole, Zapate Ado (Yeşiltaş, 2011, s. 453).

Sahne de temel olarak iki tip İspanyol dansı kullanılır. İlki 1789 Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları sonrası ülkelerinden kaçan ve yalnızca aristokrat ailelerin gittiği okullar açan Fransız dans ustalarından oldukça etkilenmiş sözde klasik dans, ikincisi ise sahnede yüksek tutkulu, özgür ve doğaçlama sergilenen Flamenko'dur. Flamenko

oldukça popüler olmuştur fakat bu danstan esinlenen ve çingenelerin dans ettiği şekilde dans etmek isteyen Kirov ve Bolşoy gruplarındaki bazı dansçılar hariç, doğaçlama özelliğini yitirmiştir (Goldberg, Bennahum, Hayes, 2015, s.3).

Sahneye konan en popüler İspanyol dansları Bolero, Sevillana ve Jota Aragonesa'dır. Bu dansların adımları değişmez ve doğaçlama yapılmaz. Bütün adımlar, tavırlar sabittir ve İspanyol dans ustaları tarafından çalıştırılırlar. Hemen hemen tümünde kastanyet kullanılır. Diğer öne çıkan özellikleri topukların, ayak parmaklarının ya da ayakların sert vuruşlarıyla karışık dans ritimleri oluşturan ayak çalışmalarıdır (Lawson, çev., 1986, s.108).

1.3.4.1 Bolero

1780'lerde dans İspanyol dansçılar tarafından ortaya çıkartılmıştır ve tüm İspanya'da süratle yaygınlaşmıştır. Orta ve yüksek toplumsal kesimler tarafından yoğun ilgiyle karşılanmıştır. Daha sonraları ise İber Yarımadası'na gelen yansımalar ve diğer danslar tarafından süslenmiştir. İspanya'da, 18. yy boyunca, Bolero, aslında 'Baile de Palillos', 'Goyescas', 'Escuela Bolera' gibi farklı isimlerle anılmıştır (Anonim).

Bolero genellikle, yavaş ve harika temposu ve güzel melodilerinden dolayı "aşkın dansı" olarak bilinir. 3/4 'lük bir danstır. Bolero dansçılarında Boleras ya da Boleros denir. Dansçılar hem şarkı söyler hem de kastanyet çalarlar. Bu dansı karakterize eden özelliklerin başında hareketin aniden durdurulması ve bunun bir pozla noktalandırılması gelir. Aslında bir çift dansıdır ama daha teknik hareketler ve koreografi ile büyük mekanlarda dans edilmeye başlanınca daha fazla dansçıya ihtiyaç duyularak büyük gruplarla dans edilmeye başlamıştır. Bolero'nun gelişimine İspanya'da dans eden başarılı İtalyan bale dansçılarının büyük etkileri olmuştur. Avrupa'nın romantik ve post-romantik balesi de Bolero'dan yararlanmıştır (Anonim). Bu İspanyol dansı Maurice Ravel'in bestesi ile tüm dünyada hayranlıkla karşılanmıştır. Günümüzde klasik danslar arasında kabul edilmektedir (Yeşiltaş, 2011, s.155). 1810'lara gelindiğinde Bolero, Küba'ya da göç etmiştir. Küba'ya gelen bolero burada kendine ait köklerine sonuna kadar sadık kalamamış, buradaki müzik türlerinden etkilenmiş ve yeni bir senteze ulaşarak yeni bir şarkı stiline kavuşmuştur. Hala günümüzde İspanyol bolerosu ile Bolero Cubano birbirlerinden farklı biçimler olarak bir arada yaşarlar (Anonim).

1.3.4.2 Sevillana

Eski Seguidilla'dan türetilmiş bir İspanyol halk dansıdır. İspanya'nın Sevilla kentinde doğduğu bilinir. Ancak daha sonraları birçok açıdan değişime uğramıştır. Genellikle 6/8lik olmasına rağmen 3/4lük olarak da yorumlanabilir. Sık sık dönüşleri olan canlı bir danstır (Yeşiltaş, 2011, s.239). Dansçılara gitar eşlik eder. Dansa daha fazla duygu katmak için kastanyetler, alkışlar bazen de tefler kullanılabilir. 20.yy ın ikinci yarısına kadar şarkı sözleri eleştiriler, uyarılar ve komik hikayeleriyle günlük yaşamı anlatmıştır. Aynı zamanda temaları din, bölgeler, aşk, incil hikayeleri ve festivalleri anlatan sayısız şarkılar yapılmıştır (Anonim).

Dört ya da yedi bölüme ayrılır. Bu bölümler kendi içinde üç bölüme, bu üç bölüm de kendi içinde altı bölüme ayrılır. Son bölüm daima müzikle biter. Dansın kendisi çiftler dansı eğilimindedir, ancak deneysel sürümlerinde yalnız da dans edilebilir. Dansta paseillos, pasadas, careosan dremate olmak üzere dört hareket mevcuttur (Anonim).

1.3.4.3 Jota Aragonesa

3/8lik ve ya 3/4 lük icra edilen İspanyol halk dansıdır. Özellikle Aragon ve yöresinde çok sevilir ve bundan dolayı Jota Aragonesa diye de anılır. Jota öncelikle bir şarkı olarak ortaya çıkmıştır. Bazı araştırmacılara göre Canarie dansından türetilmiştir. Jota, birçok çift tarafından yapılır. Dansın temposu kural olarak yavaştır. Ancak bazı bölgelerde oldukça süratli yapılır. 1450'li yıllarda ki kaynaklarda bu danstan söz edildiğini görüyoruz. Sanat müziğine M. Glinka tarafından "Jota Aragoneza" olarak girmiştir. A. Lizst tarafından da klasik müzikte kullanılmıştır (Yeşiltaş, 2011, s.464).

Jota Latince; canlı, yaşam dolu hareketleri anlatan sıçramak anlamına gelir. Geleneksel ve yöresel kostümler giyen, müziğe kastanetlerle eşlik eden çiftlerin dansıdır. Toplum bireylerinde yerel kimlik ve uyum duygusu uyandırmak için tasarlanan şarkılar içlerinde vatanseverlik, din, aşk, evlilik, yaşam gibi temalar barındırır (Anonim).

Fransız besteci Georges Bizet'in ünlü İspanyol "Carmen" operasında olduğu gibi bir çok İspanyol olmayan müzisyenler müziklerine Jota'yı dahil etmişlerdir. 6/8 lik ritmin şiirsel ve koreografik yapısına daha uygun olduğunu düşünenler de vardır. Adımları valse benzer ama çok daha çeşitlidir. Dansın farklı varyasyonları vardır. Örneğin

Castilian versiyonunda gitar, ud, davul ve İspanyol algıları bandurria (mandoline benzemektedir) ve dulzaine (obuaya benzemektedir) kullanılır, adımlar daha hızlı ve keskin olma eğilimindedir. Galician versiyonunda ise tulum, davul ve bombos (tambura benzemektedir) kullanılır. Günümüzde, farklı folklorik gruplar tarafından gerçekleştirilen Aragon Jota'nın birçok yeni, modern versiyonları vardır. En popülerleri Jota Viejal ve Aragon Tierra Bravia'dır (Anonim).

Her dans gibi, Jota da zamanla gelişmiş ve dansın karmaşıklığı nedeniyle hala da değişmeye devam etmektedir. 19. yüzyılda koreografisi sıkça yapılan bir dans olmuş ve hatta festivallerde ve filmlerde kullanılmıştır. Çok sayıda halk dansları grupları tarafından gerçekleştirilen birçok modern çeşitleri bulunmaktadır (Anonim).

1.3.4.4 Fandango

3/4lük ve ya 3/8lik icra edilen İspanyol halk dansıdır. Bu dans sırasında "danza cantaga" söylenir. Bir Afrika dansı olan Chica'dan türetilmiştir. Kökleri 16.yy'a dayanır. Ölçülü bir toplum dansı olarak doğup daha sonra halk dansına dönüşmüştür. Orta ve güney İspanya'da çok sevilir. İspanya'da bu dans bölgelere göre değişik isimlerle anılır. Malanguena, rondena, muricana, granadina bu isimlerden bir kaçıdır (Yeşiltaş, 2011, s.319).

Fandango bir çift dansıdır ve bir bayan ve bir bay tarafından yapılır. Çiftler birbirlerine temas etmeksizin dans ederler. Ancak, sadece Fandango Robaoda bir kadın ve birçok erkek dans ederler. İhtiraslı karakterde, temposu artarak süren bir danstır. Bu dansta temel espri kadının erkeğe finalde teslim olmasıdır (Yeşiltaş, 2011, s.319). Dans yavaş başlar; çiftler kastanyetler ve yere vurulan ayakların ritmine uyarak gittikçe hızlanırlar. Müzik arada bir kesilir ve dansçılar hareketsiz, bir pozitur alarak dururlar. Fandango tutkuyu dile getirir. Dans boyunca eşler karşılıklı sataşır, meydan okur ve birbirlerinin peşine düşerler. Dansın iki erkek arasında ustalık yarışı olarak yapılan biçiminde, birinci dansçı ritmi ve adımları verir, ikinci dansçı ise bu adımları daha karmaşık bir hale getirerek geliştirir (Barın, 1999, s.125).

Fandango şarkıları 5 ya da en fazla 6 kıtadan oluşur. Kastanyet, davul, gitar, tulum ve çoban kavalı gibi enstrumanlarla eşlik edilir. Fandango sanat müziği içerisinde de yerini almıştır. Ch. W. Gluck'un "Don Juan"ı, Korsakov'un "Capiccio Espagnol"u ve Albeniz'in "Iberia"sı en güzel örnekler olarak anılabilir (Yeşiltaş, 2011, s.319).

Kavga ya da tartışma anlamına gelen bu canlı halk oyunları 18. yy'da Endülüs'te ortaya çıkmış ve İspanya'nın hemen her bölgesinde kendi tarzını geliştirmiştir (Koçkar, 1998, s.27). Gitar eşliğinde kastanyet ve el çırpımlarla oynanan tutkuyu dile getiren bir danstır. Dans süresince eşler birbirlerine sataşır, birbirlerinin ardına düşerler. Bazen müzik durur ve yeniden başlayıncaya kadar dansçılar hareketsiz dururlar. Eğer bu dansı iki erkek ustalık yarışması olarak yapıyorsa ilk dansçı, ritmi ve adımları belirler diğer dansçıysa bunları geliştirir (Anonim).

1.3.5 Çingene Dansları

Çingene dansı hakkında yeterli bilgiye sahip olmak ve üzerinde değerlendirmeler yapmak için bu dansın; çingenelerin gezip dolaştıkları, yaşadıkları ülkelerin danslarından etkilendiğini özellikle vurgulamak gerekmektedir. Bu nedenle bu insanlar daima farklı halk danslarının özellikleriyle birlikte kendi danslarının da hareketlerini sergilemektedir ve bu dansları koreograflar sahnelere taşımaktadır. Çingene dansının en önemli özelliği doğaçlama oluşudur. Onlar müzikle eşliğinde izleyiciye aktarmak istedikleri ruh haliyle dans ederler. Kadınlar bedenlerinin üst kısımlarını ve kollarını dalgalandırarak, omuzlarını ve göğüslerini titreterek dans ederler. Bedenleri parmak uçlarından omuzlarına kadar hareket halindedir. Esnek vücutlar, özgür baş hareketleri ve harika duruşlar sergilerler. Erkeklerin çok güçlü ayak vuruşları vardır ve bu vuruşlar izleyicilere mutlaka duyurulmalıdır. 21. yüzyıldan önceki koreograflar bu gezgincilerle daha yakından ilgilenmekteydi. August Bournonville, Marius Petipa, Arthur Saint Leon ve diğer koreograflar özellikle İspanya, Macaristan ve Romanya çingene dansları üzerinde çalışmalar yapmıştır (Lawson, çev., 1986, s. 101).

