

**SAHNE SANATLARINDA KOSTÜM TASARIM SÜRECİ VE BU SÜREÇ
İÇİNDE İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALESİ'NDE SAHNELENEN
ESERLERİN İNCELENMESİ**

Ayşe Seçil TEKİN
Yüksek Lisans Tezi

Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı
Nisan -2007

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayşe Seçil TEKİN' in "Sahne Sanatlarında Kostüm Tasarım Süreci ve Bu Süreç İçinde İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde Sahnelenen Eserlerin İncelenmesi" başlıklı Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı Moda Tasarımı Bölümündeki, Yüksek Lisans Tezi 29.03.2007 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yard. Doç. Dr. Sıdıka ARLI

Üye : Yard. Doç. Dr. C. Hakan KAĞNICIOĞLU

Üye : Yard. Doç. Dr. Nilay ERTÜRK

Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun
..... tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Enstitü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

SAHNE SANATLARINDA KOSTÜM TASARIM SÜRECİ VE BU SÜREÇ İÇİNDE İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALESİ'NDE SAHNELENEN ESERLERİN İNCELENMESİ

Ayşe Seçil TEKİN

**Anadolu Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı**

**Danışman: Yard. Doç. Dr. Sıdıka ARLI
2007, 94 sayfa**

Bu tezin ilk bölümünde, sahne sanatlarında kostüm tasarımının önemi, özellikleri ve sahne sanatlarının tarihsel gelişim süreci içinde kostüm kullanımı ile ilgili bilgiler verilmiştir. Tezin ikinci bölümünde sahne sanatlarında sahnelenen eserlerin kostüm tasarım süreci ele alınmıştır. Tasarım fikrinin oluşumu ve kostüm tasarımından eserin sahnelenmesine kadar yapılması gereken çalışmalar açıklanmıştır. Tezin üçüncü bölümünde ise İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen eserlerin kostüm tasarım süreci, gösterimleri sırasında yapılan çalışmalar ve kostümlerin depolanma süreci incelenmiştir. Tezin dördüncü bölümünde de İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde 2005-2006 sezonunda gösterime yeni girmesi bakımından seçilen “Sihirli Flüt” operası ve “Guguk Kuşu” balesinin kostüm tasarım süreci incelenmiştir. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen eserlerin tasarım süreci ile kaynak taraması bölümündeki bilgiler karşılaştırılarak tezin sonucu yazılmış ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sahne Sanatları, Kostüm Tasarımı, Tasarım Süreci, İstanbul Devlet Opera ve Balesi

ABSTRACT

Master of Science Thesis

COSTUME DESIGN PROCESS IN PERFORMING ARTS AND EXAMINATION OF PLAYS PERFORMED BY ISTANBUL STATE OPERA AND BALLET

Ayşe Seil TEKİN

**Anadolu University
Graduate School of Sciences
Industrial Arts Program**

**Supervisor: Assist. Prof. Dr. Sıdıka ARLI
2007, 94 pages**

In the first section of the current thesis, the importance and characteristics of costume design in performing arts are discussed, and information regarding costume use within the historical development context of performing arts is provided. The second section illustrates the costume design process in performing arts. Besides, the advent of the costume design idea was explained along with endeavors that are realized from the beginning of costume design through stage performance. The third section summarizes the costume design process realized in Istanbul State Opera and Ballet, examines the costume design endeavors during performances of two plays, and investigates the storage process of costumes after stage performances. The fourth section focuses on and scrutinizes costume design process of two up-to-date plays performed by Istanbul State Opera and Ballet in 2005-2006 season namely “Magic Flute” (Die Zauberflöte) and “One Flew Over the Cuckoo’s Nest”. Finally, the costume design processes experienced in Istanbul State Opera and Ballet was compared with those that are exemplified in sources provided in the current study, conclusions were drawn from this comparison and relevant suggestions are made.

Keywords: Performing Arts, Costume Design, Design Process, Istanbul State Opera and Ballet

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Sahne sanatlarında bir eserin sahnelenmesine karar verildikten sonra canlandırılacak karakterler doğrultusunda sanatçılar belirlenir. Eserin teksti sanatçılara dağıtılarak okuma provası yapılır. Bu provaya kostüm, dekor ve ışık tasarımcıları da katılır. Bir süre sonra yönetmen, tasarım grubu ile bir toplantı yaparak eserin sahnelenmesiyle ilgili görüşler tartışılır. Rejisörün görüşleri doğrultusunda yapılan araştırmalar sonucu kostüm, dekor ve ışık tasarımları yapılır. Tasarımcı rejisöre, yazara ve dramaturga bağlı kalmadan kendi yorumlarını da ekleyerek tasarımlarını yapar. Son olarak birlikte karar verilir. Kostüm tasarımcısının çizdiği kostümler ilgili atölyelerle görüşülerek detayları tartışılır. Onay alındıktan sonra atölye aşaması başlar. Kostümler üretilmeye başlanır. Temsilden 15 gün kadar önce genel prova (kostümlü prova) gerçekleştirilir ve eser sahnelenmeye hazır hale getirilir.

Tez çalışmam sırasında çalışmalarına destek veren, yönlendiren, çeşitli bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım sayın hocam, tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Sıdika Arlı'ya, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ndeki araştırma ve incelemelerime destek veren Sahne Teknik Müdürü Behçet Malikler'e (İDOBALE), Kostüm Tasarımcısı Gizem Betil'e (İDOBALE), tüm İstanbul Devlet Opera ve Balesi çalışanlarına, gerekli düzeltmeleri yapmamda yardımcı olan Öğr. Gör. Yavuz Akbulut'a (Anadolu Üniversitesi), sevgi, destek ve sabırları için aileme sonsuz teşekkürler.

Ayşe Seçil TEKİN

Nisan 2007

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER DİZİNİ	vi
ÇİZELGE DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Sahne Sanatlarında Kostüm Tasarımı.....	3
1.2. Kostümün Tanımı, Önemi ve Özellikleri.....	3
1.3. Sahne Sanatlarının Tarihsel Gelişim Süreci İçinde	
Kostüm Kullanımı.....	4
1.3.1. Tiyatro.....	4
1.3.2. Opera.....	20
1.3.3. Bale.....	23
2. SAHNE SANATLARINDA SAHNELENEN ESERLERİN	
 KOSTÜM TASARIM SÜRECİ	28
2.1. Dramaturgi ve Reji.....	28
2.2. Tasarım Fikrinin Oluşumu ve Kostüm Tasarımı.....	30
2.2.1. Kostümün Tamamlayıcı Unsurları.....	33
2.2.1.1. Aksesuar.....	33
2.2.1.2. Makyaj.....	38
2.2.1.3. Saç Tasarımı ve Peruka.....	39
2.3. Kalıpların Hazırlanması ve Üretim Süreci.....	44
2.4. Eserlerin Sahnelenmesi.....	47

3. İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALESİ'NDE SAHNELENEN ESERLERİN KOSTÜM TASARIM SÜRECİ	48
3.1. Dramaturgi ve Reji.....	48
3.2. Tasarım Fikrinin Oluşumu ve Kostüm Tasarımı.....	49
3.2.1. Kostümün Tamamlayıcı Unsurları.....	50
3.2.2. Aksesuar.....	50
3.2.3. Makyaj.....	54
3.2.4. Saç Tasarımı ve Peruka.....	55
3.3. Kalıpların Hazırlanması ve Üretim Süreci.....	56
3.4. Eserlerin Sahnelenmesi.....	58
3.5. Depolama ve Arşivleme.....	61
4. 2005 - 2006 DÖNEMİNDE İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALESİ'NDE SAHNELENEN ESERLERDEN ÖRNEKLER	62
4.1. “Sihirli Flüt” Operasının Kostüm Tasarım Sürecinin İncelenmesi...62	
4.2. “Guguk Kuşu” Balesinin Kostüm Tasarım Sürecinin İncelenmesi.. 72	
5. MATERYAL VE YÖNTEM	84
5.1. Materyal.....	84
5.2. Yöntem.....	84
6. BULGULAR	85
7. SONUÇ VE ÖNERİLER	88
KAYNAKLAR.....	92