1.3.5.1 Jaleo (Chufra)

Chufra olarak da bilinen Jaleo dansı 19. yüzyılda doğmuş, genellikle gitar eşliğinde ve eski bir aşk şarkısının akıldan çıkmayan notalarıyla esnek, çevik bir çingene tarafından kastanyetlerle doğaçlama yapılan bir danstır. Bir kadın tarafından yapılan bu dans ve İspanyol Çingene ruhunun gerçek ifadesidir. Kadın dansçı zıplar, ani ve hızla dönüşler yapar, bir yandan diğer yana sallanır. Hareketlerinde kendinden geçercesine bir davet ve tutku vardır. Bu dansda el çırpımlarla birlikte 'ole' gibi coşkulu ifadelerle bağırarak dansçıların ve şarkı söyleyenlerin cesaretleri arttırılır (Anonim).

1.3.5.2 Flamenko

Flamenko dansının nasıl ortaya çıktığına dair çok net veriler ortaya koyan kaynaklar ne yazık ki yoktur. Ancak sanat tarihçileri çok yoğun çalışmalar sonucunda birçok şeyi bir araya getirerek genel bir fotoğrafın ortaya çıkmasına katkı sunmuşlardır. Herşeyden önce Flamenkonun kökleri, bir sanat olarak değil de bir yaşam ifadesi olarak görülmüştür. Flamenko; şiddetin, baskının, yoksulluğun ve engizisyon vahşetinin hüküm sürdüğü bir dünyada doğmuştur. Bu dünyanın en çok ezilenleri olan ve İspanya'da "Gitanos" diye adlandırılan başka kültürlerde de "çingene" diye aşağılanarak adlandırılan Roma-sintilerin yaşamının ifadesi olarak doğmuştur. Roma-sintiler 15. yüzyıl sonlarına doğru Hindistan'dan göç ederek Mısır'a oradan da diğer Arap toplumlarının içinden geçerek Cebeli Tarık Boğazından İber yarımadasına geçmişlerdir. İber yarımadasına geçen Roma-sintiler Endülüse yerleşmişlerdir. Roma-sinti müzisyenleri bu uzun göç sırasında yol boyunca geldikleri ülkelerde değişik müzik akımlarını kısa sürede öğrenmişler ancak en çok Moritanyalı Afrikalıların müzik tarzından etkilenmişlerdir. Endülüste yahudi müziği ile de yakın ilişki kuran bu sanatçılar kendi müzik gelenekleriyle kaynaştırdıkları bu iki farklı müzik türüyle yeni bir senteze ulaştılar. İşte bu yeni sentez günümüzde Flamenko diye adlandırılır (Yeşiltaş, 2011, s.344).

Gitanoslar Endülüste ağır baskılar görmeye başlamışlar ve bundan dolayı da İspanya'nın dağlık bölgelerine yerleşmeyi üzerlerinde ki baskı ve şiddetten kurtulmaya çare olarak düşünmüşlerdir. Gitanoslar çok zor şartlar altında yaşamlarını dağların doruklarında sürdürmüşlerdir.

1869 - 1910 yılları arası Flamenkonun altın çağı olarak tanımlanabilir. Çünkü bu dönemde, dağların doruklarında baskıyla oluşmuş olan dans toplumsal sınırları aşma olanağıyla karşılaşmıştır. Gitanoslar için özellikle Endülüslü zengin toprak sahiplerinin sıkıntılı ve mutsuz oğulları Flamenkoyu keşfetmiştir. Küçük Flamenko gruplarını yaşamlarını biraz renklendirmek için Endülüs'ün mavi gecelerindeki eğlence toplantılarına davet etmeye başladılar. Böylelikle kısa zaman içinde, Flamenko severler yani; "Aficiomados" lar ortaya çıkmaya başladı. Zengin toprak sahiplerinin mutsuz oğulları, "Juergas" lar Flamenko geceleri için Gitanoslara iyi paralar ödemeye başladılar. Bu durum dağların doruklarında aç yatan Gitanoslar için yeni bir hayatın başlangıcı olarak, çok çekici hale geldi. Diğer yandan halka kapalı olan Juergaların eğlence toplantıları Flamenkoya duyulan ilginin kitleselleşmesi

sonucu artık kamu yaşamının da içine taşındı ve böylelikle yerden mantar türer gibi "Cafe Cantante"ler açılmaya başlandı. Bu durumda yeni bir ekonomik ve kültürel sirkülasyona yol açtı. Artık Flamenko yerleşik toplumun yaşamının bir parçasına dönüştü. Cafe Cantante'lerde başlayan müzik ve dans oralarda kalmayarak tiyatro sahnesine taşındı. Önceleri folklorik karakter taşıyan Flamenko dansı süratli bir gelişme süreci yaşadı ve birçok değişik tür ortaya çıktı (Yeşiltaş, 2011, s.344-345).

Flamenko temel özellikleriyle; Cante Jundo (derin şarkı) ya da cante grande (büyük şarkı) denilen en ağırbaşlı tür. Genellikle ölüm, keder ve dinsel konuları işler. Daha az ağırbaşlı ve doğu müziğinden esinlenen ikinci tür. Cante Chico (küçük şarkı) denilen en hafif türüdür. Konuları aşk, doğa ve eğlencedir.

Her türün kendine özgü ritmi, melodisi ve akor yapısı vardır. Bazen aynı ritmin, aynı melodinin farklı türlerde kullanıldığı görülür. En ciddi, ağırbaşlı tür olan cante jondoda ses ve şarkı alanı dardır. Metin recitatif (konuşur gibi) bir biçimde okunurken, melodik yapı çok renkli çalınır ve etkili bir dramatik durum yaratılır. Ritim ise çok karmaşıktır. Flamenko dansında büyük beceri ve yetkinlik gerektiren ayağın burun ve topuk vuruşlarına 'zapateados' denir. Kadınlar bu adımlara zarif el ve vücut hareketleri katarlar (Barın, 1999, s.124).

Günümüzde; Yalın Flamenko dans Endülüs çingene kültürü köklerine en yakın olan formdur. Her zaman abartılı, fırfırlı elbiselerle doğaçlama dans edilir. Klasik Flamenko dansını en profesyonel Flamenko dans topluluklarının kullandığı Flamenko türüdür. Yalın Flamenko'dan farklı olarak, dansçının küçük kalça hareketleri baleyle benzerlik gösterir. Flamenkonun en teknik formuna Modern Flamenko denir. Modern Flamenko dansçısı hem yelpaze ve kastanet gibi malzemelerle hem de onlarsız uzun yıllar İspanyol dansı yapmak zorundadır. Modern Flamenkoda dansın odağı hızlı ve doğru çalışan ayaklardır. Flamenko UNESCO tarafından İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasları içinde önemli bir dans olarak kabul edilmiştir (Anonim).

1.3.6 Macar Dansları

Macar halk dansları geniş bir coğrafyada yaşar ve bu dans geleneği oldukça zengindir. Tuna nehri boyunca Slovenya'yı da kapsayan, buradan Romanya'ya kadar uzanan geniş bir bölgede yaşayan Macar halk danslarının karakteristik yanı toprağa bağımlı yaşamın ürünü olmasıdır. Macar halk danslarının en temel biçimi "aşk ve kur",

"çoban dansları", ve genç kız dansları şeklinde yaşamaktadır. Bunun yanı sıra, kadın ve erkek dansçılar tarafından yapılan çift dansları da çok sevilir ve kırsal kesimde bu çift dansları genel bir niteleme ile "çardaş" diye adlandırılmaktadır. Macar halk dansları hareket açısından oldukça zengindir. Sakin ve tabanı yalayan adımlar ve coşkulu zıplamalar Macar Halk Danslarına ayrı bir renk katmakta; bacakların oldukça yükseğe kaldırıldığı dansları sadece erkekler icra etmektedir. Macar Halk Danslarında kadın ve genç kızlar genellikle elleri bellerinde dans ederler. Bu dansların çoğunun doğumu çok eskidir. Macar Halk danslarının birçoğunun ritmi 2/4lük ve 4/4lüktür (Yeşiltaş, 2011, s.56).

Folk tarzındaki bir macar dansı iki bölümden oluşmaktadır. Önce yavaş, ardından hızlı olan bu tempo hiç değişmez; ya hızlıdır, ya da yavaş. Bazı bölgelerde doğaçlama özelliği de olan bu danslarda en çok dikkat çeken şey dansçının adımlarıdır. Macar halk dansları diğer Doğu Avrupa halk dansları ile karşılaştırıldığında, çok yönlü olduğu gözlenmektedir. Belirli bir bölge içinde çizgi danslar, daire danslar, çift dansları, yalnız erkek ve kadın ya da çocuk dansları görülebilir (Anonim).

Macar dansının özellikleri çok net olmasına karşın klasik balenin, bu özelliklerin bazılarında çok etkilendiği görülmüştür. Macaristan'ın en büyük karakter dansçısı olan, 1883-1914 yıllarında Marinsky'de dans eden ve ölene dek dans öğreten Bekefi'nin kendine özgü tarzı çok beğenilmiş ve başka dansçılar tarafından taklit edilmiştir. Balede kullanılan Macar dansı Bekefi'nin dans adımları ile paralel bir şekilde estetize edilmiştir.

1.3.6.1 Verbunk

Verbunk dansı da Çardaş gibi Macar tarihi ile yakından ilişkilidir. 1848-1849 yılları arasında gerçekleşen bağımsızlık savaşında halk, bu dansların özelliklerini ve ezgilerini korumuştur. Ayrıca bu dansların çağdaş sahne, edebiyat, müzik ve köylü kültürünün üzerinde büyük bir etkisi olmuştur (Tari, 2012).

Ordu yaşamını dans yolu ile ifade etmenin ve yine ordu yaşamını eğlenceli bir şekilde yansıtmının aracı olan Verbunk, daha sonra da birçok dansın ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Verbunk dansının temposu 4/4'lüktür. Tek başına yapılan çeşidi özellikle ülkenin doğu kesiminin tipik dansıdır ve dansçıya hareketlerinde kendine

özgürlük sunar. Çardaş ise çiftli olması yönü ile genellikle tekli dans olan Verbunk tekniğini kaynak almıştır (Anonim).

1.3.6.2 Çardaş

Kadın ve erkekle yapılan çift dansı olan Çardaş, dünyanın her yanında bilinen Macarların ulusal dansıdır. Günümüzde yaşayanı ise bu dansın 19. yüzyılda ortaya çıkmış yeni biçimidir. Dansın arkaik biçimi Antik Dönemde doğduğunda ve esas olarak bir kadın dansı özelliği taşımaktaydı (Yeşiltaş, 2011, s.56).