RESİMLER DİZİNİ

1.1. Tiyatroda kullanılan kiton.....	5
1.2. Günlük yaşamda kullanılan kiton.....	6
1.3. Himation.....	6
1.4. Klamos.....	7
1.5. Peplos.....	7
1.6. Peplos.....	8
1.7. Toga.....	9
1.8. Tunica.....	10
1.9. Praetexta.....	10
1.10. Quem Quaeritis oyununun kostümüne örnek.....	11
1.11. Tippet.....	13
1.12. Houppelande.....	13
1.13. Gotik Dönem kostümleri.....	14
1.14. Camicia.....	15
1.15. 1755 yılında sahnelenen “L’orphelin De La Chine” (Çinli Yetim) isimli eserde Matmazel Clairon’un gerçekçilik akımına göre tasarlanmış kostümü.....	16
1.16. 1756 yılında sahnelenen, Asurlar döneminde (M.Ö. 720- 612) geçen Voltaire’nin “Sémiramis” oyununda 18. yüzyıla ait kostümler.....	17
1.17. 1791 yılında sahnelenen Voltaire’nin “Brutus” adlı eserinde Titus rolünde Talma, toga giyerek sahneye çıkmıştır.....	18
1.18. 1956 yılında sahnelenen Marivaux’un “Aşkın Zaferi” isimli eserinden....	19
1.19. Orpheus Operası kostümleri.....	21
1.20. 1589 yılında Uffizi Sarayı’ndaki bir intermezzo için Bernardo Buontalanti tarafından yapılan kostüm tasarımları.....	23
1.21. Marie Ann de Cupis Camargo.....	25
1.22. Klasik tutu.....	25
1.23. 19. yüzyılda gösterimi yapılan “La Sylphide” Balesi.....	26
1.24. Coppélia Balesinde Swanilda rolünde Guesepina Bozzacchi.....	27
1.25. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Carmina Burana Balesi’nden leotard	

giymiş sanatçılardan oluşan bir sahne.....	27
2.1. İstanbul Devlet Opera ve Balesinde sahnelenen Monan Lescaut Operası'nda Osman Şengezer tarafından tasarlanmış kostümlerin mavi ışık altındaki görünüşleri.....	33
2.2. Ağaç kabuğundan yapılmış kostüm ve mask.....	33
2.3. Antik Yunan'da klasik dönemde kullanılan mask.....	34
2.4. Antik Yunan'da satir tiyatrosunda kullanılan mask.....	34
2.5. Cothurnus.....	35
2.6. Saccus.....	36
2.7. Crepida.....	36
2.8. Orta Çağ Döneminde kullanılan poulaine ayakkabı.....	37
2.9. Rönesans döneminde erkek oyuncuların kullandığı socci.....	38
2.10. Orta Çağ erkek sanatçıların kullandığı chaperon.....	40
2.11. Orta Çağ erkek sanatçıların kullandığı liripipe.....	40
2.12. Rönesans dönemi saç tasarımı.....	41
2.13. 19. yüzyılda sahne sanatlarında kullanılan kadın şapkaları.....	42
2.14. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Guguk Kuşu Balesi kostümleri üretim sürecinde sanatçıların provası.....	46
2.15. İstanbul Devlet Opera ve Balesi terzihanesi, üretimi tamamlanan kostümler askılara yerleştirilmektedir.....	46
2.16. Les Liaisons Dangereuses (Tehlikeli İlişkiler) tiyatrosu, Valmont karakteri için 2001 yılında Tara Maginnis tarafından tasarlanan kostüm ve uygulaması.....	47
3.1. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Şapka- Çiçek Atölyesi genel görünümü...	51
3.2. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Potin Atölyesi.....	51
3.3. Sihirbaz Oz isimli eser için Serdar Başbuğ tarafından tasarlanan ayakkabı çizimleri.....	52
3.4. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Kundura Atölyesi.....	53
3.5. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Kundura Atölyesinde bulunan hazır ayak kalıpları.....	53
3.6. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Carmen Operası kulisinde Escamillo rolü için hazırlanan opera sanatçısı Suat Arıkan ve makyöz Hülya Aztekin.....	54