Temposu 2/4lük ve ya 4/4lüktür. Arada zorunlu ve senkoplu ritimler vardır. Dans önce ağır bölümle (lassu) başlar ve yavaş yavaş hızlanır. Son bölümü çok canlı ve coşkundur. Bu bölüme de ' friss' adı verilir. Dans eden çiftler gururlu bir edayla dönerken ayaklarını içe ve dışa doğru savurarak basit ayak figürleriyle doğaçlama yaparlar (Barın, 1999, s.56). Kadın dansçıların adımları flamenkoya benzer ama dans ederken vücudunun etrafında ellerini kullanarak yaptıkları parlak hareketler adımların çıkardıkları seslerden daha çok önem kazanır. Geniş etekleri, dans ederken ki dönüşleri ve hareketlerini daha görünür kılar. Erkeklerin de adımları flamenkoya benzer, topuklarını sesler çıkarmak için kullanırlar. Onlar dans ederken diz bükmele, sıçramalar, atlamalar yaparlar, kadın dansçılarla birlikte müziğin ritmine bir ruh hali oluşturmak için alkış yaparlar ve kendi parmaklarını şıklatırlar (Anonim). Bu dans çiftler tarafından açık pozisyonda yapıldığı gibi dansın belli bir momentinden sonra kapalı pozisyonda devam etmesi bir kuraldır. Günümüzde hala kırsal kesimlerde her fırsatta yapılan bir danstır (Yeşiltaş, 2011, s.57).

19. yüzyılda en güzel Macar dans müziği de ortaya çıktı. Liszt, Brahms, Delibes, Strauss, Pablo de Saraste ve Tchaikovsky Çardaş'tan etkilenip, eserlerinde Macar halk müziklerini kullanan besteciler arasındadır. Doğu Avrupa'da çardaştan uyarlanmış bir salon dansı yaygındır. Balede de karmaşık Slav ve Macar halkı dans adımlarının kullanıldığı abartılı bir çardaşa rastlanır. Tıpkı Léo Delibes'in Coppelia'sında olduğu gibi. Tchaikovsky'nin ünlü balesi Kuğu Gölü'nün üçüncü perdesinde de, dönemin ünlü balesini Anna Sobeşçanskaya için özel yazılmış bir çardaş vardır (Anonim).

1.3.6.3 Ugros

Ugros, Macaristan'ın Dunantul bölgesinin dansıdır. Sıçrama dansı da denilebilir çünkü dansçıların adımları sıçrama şeklindedir (Lane, Lanhout, 2015, s.38). Tek ya da eşlerle yapılabilir fakat Macaristan'da eşli danslar daha yaygındır.

Dansın orijinalinde dansçılar doğaçlama yürüyen lideri takip ederler ve dans boyunca çiftler bir dairenin içinde doğaçlama dans ederler. Farklı yorumları da vardır. Usta erkek dansçı süpürge ya da sopaların üzerinden atlayarak, kızlar başlarında şişe ile dans ederler. Atlamalar, koşmalar, topuk vurmalar dansın parçalarıdır ve bütün bunları çingene grupların gayda ve zither ile yaptıkları müzik eşliğinde yapılırlar. Erkekler uzun binici botlar, beyaz elbise gömlek, üzerine biraz daha uzun düğmeli yelek giyerler ve şapka takarlar. Kadınlar uzun kollu ceket, diz hizasında, uçları dantelli etekler önlükler, uzun botlar ya da siyah ayakkabılar giyerler (Anonim).

1.3.7 Çin Dansları

Çin'de gündelik yaşam içerisinde de önemli bir yere sahip olan halk müziği ve halk dansı çok çeşitlilik göstermektedir. Bu dansların bir kısmı müzikli bir kısmı ise müziksiz icra edilmektedir. Bununla birlikte neredeyse her bölgenin kendine özgü halk müziği ve halk dansını vardır. Örneğin; Shango yöresinin 1000 köyünün yarısının kendi 'yangco' davul dans grubu vardır. M.Ö. 12. yüzyıldan M.Ö. 5. yüzyıla kadar saray müziği ve saray dansı, sadece kraliyet ailesinin üyeleri tarafından icra edilirdi. Bu dönemden itibaren halk müziği ve dans sarayın ritüel yaşamını içermektedir. Çin'de dans her zaman müzik çalışmalarının entegre bir parçasıdır. Günümüz Çin'inde klasik müzik ve dans sanatı, halk müziği ve dansı büyük ilgi görür. Sadece 1953-1955 yılları arasında 200'den fazla yeni dans ortaya konmuştur. Çok zengin etnik yapısı olan Çin'in etnik dansları doğal olarak çok fazladır. Her etnisitenin kendine özgü değişik kategoride dansları vardır (Anonim).

1.3.8 Arap Dansları

Arap dans müziği ritim açısından çok zengin olmakla birlikte, çok çeşitli vurgularla da bolca beslenir. Arap dünyasında gerek coğrafi gerekse sosyo-kültürel nedenlerle aynı dans türünün birçok bölgede farklı adlandırıldığı görülür. Örneğin; Savia dansları çoban danslarıdır. Savia ile Arapların tanımladığı dağlık bölgelerde

yaşayan Berberi ahalisidir. Fazzey ya da Tregl barod tüfek danslarıdır. Dabke, Raska gibi danslarda Arapların yaşadığı her bölgede bilinir (Yeşiltaş, 2011, s.79).

1.3.9 Gürcü Dansları

Gürcü halk dansları saray dansları, köy dansları ve şehir dansları olmak üzere üç kategoride değerlendirilmektedir. Gürcistan' da dans geleneği, ülkenin doğa yapısının ve doğaya uygun yaşamın doğrudan dansa yansımadır. Gürcü dansları Gürcistan dışında bazı değişiklikler göstererek hala yaşıyor olsa da asıl olarak kendi topraklarında dejenerasyona uğramadan günümüze gelmiştir. Saray dansları için Simdi, köy dansları için Kazbeguri ve Mtiuluri, şehir dansları için Karachokheli ve Davluri örnek gösterilebilir (Yeşiltaş, 2011, s.410-411).

2. BÖLÜM

KLASİK BALEDE KARAKTER DANS

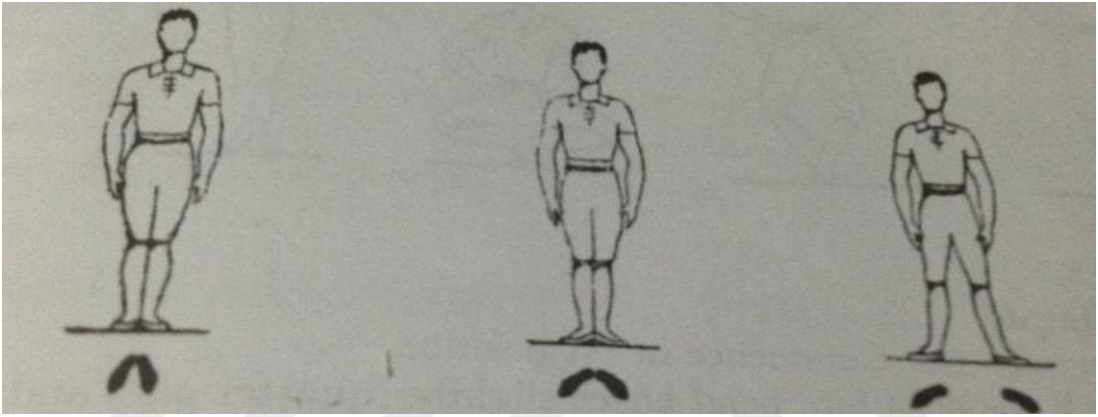
19. yüzyılın başlarının müziği ulusal dansların ve köylü danslarının uçsuz bucaksız etkisini yansıtır ki bu dönem de valsın bir yangın gibi yayıldığı dönemdir. Bütün bu danslar ve müzikler bale gösterilerine çok büyük ilham katmışlardır. Bu danslar baleye klasik hareketleri dışında hareketler eklemiş ve bu hareketler balenin teknik terimleri arasına girmişlerdir. Popüler dans ve halk dansları Taglioni zamanından bu yana temel bale hareketleriymiş gibi sergilenir (Copeland, Cohen, 1983, s.252).

Arkın ve Smith "*Romantik Balede Ulusal Danslar*" adlı makalelerinde; romantik dönem sürecinde Avrupa opera sahnelerinde ulusal dansların düzenli ve sık olarak sergilenmiş olduğundan bahsetmektedir. Hem opera hem de balede bu dansların hareketleri yer bulmuş ve bazı tiyatrolarda da bağımsız olarak sergilenmiştir. İzleyicilerin opera ve bale dahil gece eğlencelerinin zenginliğine alışkın olduklarını unutmamak gerekir ve buna karakter danslar da dahildir (Garafola, 1997, s.13). Bu dönemde *Fındıkkıran* ve *Kuşu Gölü* gibi iki perde olan eserler dört perdeye çıkmıştır. Uyuyan Güzel örneğinde olduğu gibi epiloglar daha da uzamıştır (Kassing, 2007, s.147).

Karakter danslar günümüzün en popüler bale eserlerinden *Fındıkkıran*'ın II. perdesinde İspanyol, Arap, Çin, Rus (Trepak), *Kuşu Gölü*'nün III. perdesinde ise İspanyol, Macar, Çardaş, Napoliten ve Polonya'nın Mazurka dansları, Trepak'ın sıçramaları gibi bilinen özellikleri ile modern gözlere yüzde yüz keyifli görünürken, bir yandan da Tchaikovsky'nin içinde ulusal işaretler bulunan müziğiyle eşleşmektedirler (Beaumont, 2014).

2.1 Bar Egzersizleri Örnekleri

Karakter dans bar egzersizleri klasik balenin temel bar egzersizleriyle aynı isimleri taşımakta ve aynı temele dayanmaktadır. Ancak içinde farklı stiller, tempolar ve pozlar kullanılmaktadır. Aşağıda temel bar egzersizlerine örnekler verilmiştir. Bu egzersizler kombinasyonlar halinde, *en dehors*²ve *en dedans*³olarak *en croix*⁴çalışılır. Ayakların pozisyonları klasik balenin 5 pozisyonuna yakındır. Fark olarak ayakların 180 derece dışa dönüklüğü kuralı aranmaz.



Şekil 1: Karakter Dans Ayak Pozisyonları (Lopoukov, A., Shirayev, A. ve Bocharov, A. (1986) - (J.Lawson çev.). *Character Dance*. British Library Cataloguing in Publication Data)

Normal duruş

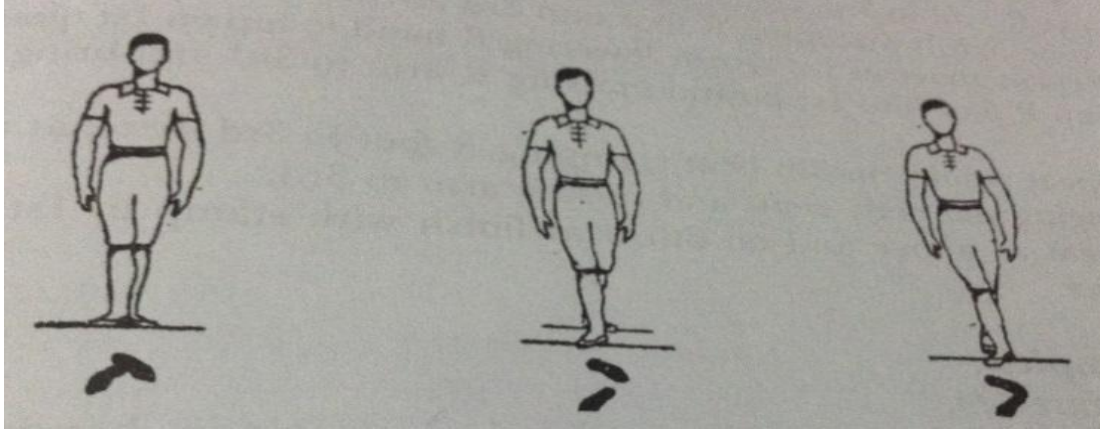
1.pozisyon

2.pozisyon

²Adımlarda ve egzersizler sırasında; yerde ya da havada duran bacağın dış tarafa, önden arkaya doğru hareket etmesi anlamına gelmektedir (Grant Gail, çev. Kurşunlu, İnci. (1995). *Bale Sözlüğü*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. s. 62).