3.7. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Carmen Operası kulisinde Escamillo rolü için hazırlanan opera sanatçısı Suat Arıkan ve kuaför Nuri Çelik.....	55
3.8. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Peruka Atölyesinden görünüm.....	56
3.9. İstanbul Devlet Opera ve Balesi terzihanesi genel görünümü.....	57
3.10. İstanbul Devlet Opera ve Balesi terzihanesi genel görünümü.....	58
3.11. İstanbul Devlet Opera ve Balesi kulisi.....	59
3.12. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Carmen Operasından bir sahne.....	60
3.13. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Carmen Operasından bir sahne.....	60
3.14. İstanbul Devlet Opera ve Balesi deposu genel görünümü.....	61
4.1. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası için tasarlanan kostüm çizimleri.....	64
4.2. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası için tasarlanan kostüm çizimleri.....	65
4.3. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri kalıpların pratik yolla hazırlanarak kesime hazırlanması.....	66
4.4. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri üretim aşaması.....	66
4.5. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri üretim aşaması.....	67
4.6. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Şapka ve Çiçek Atölyesinde Sihirli Flüt Operası için şapka üretimi.....	67
4.7. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümlerinin provası.....	68
4.8. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri Üretim Süreci.....	68
4.9. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası ayakkabılarının üretim süreci.....	69
4.10. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası sahne provası.....	69
4.11. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası, kulis.....	70
4.12. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası.....	70
4.13. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası.....	71
4.14. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası.....	71

4.15. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası.....	72
4.16. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi için Gizem Betil tarafından tasarlanan kostüm çizimleri.....	74
4.17. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi için Gizem Betil tarafından tasarlanan kostüm çizimleri.....	75
4.18. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi için Gizem Betil tarafından tasarlanan kostüm çizimleri.....	76
4.19. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi için Gizem Betil tarafından tasarlanan kostüm çizimleri.....	77
4.20. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi Kostümlerinin kalıpları.....	78
4.21. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi Kostümlerinin üretim aşaması.....	78
4.22. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi kostümleri üretim sürecinde sanatçı provaları.....	79
4.23. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi Ayakkabılarının potin atölyesinde üretimi.....	80
4.24. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi Perukalarının üretim süreci.....	80
4.25. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi sahne provası.....	81
4.26. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi kulisi.....	81
4.27. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi.....	82
4.28. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi.....	82
4.29. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi.....	83
4.30. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi.....	83

ÇİZELGE DİZİNİ

6.26. Eserlerin sahnelenme süreci.....	87
7.1. Bulgular ve önerilerin özeti.....	91

1. GİRİŞ

İzleyiciler bir oyuna gerçek dünyayı değil de kurgu olan bir performansı görmek için gelirler. Temelde kostüm tasarımı, sanatçılar ile izleyiciler arasındaki bu anlaşmaya ve izleyicilerde olduğu varsayılan inanma hissine dayalı olarak gerçekleştirilen bir üretim sürecidir. İzleyiciler zaten gerçek hayatın dışında bir şey izleyeceklerinin bilincindedirler. Kostüm tasarımcısının görevi, hayal gücünü besleyebilmek için orada olan izleyicilerin inançlarına zıt düşmeyecek ve hayal güçlerini tetikleyecek şekilde görsel öğeler sunarak oyunun geçtiği zamanı, mekanı ve karakterlerin özgün özelliklerini doğru olarak yansıtmaktır (Bicat, 2003).

Tiyatro, opera veya bale gibi sahne sanatlarında kostüm tasarımcısının öncelikli adımı yorumlamadır. Yorumlama oyun, libretto (eser), konu, sinopsis (senaryo özeti), metin, müzik gibi her türlü tekstin öz, biçim ve teknik açıdan özelliklerini incelemekle başlamaktadır. Bu özellikler, yapısı, dili tarihselliği veya güncelliği, yazıldığı yıllar, o yılların yazara ve besteciye politik veya kültürel, sosyal etkileri gibi etkenleri kapsamaktadır. Tasarımcı, yaratıcı çalışmasını gerçekleştirirken yalnızdır. Perde açıldıktan sonra oyun geliştikçe, izleyiciyle dekor ve kostüm tasarımcısının kesiştiği noktada artık izleyici ile birlikte olabilmelidir. Kostüm tasarımcısı, kültürünü, bilgisini, geçmişteki deneyimlerini, çağdaş sanat akımlarıyla, politik görüşleriyle, sosyal oluşumunu katarak içine atladığı hesaplaşmanın sonucunda yapacağı tasarıma yeni bir yorum ve yeni bir bakış açısı getirebilir. Bu çatışma tasarımcının özgün yaratıcı gücünü öne çıkartmaktadır. Tasarımcının yaratisıyla seyircinin kendi yaratıcı düzlemleri birlikte bir oluşum gerçekleştirebilirse, başarıya yaklaşmış olur. Rejisör ile kostüm tasarımcısının ortak bir yorumda, ortak bir düzenlemede anlaşmaları ve birleşmeleri en temel ve belirleyici başlangıç noktasıdır. Kostüm tasarımcısının yorumu ile ortak çalışan bir rejisör yorumu, sahne üzerindeki, daha doğrusu sahne boşluğu içindeki koro, bale grubu, katkıda bulunacaktır. Kostüm tasarımcısı, yönetmenle, besteci ile, yazar veya koreograf ile yapıtın görevine ilişkin olarak uzlaşma içinde olabilir, ancak bundan dolayı, kendi çalışmasının bütün öğelerin kaynaştığı yapıtın bütünlüğü içinde eriyip gitmesine de göz yummamalıdır. Belli

bir biçimde, öteki sanatların da önerdiği gibi, öteki sanatlarla çağrışımı içinde sanatın bireyselliğini korumalıdır (Şengezer, 1999).

Kostüm, karakterlerin özgün özelliklerinden bağımsız olarak hazırlanan, çeşitli detay ve aksesuarlara zemin olarak hizmet eden, genel olarak karakterlerin buldukları durum, zaman ve mekanı yansıtan giysilerden oluşmaktadır (Bicat, 2003). Kostüm tasarımı, kostümün aynı oyun içinde farklı koşullarda farklı amaçlarla kullanılabilmesi amacıyla hizmet edebilecek şekilde gerçekleştirilir. Bu nedenle, kostüm gerekirse sadece siyah pantolonlardan, siyah gömleklerden, siyah çorap ve ayakkabılardan oluşabilir. Yada bazen tüm oyuncuların krem rengi keten bir kumaş giymeleri anlamına da gelebilir (Bicat, 2003). Tasarımcının kostümü tasarlarken izleyeceği yolları belirlemesini sağlayan birçok etmen vardır. Bunlardan önemli olanı elbette oyunun yansıttığı dönem özellikleri ve rejisörün tarzıdır. Bu bağlamda, tasarımcının kostüm tasarımı hakkında fikir üretmeden önce dönem özelliklerini ve rejisörün tarzını anlaması önemlidir. Genelde kostüm doğal olmayan bir görüntüye sahiptir. Elbette doğal görünümlü kostümler de kullanılabilir; ancak bu gerçekleştirilirken dikkat çeken öğelerden kaçınılması, izleyicinin oyun ve karakterler hakkındaki düşüncelerinin sarsılmaması önemlidir (Bicat, 2003). Bu bağlamda bazen tarihsel olarak yüzde yüz doğru olmayan kostümler seçme özgürlüğü de kostüm tasarımcısına aittir. Örneğin 16. yüzyılda kullanılan tudor elbisesi ile çello çalan bir sanatçının görüntüsü her ne kadar tarihsel gerçeği bire bir yansıtırsa da seyirciye oldukça gülünç görünecektir (Bicat, 2003). Tasarımcı böyle bir durumda her ne kadar tarihsel gerçeğe bire bir örtüşmese de daha inandırıcı olan uzun bir etek ve ruff yaka kullanmasını önerebilir. Bu şekilde bir adım atmak da seyirciye oyunun başka bir zamana ve mekana ait olduğunu hissini vermeye çoğu zaman yetecektir (Bicat, 2003).