³Adımlarda ve egzersizler sırasında; yerde ya da havada duran bacağın dış tarafa, arkadan öne doğru hareket etmesi anlamına gelmektedir (Kurşunlu,çev.,1995. s.60).

⁴Egzersizin öne, yana, arkaya ve tekrar yana ya da tam tersi olarak uygulanmasıdır (Kurşunlu,çev., 1995. s. 58).



Şekil 2: Karakter Dans Ayak Pozisyonları(Lopoukov, vd)

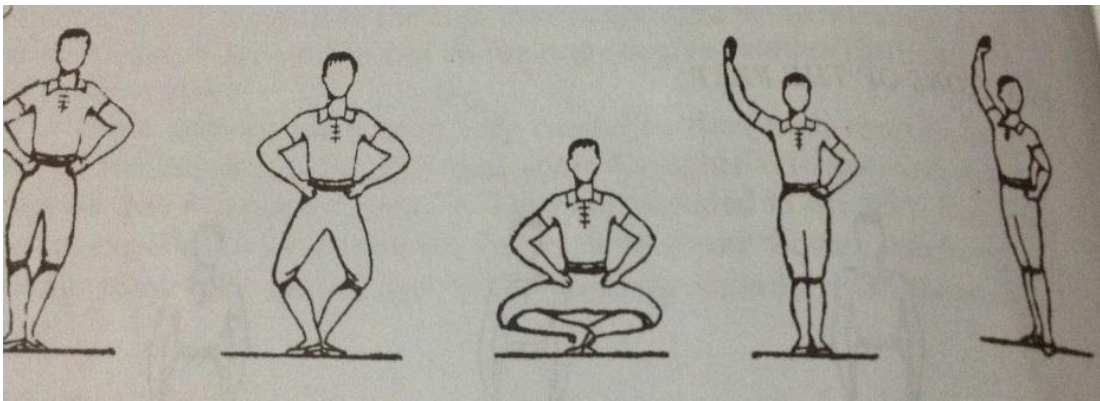
3.pozisyon

4.pozisyon

5.pozisyon

2.1.1. Karakter Plies

Klasik balede plie egzersizi eklemlerin ve adelelerin yumuşaması, kol bükülmesi ve tendonların yumuşayıp esnemesini sağlamaktadır ve aynı zamanda denge gücünü geliştirmektedir. Başlıca iki plie vardır. Bunlar, *Grand plie*; dizlerin bacakların üst kısmı yatay bir çizgiye gelinceye kadar tam bükülüşü ve *demi plie*; dizlerin yarım bükülüşüdür. Plie yapılırken vücut aşağı indiği hızda yükselmeli ve topuklar yeri itmelidir. Bacaklar kalçadan iyice dışa döndürülmeli, dizler açık ve parmakların üstünde ki çizgide olmalı, vücut ağırlığı her iki bacağın üstünde eşit olmalıdır.



Şekil 3: Karakter Dansta Plie Egzesizi(Lopoukov, v.d)

Ritim 4/4'lüktür. Başlangıç ve birinci pozisyonda çalışan kol kalçadadır. Hareket; üçüncü pozisyon haricinde tüm pozisyonlarda uygulanır.

2.1.1.1 Demi Plie

- Topuklar yerden kaldırılmadan dizler kırılır.
- Dizler gerilir.

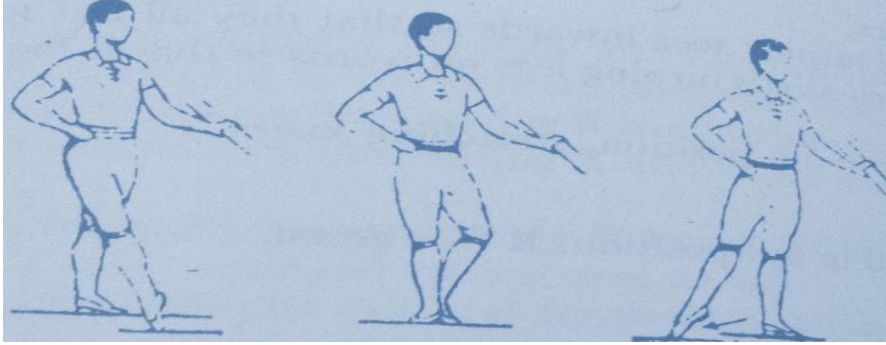
2.1.1.2 Grand Plie

- Bu kez daha derin *plie* inilir ve topuklar biraz yerden ayrılır.
- Önce topukları basarak yukarı doğru kalkılır ve dizler gerilir

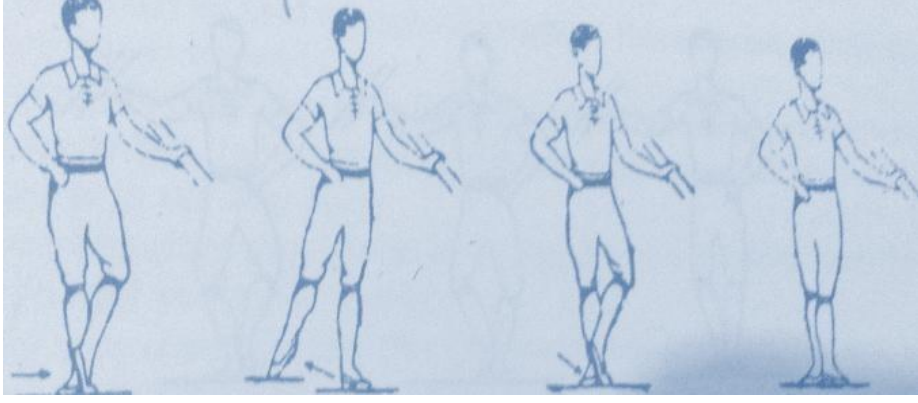
2.1.2 Karakter Battement Tendus

Klasik balede *battement tendu*; *Grand battement*'in başlangıç ve bitiş bölümlerinde ayağın iyice gerilmesi için kullanılmaktadır. Çalışan ayak birinci, üçüncü ya da beşinci pozisyondan öne, arkaya ya da yana, parmak ucu yerden kaldırılmadan kaymaktadır. İki diz düz tutulmalıdır. Ayak *pointe tendu* pozisyonuna gittikten sonra tekrar başlangıç pozisyonuna gelir (Kuşunlu, 1995, s. 37).

2.1.2.1 Basic Battement Tendus



Şekil 4: Karakter Dansta Coupe ile Grand Battement Başlangıcı(Lopoukov, v.d)

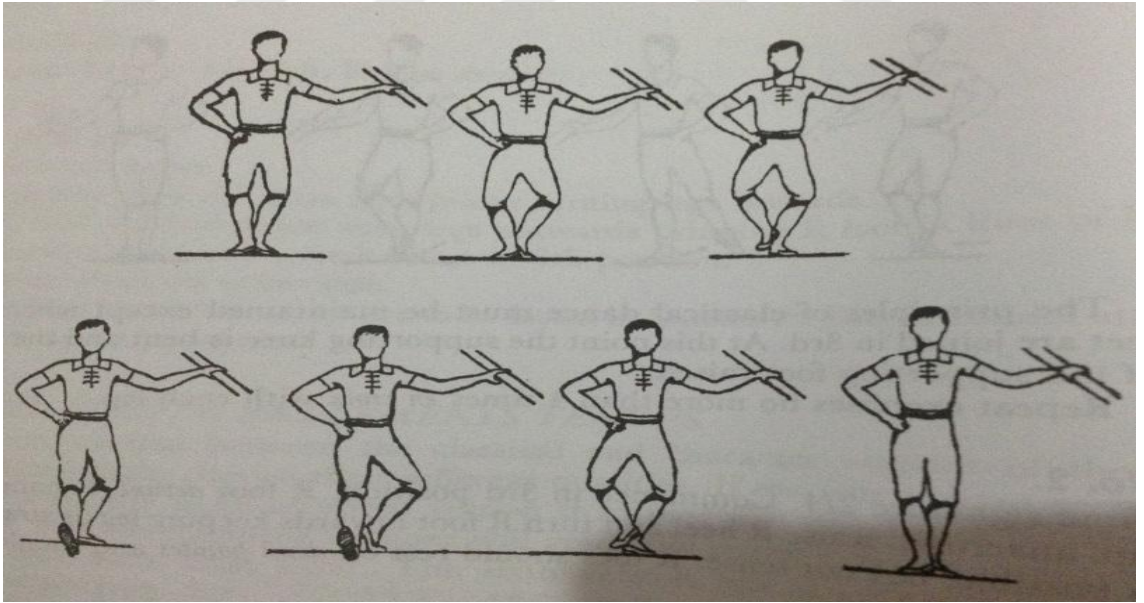


Şekil 5: Karakter Dansta Coupe ile Grand Battement Hazırlığı (Lopoukov, v.d)

Başlangıç 3.pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile destek bacağın dizi kırılır, topuğu yerden kaldırılır.

- 1.Çalışan bacak dışarı doğru gerilirken destek bacağın topuğu düşürülür.
 - 2.Çalışan bacak 3. pozisyona kapatılırken destek bacağın topuğu tekrar kaldırılır.
- Coupe*⁵ ile grand battement hareketi *encroix* olarak çalışılır.

2.1.2.2 Demi Plie ile Battement Tendus



Şekil 6: Demi Plie ile Battement Tendu (Lopoukov, v.d)

⁵Bir ara adımdır. Hazırlık ya da başka bir adım için hızlanmada kullanılır. Bir ayak diğerini keser ve onun yerini alır (Kurşunlu, çev., 1995. s. 54).

Ritim: 2/4tür. Başlangıç 3. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile demi plie yapılır. Arkadaki bacağıın topuğu kaldırılır.

1.Çalışan bacağı öne *tendue* gerekken aynı zamanda destek bacağıın topuğu yere vurulur

2.Çalışan bacak gerginliğini koruyorken topuk yere koyulur. (*flex*)

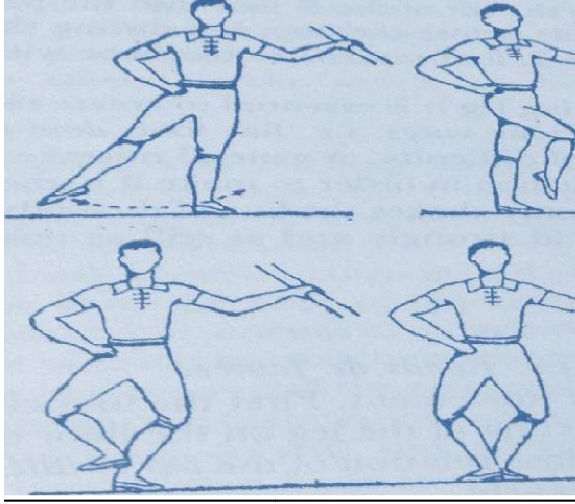
3.Destek topuk vuruşu tekrarlanır ve yeniden çalışan bacağıın parmak ucu gerilir.(*point*)

4.Çalışan bacak hafif vuruşla 3. Pozisyona geri getirilir.

Hareket *encroix* olarak çalışılır.

2.1.3 Karakter *Battement Tendus Jete (Pas Tortillas)*

Klasik balede *battement tendus jete*, *battement tendu'nun* benzeridir ancak iki katı hızlı tempoyla yapılmaktadır. Parmaklar gerilir ve parmak uçları yerden 15 derece açıyla yükselir. Birinci pozisyondan sürterek başlangıç pozisyonuna kapatılır. Bu hareket parmak uçlarını güçlendirmektedir. Ayağın üst kısmının gelişmesini ve bilek ekleminin esneklik kazanmasını sağlamaktadır (Kurşunlu, çev., 1995, s. 32).