Sahne sanatlarında bir eserin sahnelenmesi grup çalışmalarıyla mümkün olmakta, oyun yazarının, dramaturgun, rejisörün, kostüm, dekor ve ışık tasarımcılarının, sanatçıların birlikte ve uyum içinde çalışmasıyla yapıt başarılı bir şekilde gösterime girmektedir. Sahne sanatlarında önemli bir role sahip olan kostüm tasarımcıları, sahnelenecek eserin giysilerini, aksesuarlarını, gerekiyorsa maskalarını rejisörün yorumuna ve tarzına uygun olarak hazırlamaktadır (Nutku, 1983; Bicat, 2003). Kostüm tasarımcısı, tasarımlarını yaparken hangi malzemeyle

nasıl bir etki yaratılabileceğini düşünerek ve doğru malzemenin hangisi olduğuna karar vererek çizimlerini yapmaktadır (Nutku, 1983).

1.1. Sahne Sanatlarında Kostüm Tasarımı

Eserler sadece sahnelenerek görselliğe kavuşmakta, bu görselleşme ise sanatsal ve teknik süreçlerin toplamını oluşturmaktadır. Bu bağlamda eserlerin sahnelenmesi için önce dramaturgi çalışmalarından başlanıp rejisörlerin kararları doğrultusunda kostüm, dekor ve ışık tasarımları yapılmaktadır. Daha sonra canlandırılacak karakterlere uygun sanatçılar belirlenmekte, böylece hem eserin hem de kostümlerin provalarına başlamaya sıra gelmektedir. Sahne sanatlarında kostüm tasarımı rejisörlerin denetimi altında, eserin geçtiği dönem, yer ve canlandırılacak karakterlere göre eserin bütün sahneleri dikkate alınarak yapılmaktadır (Çalışlar, 1993). Sanatçılar sahneye eserin anlamının gerektirdiği ve rejisörün yorumlarına uygun olarak canlandıracağı karakter için tasarlanmış kostümlerle temsillere çıkmaktadırlar. Kostümlerin tasarımı seyircilere rolün gerektirdiği şekilde uygun renk seçimi, üretim, sanatçının jestleri ve uygun makyaj eşliğinde tanıtılmaktadır (Nutku, 1989).

1.2. Kostümün Tanımı, Önemi ve Özellikleri

Kostüm, sinema ve tiyatrodaki rol gereği giyilen kıyafetlerin genel adıdır (www.tdk.gov.tr). Canan Göknül, kostüm tanımını “görsel sanat sahnelerinde yada kamera önünde bir gösteriyi sunarken giyilen giyimler ve aksesuarlar” şeklinde yapmaktadır (www.tiyatronline.com). Kuruç (1987) ise kostümü, sanatçının rol aldığı eserin dönemini ve tarzını yansıtan, sahne üzerinde giyilen giysiler olarak tanımlamaktadır.

Bir eser sahnelenmeye karar verildiğinde, eserin geçtiği dönem ve tarzı incelenmektedir. Dönem kostümleri hazırlanırken, ulusal ve bölgesel farklılıklar göz önünde tutulmaktadır (Kuruç, 1987). Kostüm, sanatçıların canlandıracakları karakterleri inandırıcı kılmalıdır. Bu nedenle sanatçıların hareketlerinde ve jestlerinde kostümü yorumlayan bir uzmanlık gerekmektedir (Nutku, 1989).

1.3. Sahne Sanatlarının Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Kostüm Kullanımı

Sahne sanatları olarak kabul edilen tiyatro, opera ve bale birbirleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkmış ve birindeki gelişme diğerini etkilemiştir. Kostüm tasarımı ve kullanımının sahne sanatlarındaki tarihsel gelişimi günümüzün temellerini oluşturduğundan, bu araştırmada kostümler tarihsel biçimlenme sıralarına göre incelenmiştir.