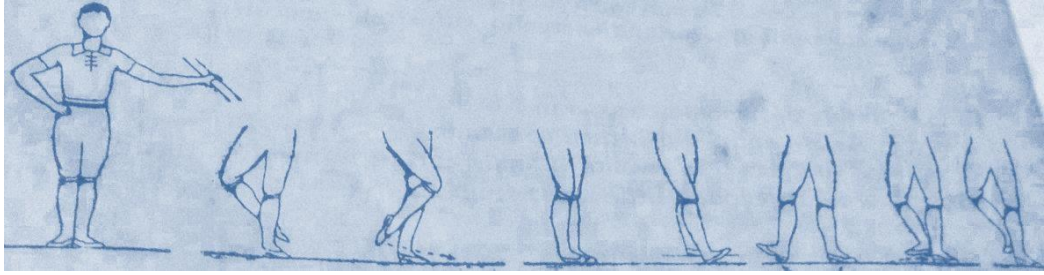
Şekil 7: Karakter *Battement Tendus Jete (Lopoukov,v.d)*

Ritim 2/4tür. Başlangıç 3. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile çalışan bacak yana 15 dereceye açılır.

- 1.Çalışan bacak destek bacağa paralel içeri çevrilir.
- 2.Ayaklar birbirine paralel iki diz kırılır ve çalışan bacağın ayağı yere vurulur.
- 3.Dizler kırık iken çalışan bacak kaldırılır ve diz dışarı döndürülür.
- 4.3.pozisyonda çalışan bacak yere vurulur ve bacak hazırlıktaki pozisyonuna açılır.

2.1.4 Karakter Rond de Jambe Par Terre

Klasik balede *rond de jambe a terre* çalışan bacağın daire biçiminde seri hareketlerle yerde yaptığı egzersizdir. Her iki bacak gergin olmalı, hareket kalçadan gelmeli, Ayağın üst kısmı bu süre içinde gerilip gevşetilmemelidir. Çalışan ayağın parmağı yerden yükselmemelidir. Bacakları kalçadan dışarı döndürmeyi, kalçaları gevşetmeyi ve parmağı arkaya çekip topuğu öne itmeyi sağlayan bir egzersizdir (Kurşunlu, çev., 1995, s. 148-149)



Şekil 8: Karakter Rond de Jambe Par Terre (Lopoukov,v.d)

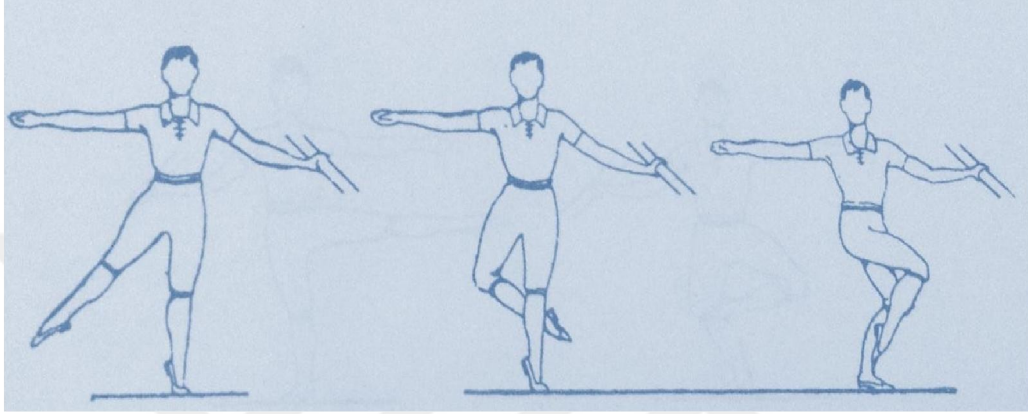
Ritim 2/4tür. Başlangıç 1. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile çalışan bacak *sur le cou de pied⁶(derrier)* pozisyonuna etirilir.

- 1.Çalışan bacak destek bacağın önüne, içeri doğru çevirilir.
- 2.Destek bacağa paralel kapatılır ve topuk sürterek *flex* e getirilir.
- 3.Çalışan bacak ile *Flex* olarak yana kadar daire çizilir.
- 4.Çalışan bacak *sur le cou de pied derriere* getirilir.

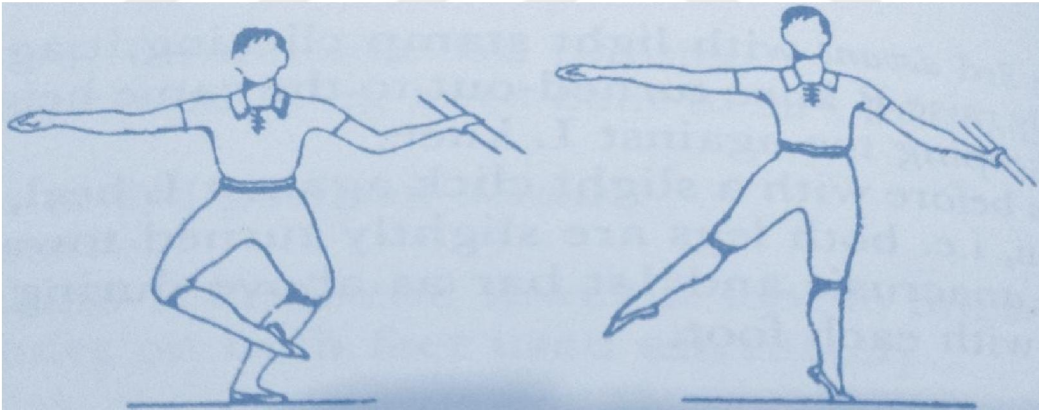
⁶Bir ayağın bileğinde diğer ayağın yer almasıdır (Kurşunlu, çev., 1995, s. 53).

2.1.5 Karakter Battement Fondus

Başlangıç egzersizlerine göre daha komplike bir egzersiz olan *battement fondu* yapılırken, daha önce uygulanan tüm kurallar geçerlidir. Dizler demi plie deki gibi dışarı döndürülmüş, parmak ucu battement tendu deki gibi gergin olmalıdır.



Şekil 10: Karakter Battement Fondus (Lopoukov,v.d)



Şekil 9: Karakter Battement Fondus Pozisyonları (Lopoukov,v.d)

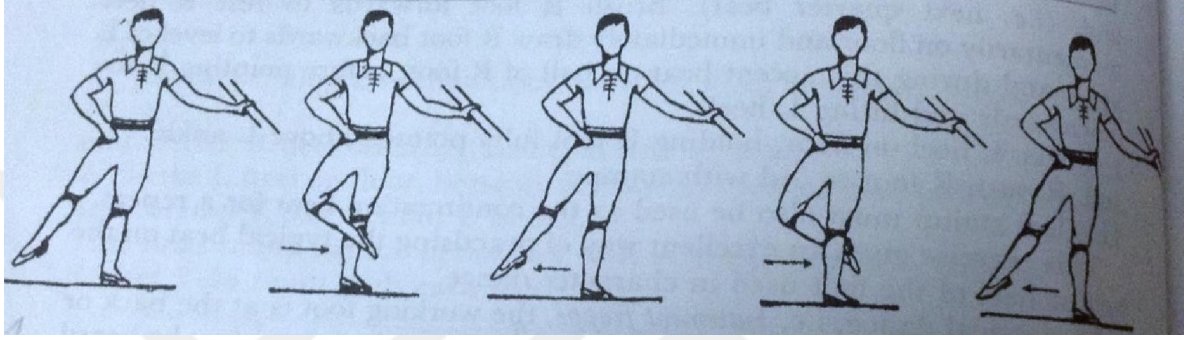
Ritim 3/4tür. Başlangıç 3. Pozisyon iken çalışan kol 2. Pozisyona açılır. Hazırlık sayısı ile destek bacak *demi-pointe* yükselirken çalışan bacak yana 45 dereceye açılır.

1. Destek bacak *demi-pointte* iken, çalışan bacağın ayağı sol arka baldıra getirilir (*cou de pied, sur le*).
2. Çalışan bacağın dizi içe kıvrılırken destek bacak ile *demi plie* yapılır.
3. Çalışan bacağın dizi tekrar dışarı çevrilir ve ayak *sur le cou de pied* (*devant*) pozisyonuna getirilir.

4. Destek bacak *demi-pointe* yükselirken çalışan bacak tekrar yana, 45 dereceye getirilir.

2.1.6 Karakter *Battements Frappe*

Klasik balede *battement frappe* bilekleri, adaleleri güçlendirmek, ayak gerginliğini geliştirmek ve zıplamalara güç sağlamak için kullanılan bir egzersizdir. Çalışan bacak güçlü bir şekilde *sur le cou de pied* e getirilir ve istenilen yöne açılır (Kurşunlu, çev.,1995, s. 34).



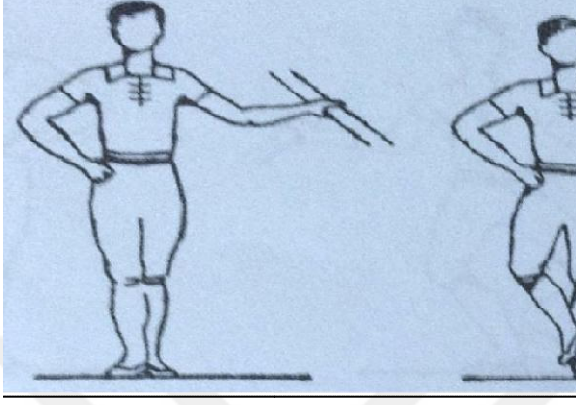
Şekil 11: Karakter *Battements Frappe* (Lopoukov, v.d)

Ritim 2/4 tür. Başlangıç 3. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile çalışan bacak yana 25 dereceye açılır.

1. Destek bacak gergin iken, çalışan bacağın ayak parmakları yeri tarayarak *cou de pied* (ön) pozisyonundan geçirilerek ön baldırın üzerine çekilir.
2. Çalışan bacak başlangıçtaki gibi yana, 25 dereceye açılır.
3. Destek bacak gergin iken, çalışan bacağın ayak parmakları yeri tarayarak *cou de pied* (arka) pozisyonundan geçirilerek arka baldırın üzerine çekilir.
4. Çalışan bacak başlangıçtaki gibi yana, 25 dereceye açılır.

2.1.7. Karakter Flic-Flac

Klasik balede hareketleri bağlamak için kullanılan , ayağın kamçı gibi *sur le cou de pied devant* ⁷ ve *derriere* ⁸ pozisyonlarından tekrar dışarı açılmasıdır (Kurşunlu,İnci, çev., 1986, s.83).



Şekil 12: Karakter Flic-Flac(Lopoukov,v.d)

Ritim 2/4tür. Başlangıç 3. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile çalışan bacak *sur le cou de pied* pozisyonuna getirilir (flex)

1.Çalışan bacak hafifçe yeri sıyrarak dışarı açılır (*point*) ve hızlıca geri *sur le cou de pied (derriere, flex)* pozisyonuna getirilir.

2.Aynı hareket ayağın açılacağı yöne göre tekrarlanır.