1.3.1. Tiyatro

Tiyatro, bir olayı belirli kişilerle esere uygun kostümler ve dekor içinde ışık, müzik ve efektler kullanılarak sahne düzeninde canlandırma sanatı olarak tanımlanmaktadır (Maralı, 1993). Tiyatronun oluşmaya başladığı büyü ritüellerinde kostümün de ilk kez kullanıldığı varsayılmaktadır (Eczacıbaşı, 1997a). Ritüellerde veya kutlamalarda doğa üstü güçleri, mit karakterlerini canlandırma denemeleri tiyatronun temellerini oluşturmaktadır (Brockett, 2000). Kökeninde ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatmaktadır. Avrupa'da tarih öncesi çağlardan kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunlar, kostüm kullanımının, dolayısıyla tiyatronun ilk örneği sayılmaktadır (www.tiyatrokeyfi.com). Tiyatro ve ritüel, müzik, dans, masklar, kostümler, oyuncular, seyirci ve sahne gibi aynı temel öğeleri kullanmış, kostüm ve mask tipik aksesuarlarını oluşturmuştur. Genellikle mitlerin ruhlarını canlandırmak için kullanılan aksesuarlarla ruhların hayat bulduklarına inanılmış ve ruhu büyüleyerek somutlaştırma aracı olarak kostümler kullanılmıştır (Brockett, 2000). İnsanların kendilerinden başkasını canlandırmaya başladıklarından bu yana kostüm kullandıkları ileri sürülmektedir (Eczacıbaşı, 1997a).

Antik tragedya oyuncu kostümü olarak rollere ve efsanelerdeki kişilere uygun olarak başlangıçta Dionysos rahiplerinin ayin kostümleri kullanılırken 5. yüzyıldan sonra Aiskhilos tarafından tasarlanan kostümlerin önem kazandığı düşünülmektedir. Tiyatroda kullanılan asıl kostümü boyundan ayak bileklerine

kadar yumuşak kıvrımlarla dökülen “kiton” oluşturmuştur. Kiton günlük yaşamda kullanılan bir giysi türü olmasına karşın tiyatro kostümü olarak kullanıldığında bazı farklılıklar göstermiştir. Günlük yaşamda kolsuz, belden kuşakla bağlanan, beyaz veya düz renklerde giyilen kiton, tiyatro kostümü olarak kullanılırken yerlere kadar uzanan kollarla, göğüs altından bağlanan kuşak ve kumaş üzerine biçimsel yada hayvan resimleriyle renklendirilmiştir (Nutku, 2000).

Kitonun üzerine hem oyuncuların hem de koronun kullandığı, uzun olanlarına “himation”, kısalarına “klamos” adı verilen pelerinler giyilmiştir (Brockett, 2000).

Bunların dışında “peplos” adı verilen ayak bileklerine kadar dökülen giysi türü de kullanılmıştır (Eczacıbaşı, 1997a).



Resim.1.27. Tiyatroda kullanılan kiton (www.uky.edu)



Resim1.28. Günlük yaŖamda kullanılan kiton (<http://persephones.com>)



Resim 1.29. Himation (<http://212.84.179.117/i/>)



Resim 1.30. Klamos (www.landmuseum-stuttgart.de)



Resim 1.31. Peplos (www.arthistory.upenn.edu)



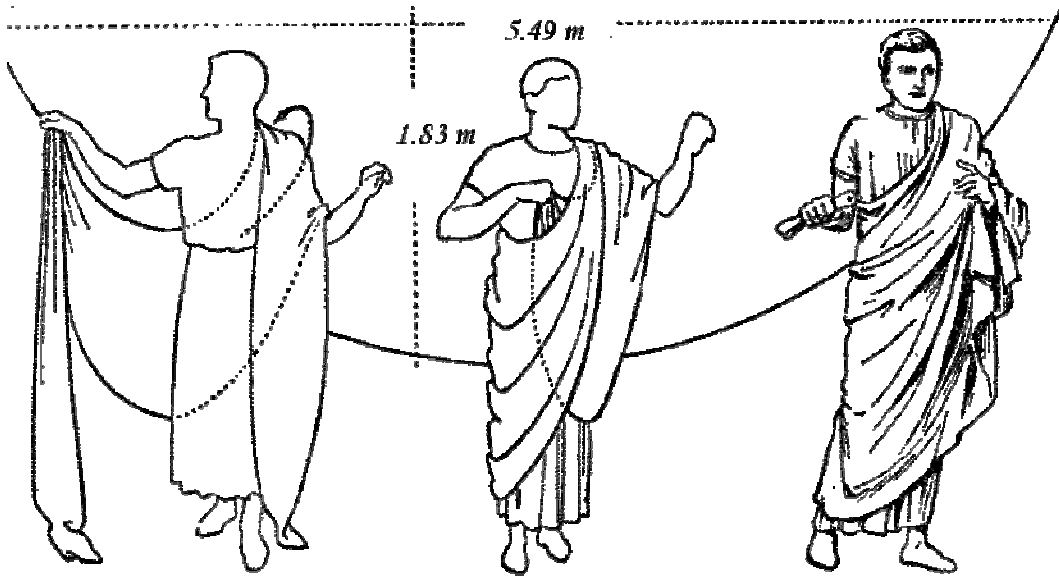
Resim 1.32. Peplos (www.cnr.edu)