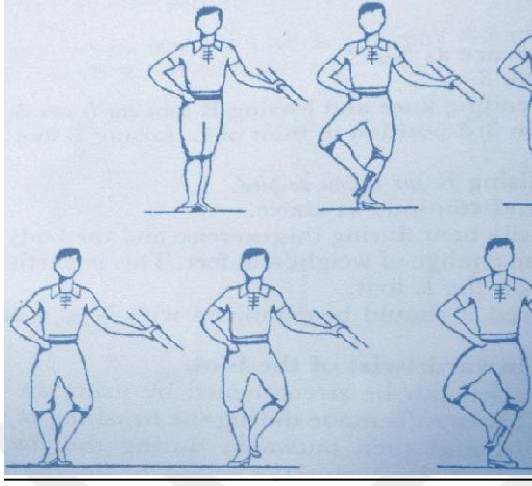
Egzersiz *en croix* olarak çalışılır.

⁷Adım, hareket ve yerleşmede kolun ya da bacağın vücudun önünde olduğunu açıklamaktadır. (Kurşunlu. çev., 1995. s. 65)

⁸Adım, hareket ve yerleşmede, kolun ya da bacağın vücudun arkasında olduğunu açıklamaktadır. (Kurşunlu. çev., 1995. s. 64)

2.1.8 Karakter Drumming

Karakter dansında topukların yere vurularak yapıldığı egzersizlerin genel adıdır.



Şekil 13: Karakter Drumming(Lopoukov,v.d)

Ritim 2/4 tür. Başlangıç 3. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile Çalışan bacak *sur le cou de pied (flex)* öne çekilirken destek bacakla *demi plie* yapılır.

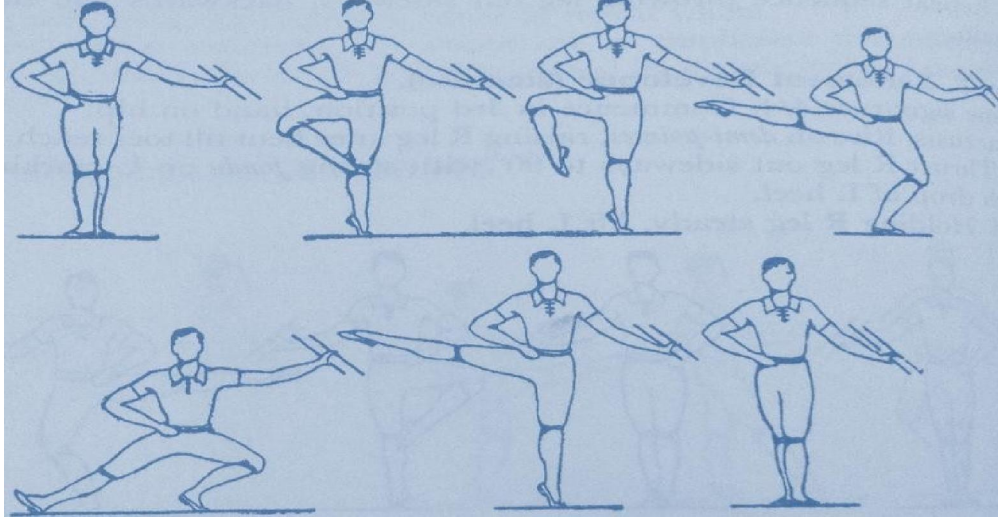
1. Öndeki ayak ile yere vurulurken arkadaki ayak dizler düzeltilmeksizin *cou de pied* pozisyonuna çekilir.

2. Öndeki ayak *cou de pied* pozisyonuna getirilirken arkadaki ayak dizler düzeltilmeksizin yere vurulur.

2.1.9 Karakter Battement Developpe

Klasik balede battement developpe ayağın 90 derece ve üzerine çıktığı, gelişmiş battement olarak nitelenen bir harekettir. Temel prensiplere uyularak çalışan bacak *retire*⁹ye çekilir ve istenilen yöne açılır (Kurşunlu, İnci, çev., 1995, s. 32).

⁹Bacağın üst kısmının yukarı çekilerek aynı ayak baş parmağının dize değmesi, önde yada arkada bir çizgide bulunması anlamına gelmektedir (Kurşunlu, İnci, çev., 1995. s.147).



Şekil 14: Karakter Battement Develope(Lopoukov,v.d)

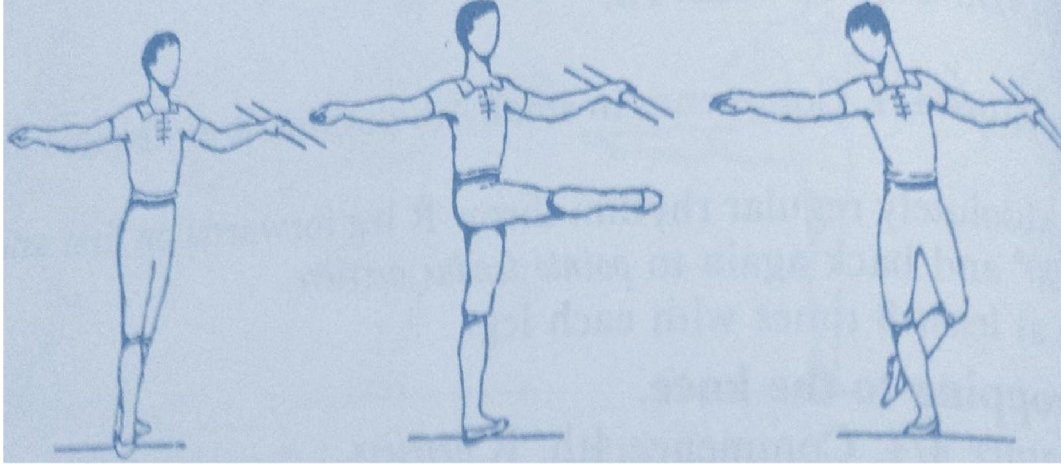
Ritim 4/4tür. Başlangıç 3. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile Çalışan bacak destek bacağın dizine kadar çekilir (*retire*)

- 1.Çalışan bacak 90 derece ileri fırlatılır, aynı anda destek bacak *demi plie* ye iner.
- 2.Çalışan bacağın topuğu yere düşürülürken, destek bacak *grand plie* ye indirilir.
- 3.Çalışan bacağı 90 derece kaldırırken destek bacak *demi-pointe* yükselir.
- 4.Destek bacakta aşağı indirilir, 3. pozisyonda iki topuk aynı anda yerle buluşur.

2.1.10 Karakter Grand Battements

Klasik balede *grand battement* çalışan bacağın kalçadan yukarıya doğru yükselmesi ve aşağıya inmesidir. Egzersiz sırasında her iki diz ve parmak ucu gergindir. Bacak hareketini tamamlarken vücudun diğer kısımları sakin görünümde, hareketsiz olmalıdır. Egzersizin amacı, kalça kemiklerini yumuşatmak ve bacakları kalçadan dışarı doğru çevirmektir (Kurşunlu, çev., 1995, s. 30).

2.1.10.1 Coupe Tombe ile Grand Battements

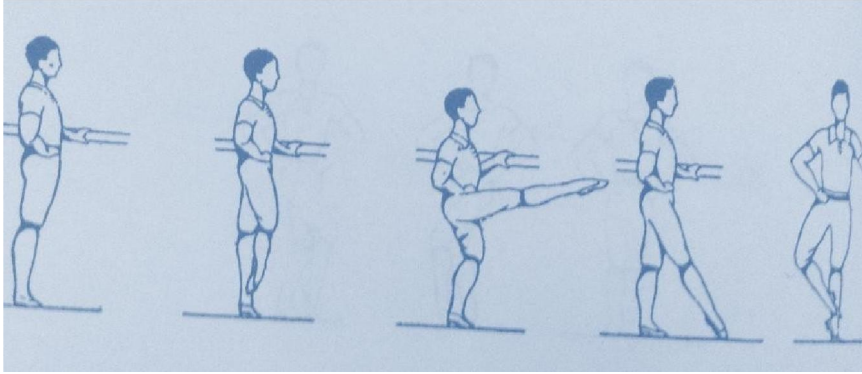


Şekil 15: Coupe Tombe ile Grand Battements (Lopoukov,v.d)

Ritim 2/4tür. Başlangıç, 3. Pozisyondur. Hazırlık sayısı ile Çalışan kol 2. Pozisyona, çalışan bacak 90 derece ileri açılır.

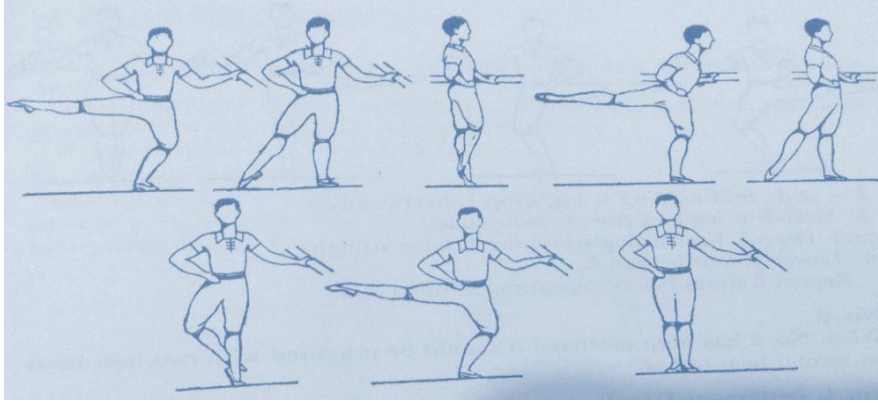
- 1.Çalışan bacak *Tombe*¹⁰ 3. pozisyona düşülür.
2. Destek bacak sert bir vuruşla yere basılırken çalışan bacak tekrar ileri fırlatılır.

2.1.10.2 Macar Grand Battements



Şekil 16: Macar Grand Battements Başlangıç Pozisyonu(Lopoukov,v.d)

¹⁰Vücudun çalışan bacağın üstüne, öne ya da arkaya doğru demi plie ile düşmesidir. (Kurşunlu, çev., 1995, s.178)



Şekil 17: Macar Grand Battements Hareket Pozisyonları(Lopoukov,v.d)

Ritim 4/4tür. Başlangıç 3. Pozisyon, çalışan kol kalçadadır. Hazırlık sayısı ile çalışan bacak *sur le cou de pied*'ye çekilir

- 1.Çalışan bacağı 90 derece ileri fırlatırken aynı zamanda destek bacağın dizi kırılır ve çalışan kol 1. pozisyondan geçerek 2. pozisyona açılır.
- 2.Bu pozisyonda beklenir.
- 3.Destek bacak gerilirken çalışan el yeniden kalçaya getirilir ve çalışan bacağın parmak ucu, *degaje* ye indirilir.
- 4.Destek bacak *demi pointe*¹¹ yükselirken çalışan bacak *sur le cou de pied* e getirilir.

2.2 Karakter Dansların Kullanıldığı Bale Eserlerinden Örnekler

Bale sanatının var olmasından günümüze kadar sahnelenmiş ve halen sahnelenmekte olan eserlerde karakter dansların sıkça kullanıldığı görülmektedir. Eserin konusu ile paralel; coğrafi bölgesi, kültürü, toplumsal yaşayış tarzına bağlı olarak karakter dansın da icrası kaçınılmazdır.

2.2.1 Bahçesaray Çeşmesi

Boris Asafiev'in bestelediği, librettosunu Nikolai Volkov'un yazdığı Bahçesaray Çeşmesi eserinin ilk koreografisini Rostislav Zakharov düzenlemiştir. Eserin ilk temsili ise 1934 yılında Moskova'da gerçekleşmiştir.

¹¹Ayak parmaklarının bitiş yeri ile parmakların alt kısmının üzerinde duruşu anlatmaktadır (Kurşunlu, çev.,1995, s.63).

Kırım Hanı Giray Han'ın haremde tutsak olan Polonyalı Prenses Maria, Kırım Hanı Giray Han ve Giray Han'ın son gözdesi Zarema arasında geçen; vicdan azabı, pişmanlık ve umutsuz aşkı konu alan Bahçesaray Çeşmesi eseri günümüzde de önemli sahnelerde gösterilmektedir.

Bahçesaray Çeşmesi eserinde karakter dans örneği oluşturabilecek nitelikte bölümler mevcuttur. Polonya, Kırım ve Gürcistan bölgesinde geçen ve bir 'dönem balesi' olarak tanımlanan Bahçesaray Çeşmesi'nin birinci perdesinde baloya misafirlerin gelişi sırasında duyulan Polonez müziği ve karakterlerin birbirleriyle rekabet ederek dans etmesi ve sonraki perdelerde de aynı kültüre ait dans gösterilerinin olması karakter dansa örnek gösterilebilir (Delon,1997, s.112-114).

2.2.2 Carmen

Georges Bizet'in bestelediği Carmen eserinin librettosunu Roland Petit kaleme almıştır. İlk koregrafisini Roland Petit'in düzenlediği eserin ilk temsili 1949 yılında Londra'da gerçekleşmiştir.

İspanya'nın Sevilla şehrinde geçen; aşk, tutku ve ihtiras duygularının yoğun bir şekilde hissedildiği dramatik bir eser olan Carmen beş perdeden oluşmaktadır. Carmen ve Don Jose'nin tutkulu aşkı, kişinin aşk için cinayet dahi işleyebileceğini anlatan eser, İspanya'nın toplumsal yapısını ve kültürel motiflerini tamamı ile yansıtmaktadır.

Karakter dans örneği oluşturabilecek sahneleri barındıran Carmen, Flamenko dansını tüm doğallığı ile içermektedir. Eleştirmen ve bale tarihçisi Cyril W. Beaumont ise Carmen'de gösterilen flamenkonun Carmen'in özünü oluşturan ihtiras ve romantizm sarmalını flamenkonun dinamiklerinin oluşturduğundan bahseder (Delon,1997, s.177-178).

2.2.3 Coppelia

Leo Delibes'in bestelediği Coppelia eserinin librettosunu Arthur Saint-Leon ve Charles Nuitter yazmıştır. İlk koregrafisini libretto yazarlarından biri de olan Arthur Saint-Leon'un düzenlediği Coppelia eseri ilk kez 1870 yılında Paris'te sahnelenmiştir.

Orta Avrupa'da geçen Coppelia eseri, bir aşk üçgenini konu etmektedir. Franz'a aşık Swanilda, Coppelia'nın peşinden koşan Franz ve eserin baş karakteri Coppelia'un oluşturduğu bu aşk üçgeninde; kararsızlık ve ihanet olguları işlenmektedir. Ağırlıklı

olarak güldürü öğelerinin görüldüğü Coppelia eseri; fantazi ve gerçek yaşamın harmanlandığı, büyük prodüksiyonlarda sahnelenmiş bir yapıttır.

Karakter dansa örnek teşkil edilebilecek dans ise ‘Mazurka’dır. İlk perdede Franz’dan ayrılacağını belli eden Swalinda ile kendisini Swalinda’ya karşı savunmakta olan Franz’ın gösterildiği sahnede Franz arkadaşlarını çağırır ve hep birlikte Mazurka dansı ederler (Delon,1997, s.182-190).

2.2.4 Don Quixote

Besteciliğini Leonn Minkus’un üstlendiği Don Quixote eserinin librettosunu ilk koregrafisti olan Marius Petipa yazmıştır. Don Quixote eseri ilk kez 1869 yılında Moskova’da sahnelenmiştir.

Miguel de Cervantes Saavedra’nın şövalyelik romanından yola çıkılarak oluşturulan eserde; trajikomik şekilde çizilmiş Don Quixote ve Sancho’nun maceraları anlatılmaktadır. Don Quixotekendini düşünmeden başkalarının iyiliği için yaşamayı, göreve olan bağlılığı ve gerçek inancın kahramanıdır. Dünyadaki bütün haksızlıkları düzeltmeyi amaç edinmiş bir kahramanın maceralarını anlatan Don Quixote; müziği, dansı ve fantastik olanı da barındırmasıyla evrensel bir boyuta ulaşmıştır.

İspanyol kültürünü ve yaşam tarzı ile bütünleşmiş Don Quixote eserinde karakter dans örnekleri görülmektedir. Birinci perdede sokak dansözünün dansı, ikinci perdede meyhane sahnesinde Mercedes’in icra ettiği dans; karakter dans türlerinden çingene danslarına dahil edilmektedir (Delon,1997, s.234-238).

2.2.5 Kambur At

Cesare Pugni’nin bestelediği Kambur At eserinin librettosunun ve ilk koregrafi düzenlemesinin sahibi Arthur Saint-Leon’dur. Eser, ilk kez Saint Petersburg’ta 1864 yılında sahnelenmiştir.

İlk kez Bolşoy Tiyatrosu’nda sahnelenen Kambur At, masalsi bir anlatıma sahiptir. Ivanushka, buğdayları ezen kısırağı bulmuştur ve kısrağı affedilmesi için Ivanushka’ya iki küheylan ve bir kambur at verir. Ivanushka’nın kardeşleri ise atları Han’a götürürler. Han atları alıp Ivanushka’yı da seyisi yapar. Genç Ivanushka’ya kambur at tarafından verilen bir güç vardır ki; Ivanushka ne dilerse gerçekleşmektedir. Hikayenin sonunda Ivanushka, Han’ın aşık olduğu genç kızla evlenecektir. Kambur At eserinde

hikayenin geçtiği coğrafyaya bağlı olarak karakter danslarından Rus dansları kullanılmaktadır (Delon, 1997, s.352-353).

2.2.6 Kleopatra

Anton Arensky, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Mikhail Glinka ve Alexander Glazounov'un bestelediği Kleopatra eserinin librettosunu Mikhail Fokine yazmıştır. Mikhail Fokine aynı zamanda eserin ilk koreografi düzenlemesini de yapmıştır. Kleopatra eseri ilk kez 1909 yılında Paris'te sahnelenmiştir.

Nil kıyılarında bir tapınakta geçen Kleopatra eserinde, Amoun, sevgilisi Ta-hor ve Kleopatra ekseninde yaşanan olaylar anlatılır. Tapınağa büyük bir kalabalıkla mumya halinde getirilen Kleopatra'nın, yine büyük bir şölenle mumyaları çözülür. Amoun, Kleopatra'ya aşık olur ve ona yaklaşmak ister ancak bu arzusu hem sevgilisi Ta-hor tarafından hem de Kleopatra'nın köleleri tarafından uzaklaştırılır. Amoun nihayet ucunda aşk mektubu olan bir ok atarak Kleopatra'ya olan aşkını bildirir. Kleopatra ise Amoun'a kendisiyle bir aşk gecesi yaşayacağını ve daha sonra da öldüreceğini söyler. Amoun, Ta-hor'un tüm yalvarmalarına karşın bu durumu kabul eder. Kleopatra ve Amoun Satyrler ile simgelenen haz dolu bir aşk gecesi yaşarlar ve Kleopatra Amoun'u zehirleyerek öldürür.

Hikayenin geçtiği dönem ve coğrafi konum eserin atmosferini tüm anlatım özellikleri ile oluşturmaktadır. Mısır bölgesinde geçen eserde dekordan kostüme, hareket yapısından dans türüne kadar her olgu Mısır'ı yansıtmaktadır. (Delon, 1997, s.376-378).

2.2.7 Kuğu Gölü

Pyotr Ilich Tchaikovsky'in bestelediği Kuğu Gölü eserinin librettosunu V.P. Begitchev ve V. Geltser kaleme almıştır. İlk koreografisini Wenzel Reisinger'in düzenlediği eser ilk kez 1877 yılında Moskova'da sahnelenmiştir.

Yazıldığı günden günümüze binlerce kez sahnelenen, halen günümüzde yoğun ilgi gören Kuğu Gölü eseri, Prens Siegfried ve kötü kalpli Von Rothbart tarafından büyülenerek kuğuya dönüştürülen Odette'nin aşkını anlatır. Masalsı ve romantik yönü ile perdeler arası mekan ve atmosfer değişimleriyle büyük öneme sahip olan Kuğu

Gözü eserinde birçok karakter dans örneği görmemiz mümkündür. Hikaye ile bağımlı bir şekilde, konu bütünlüğüne uygun bir şekilde gösterilen bu danslar; Kraliçenin, oğlu Prens Siegfried'in eş seçmesi için düzenlediği balo sahnesinde icra edilmektedir.

Baloya yabancı ülkelerden gelen misafirlerin icra ettiği danslara; İspanyol dansları, Macar danslarından 'çardaş', Polonya danslarından 'Mazurka'yı örnek gösterebiliriz (Delon, 1997, s. 387-397).

2.2.8 La Bayadere

Bestesini Leon Minkus'un yaptığı La Bayadere eserinin librettosunu Marius Petipa ve Sergei Khudekov kaleme almıştır. İlk koreografi düzenlemesini Marius Petipa'nın yaptığı eser ilk kez 1877 yılında Saint Petersburg'ta sahnelenmiştir.

Hindistan'da geçen La Bayadere eseri genç savaşçı Solor'un aşk yaşadığı Nikia'yla bağlılık yemini ettikten sonra Gamsatti ile evlenme planları yapar. Solor, avladığı kaplanı Raca Dugmanta'ya hediye eder ve Raca bu hediyeye karşılık olarak kızı Gamsatti'yi Solor'a verir. Genç Solor, Gamsatti'den büyülenir. Evlilik kutlaması sırasında kıskanç bir rahip Nikia'yı kutlama yerine getirerek tüm entrikayı açığa çıkarır. Nikia, Gamsatti'yi hançerlemek ister, Gamsatti kölesi tarafından korunur ve Nikia dans ettiği sırada kendisine, zehirli bir yılan bulunan çiçek sepeti sunulur. Yılan Nikia'yı sokar ve Nikia son nefesine dek dans etmeye devam eder. Olanlardan kendisini sorumlu hisseden ve vicdan azabı çeken Solor ise Magdaveya yılan büyücülerini çağırır. Büyücülerin dansı sırasında derin bir uykuya dalar ve hayalinde Nikia'yı görür. Nikia ile dans ederken bağlılık yeminini tekrarlar.

Dört perdeden oluşan ve günümüzde de sahnelenmeye devam eden La Bayadere eserinde karakter dansa örnek oluşturabilecek sahneler vardır (Delon, 1997, s.403-404). Nikia'nın varyasyonlarında ve Genç Solor'un kostümünde ve eserin birçok bölümünde Hindistan atmosferini sağlayacak anlatım özellikleri bulunmaktadır.

2.2.9 La Esmeralda

Cesare Pugni'nin bestelediği La Esmeralda eserinin librettosu ve ilk koreografi düzenlemesi Jules Perrot'a aittir. Eser ilk kez 1844 yılında Londra'da sahnelenmiştir.

Bir dönem balesi olarak kabul edilen La Esmeralda, Victor Hugo'nun 'Notre Dame'ın Kamburu' adlı romanı üzerine temellendirilmiştir. Döneme hakim olan ihtiras ve

tehlike kavramları eserde büyük rol oynamaktadır. Mimsel öğeler içermesiyle de önem taşıyan eser, günümüze dek birçok yorumla sahnelenmiştir. Karakter dansa örnek teşkil edebilecek çingene danslarını içermektedir (Delon, 1997, s.405-407).

2.2.10 La Gitana

Schmitt ve Auber'in bestelediği, librettosunu Filippo Taglioni'nin kaleme aldığı La Gitana eserinin ilk koreografisini de Filippo Taglioni düzenlemiştir. İlk kez 1838 yılında Saint Petersburg'ta sahnelenen La Gitana, İspanya bölgesinde geçmektedir.

Renkli ve hareketli yapısı ile günümüzde de önemli sahnelerde yer bulan La Gitana'da çingenelerin yaşam tarzı İspanya'nın atmosferi ile birleştirilmiştir. Bir çingene kızı ve bir dükün uzun yıllar süren tutkusunu anlatan eserde karakter dans olarak çingene dansları kullanılmıştır (Delon, 1997, s. 408-410).

2.2.11 Paquita

Edward Delverez'in bestelediği Paul Focher'in librettosunu yazdığı Paquita eserinin ilk koreografi düzenlemesi Joseph Mazilier'e aittir. Paquita eseri ilk kez 1846 yılında Paris'te sahnelenmiştir.

Romantik balenin son döneminde yazılan Paquita, Napolyon ordusu baskısı altındaki İspanya'da geçmektedir. Soylu olarak doğan ancak çingeneler tarafından kaçırılan çingene kızı Paquita'nın yaşamındaki sırların çözülmesini anlatmaktadır. Paquita eserinde çingene dansları karakter dans örneği oluşturmaktadır (Delon, 1997, s.512-516).

2.2.12 Prens Igor

Müzik: Alexandre Borodin'in besteleyip librettosunu yazdığı Prens Igor adlı eserin ilk koreografi düzenlemesi Mikhail Fokine'ye aittir. Prens Igor eseri ilk kez 1909 yılında Paris'te sahnelenmiştir. Bir prolog ve dört perdeden oluşan eser; Poloveç kabilesinin danslarını gösterir. Özellikle ikinci perdede bulunan Poloveç dansları karakter dans örneği oluşturmaktadır (Delon, 1997, s.548-549).

2.2.13 Romeo ve Juliet

Frederick Delius'un bestelediği Antony Tudor'un librettosunu yazdığı Romeo ve Juliet eseri'nin ilk koreografi düzenlemesi yine Antony Tudor'a aittir. Romeo ve Juliet eseri ilk kez 1943 yılında New York'ta sahnelenmiştir.

Shakespeare'nin ünlü tragedyalarından biri olan Romeo ve Juliet, birçok bestecinin dikkatini çekmiştir ve bu konu üzerine birçok eser üretilmiştir. Birbirlerini aşık ancak düşman ailelerin çocukları olan Romeo ve Juliet; birçok talihsiz tesadüf sonucu aşklarını ölümlerle nihayete erdirmişlerdir. Eser Verona'da geçmektedir. Shakespeare'nin önemli tragedyalarından biri olan ve İtalya sınırları içerisinde geçen Romeo ve Juliet eserinde karakter dansa örnek teşkil edebilecek İtalyan dansları kullanılmaktadır (Delon, 1997, s. 558-564).

2.2.14 Şımarık Kız

Müziği geleneksel Fransız ezgilerinden oluşturulan Şımarık Kız eserinin librettosu ve ilk koreografi düzenlemesi Jean Dauberval'e aittir. Şımarık Kız eseri ilk kez 1786 yılında Bordeaux'da sahnelenmiştir. Klasik bale yapıtının en eski örneklerinden biri olarak kabul edilen Şımarık Kız eseriyle Dauberval'in ilk Bale-komik geleneğinin başlandığı düşünölmektedir.

Bir çiftlikte geçen eserde; çiftçi Colas'a aşık olan genç Lisa, kızı Lisa'nın Colas'a olan aşkına karşı çıkan Simone, Lisa ile evlenmek isteyen Alain konu edilir. Lisa ve Colas birbirine aşıktır. Bu aşka karşı olan ve görüşmelerini engellemek için Lisa'yı sürekli odaya kilitleyen Simone, kızını zengin bir adam olan Thomas ile evlendirmek ister. Lisa ve Colas tüm aksiliklere karşı aşklarını savunurlar ve sonunda Simone da bu aşka razı olur. Şımarık Kız eserinde karakter dansa örnek oluşturabilecek Rus dansları kullanılmaktadır (Delon, 1997, s.609-610).

SONUÇ

Bu araştırmanın amacı 'Karakter Dans' olarak adlandırdığımız buna karşın içeriğini ve kültürel anlamlarını irdelemediğimiz ve klasik balelerin çoğunda kullanılan dansların tarihsel ve sanatsal bağlamda incelenmesidir.

Birinci bölümde etnolog Deidre Sklar'ın "Harekete ait bilgi kültürel dir." (2001) önermesinden yola çıkılarak balelerde kullanılan halk dansları incelendiğinde, her dansın bir hikayesi olduğu ve doğduğu yere ait bilgiler taşıdığı görülmektedir. Günlük yaşam, kahramanlık hikayeleri, insan ilişkileri ve içinde bulunduğu toplumu derinden etkileyen olaylar dansa yön vermiştir.

Karakter danslar ise bu dansların stilize edilmiş ve bale tekniği ile klasik dansçıların sahnelediği sanatsal danslardır. Klasik bale tekniği üzerinden geliştirilmiş, temel duruş ve disiplinlerden uzaklaşmamıştır. Kültürel bilgi hareket çeşitliliği, müzik ve kostümle seyirciye verilir.

İkinci bölümde verilen karakter dans egzersizlerinin bar egzersizleriyle sınırlandırılmasının nedeni, sadece örnekleme amaçlı kullanılmasındandır. Bu egzersizlerin incelenmesi başlı başına ayrı bir araştırma konusu olabilir. Bu araştırmada ki örneklerin amacı stilize edilmiş bu dansların egzersizlerinin bale temeli üzerinden nasıl uygulandığının gösterilmesidir.

Bu çalışmada bale eserlerindeki kültürel bilginin yalnızca hikaye, dekor, kostüm ve müzikle değil aynı zamanda hareketle de verildiği irdelenmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte klasik baleyi sadece batı kökenli kültürel birikimin ürünü olarak görmenin yanlış olacağı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAP

Barın, N, (1999). *Batı Dans Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı

Bennahum, Ninotchka D., K. Meira Goldberg, and Michelle Heffner Hayes, (2015). *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. Jefferson, NC: McFarland.

Burke, Peter. (2006). *Kültür Tarihi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Copeland, R. & Cohen, M. (1983) *What is dance? : Readings in Theory and Criticism*. Oxford; New York Oxford University Press

Delon, Jak (1997), *200 Bale ve Dans*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Dziewanowska, Ada. (1999) *Polish Folk Dances & Songs: A Step by Step Guide*. New York: Hippocrene Books

Grant Gail, çev. Kurşunlu, İnci. (1995). *Bale Sözlüğü*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Hechavarría, María del Carmen. (1998). *Alicia Alonso más allá de la técnica*. España: Universidad Pontificia de Valencia.

KOÇKAR, M. Tekin, (1988).“*Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halkdansları*”. Ankara: Bağırğan Yayınevi

Lane, C. & Lanhout, S. (1998).*Multicultural Folk Dance Guide Volume 2*. Printed in the United States of America

Lifar, Serge. (1968). *La danza*. Barcelona: Editorial Labor S. A.

Lopoukov, A., Shirayev, A. ve Bocharov, A. (1986) - (J.Lawson çev.). *Character Dance*. British Library Cataloguing in Publication Data

Tari, Luzja (2012). *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Art Sport Vol. 5 (54) No. 1 - THE VERBUNKOS, A MUSIC GENRE AND MUSICAL SYMBOL OF HUNGARY*

Ossona, Paulina. (1984). *La educación por la danza*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Örnek, Sedat Veyis (1971). *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları

Yeşiltaş, Deniz (2011) *Küresel bale ve Dans Ansiklopedisi*. İstanbul: Kalkedon Yayınları

MAKALE

Buckland, Theresa, (1999). “*All Dances Are Ethnic but Some Dances are More Ethnic Than Others / Some Observations on Dance Studies and Anthropology*”, *Dance Research*, 17/1: 3-21.

Carter, Alexandra. (2010). “*Tarihi Kurmak: Genel Bir Giriş*”, *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, ed. Alexandra Carter, 15-23, İstanbul: bgst Yayınları.

Chatterjee, Ananya. (2010). “*Çatışmalar / Odissi İçin Tarihsel Bir Anlatı Kurmak*”, *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, ed. Alexandra Carter, 164-176, İstanbul: bgst Yayınları.

Grau, Andrée. (1998). “*Myths of Origin*”, *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. Alexandra Carter, 197-203, Londra: Routledge

Kealiinohomoku, Joann W. (1970) 2001. “*An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*”, *Moving History, Dancing Cultures, A Dance History Reader*, 33-43, Connecticut: Wesleyan University Press.

Sklar, Deidre. (2001). “*Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance*”, *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*, ed. Ann Dills, Anne Cooper Albright, 30-33, Connecticut: Wesleyan University Press

İNTERNET KAYNAKLARI

Anonim, (2015). Lancer. (b.t). 5 Mart 2015, <http://syrenadancers.com/repertoire/lancer>

Anonim, (2015), Mazurka. (b.t). 5 Mart 2015, <http://www.streetswing.com/histmain/z3mazrka.htm>

- Anonim, (2015), La Tarantella. (b.t). 6 Mart 2015,
<http://www.streetswing.com/histmain/z3tartla.htm>
- Anonim, (2015). Bolero. (b.t). 7 Mart 2015,<http://www.spanish-art.org/spanish-dance-bolero.html>
- Anonim, (2015). Sevillanas.(b.t). 10 Mart 2015,<http://www.spanish-art.org/spanish-dance-sevillanas.html>
- Anonim, (2015). About Hungarian Folk Dance. (b.t). 9 Mart 2015,<http://www.mecsektanc.hu/folkdance.html>
- Anonim, (2015). Csardas Dance History. (b.t). 11 Mart 2015,<http://greentransylvania.com/arts-crafts/csardas/csardas-dance-history/>
- Anonim. (2015). Fandango. (b.t). 12 Mart 2015,<http://www.spanish-art.org/spanish-dance-fandango.html>
- Anonim, (2015). Russian Folk Dances - The Ignored Art . University of Michigan. (b.t), 20 Şubat 2016,<https://russian231.slavic.lsa.umich.edu/?p=130>
- Beaumont, R. (2014). When National Dances Meet Tutus and Pointe Shoes. (b.t). 15 Aralık 2105,<http://www.roh.org.uk/news/when-national-dances-meet-tutus-and-pointe-shoes>
- Hanson, R. Russian Folk Dance 'Troika'. (b.t). 19.12.2015,http://dance.lovetoknow.com/Russian_Folk_Dance_Troika
- Kassing, G. (2007). *History of dance: An Interactive Arts Approach*.(b.t).25 Şubat2016
<http://www.humankinetics.com/ProductSearchInside?isbn=9780736060356>
- Maja, Trochimczyk, (2000). Polish Dance Project funded by ZRIF Award and Southern California Studies Center at USC. (b.t). 20 Şubat 2106,http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/mazur.html
- Parente, A. (1988) The Legend of the Tarantella (b.t). 24 Aralık 2015,
<http://www.italiansrus.com/articles/tarantella.htm>
- Penagos, K.L. 'Las Danzas de Carácter' İngilizce çev. Maria Naranjo. (b.t).19 Aralık 2015,
<http://www.contemporary-dance.org/character-dances.html>
- Story, F.Tarantella: An Italian Folk Dance .(b.t) 19 Aralık 2015,
<http://www.ottawaitalians.com/Heritage/tarantella.htm>
- Trochimczyk, M. (2000). University of Southern California. (b.t) 15 Aralık 2105,
http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/krakowiak.htm