Krallar ise “kolpoma” denilen iri görünebilmek için yastıklarla desteklenerek genişletilmiş, kısa kostümler giymişlerdir. Kostümlerde kullanılan renkler sembolik anlamlar taşımıştır. Bu bağlamda koyu renkler acıyı, açık renkler sevinci simgelemiştir. Kraliçe kostümleri için mor tonlar, genç kız ve kadınsı erkek kostümleri için sarı tonlar kullanılmıştır (Nutku, 2000; Russel, 1987).

Antik Yunan’da komedy kostümleri tragedy kostümlerine göre farklılıklar göstermiştir. Komedy, insanlar ve olayların gülünç yanlarını ortaya koyan bir tiyatro türüdür. Tragedya ise konusunu efsanelerden veya tarihsel olaylardan alan, acıklı sonuçlarla bağlanan bir tür tiyatro eseridir (Arıkan,2006). Komedy kostümü olarak “sotation” adı verilen boyları kısa, içleri doldurularak yuvarlak bir görünüm verilen giysiler giyilmiştir. Ayrıca bunları tamamlayan, bacakları sıkıca saran triko pantolonlar kullanılmıştır (Nutku, 2000). Bunun dışında “exomis” adı verilen sol kenarı dikişsiz beyaz sade gömlekler de giyilmiştir. Oyuncular exomis’in üzerine uzun bir pelerin olan himation giymişler, yaşlı erkeği canlandırmak için beyaz, iyi aileden genç erkekler için kırmızı veya mor, saf karakterler için siyah yada gri renklerini kullanmışlardır. Köleleri

canlandırmak için exomisin üzerine kısa pelerin giyilmiş, genç erkekler için beyaz, yaşlı kadınlar için yeşil veya açık mavi renkler kullanılmıştır (Brockett, 2000). Tragedya kostümlerinde ise, yastıklı ve vücuda sıkıca oturan ten rengi tunik olan “fallusa” ve arkasında at kuyruğuna benzer aksesuar kullanılmış, bunun üzerine keçi derisinden yapılan peştamal sarılmıştır. Bedenin diğer kısımlarına çıplaklık hissi vermek için ten rengi kostümler giyilmiştir (Brockett, 2000).

Roma Dönemi tiyatrolarında, topluluk başkanları (grex domini) oyunları yazarlardan satın alarak kostümleri, aksesuarları ve müziği bulmakla sorumlu tutulmuştur (Brockett, 2000). Romalı oyuncular tarafından kullanılan kostümler “ornamenta” olarak adlandırılmıştır (Eczacıbaşı, 1997a). Aynı zamanda Yunanistan’da kullanılan kitonlara benzeyen ornamentalara “sirmata” ismi verilmiştir. Bunun yanı sıra pelerin yada “toga” giyilmiş ve bunlara “tunica” denilmiştir (Nutku, 2000). Toga, bir insan boyunun iki katı uzunluğundaki kumaşın doğal kıvrımlarla omuz üstüne atılarak kullanılmasıdır (Komsuoğlu ve ark., 1986).



Resim 1.33. Toga (www.thewebsite.com)



Resim 1.34. Tunica (<http://blog.art.co.uk>)

Romalıların yaşamını konu alan eserlerde yerel giysi olarak tunica ve ayakkabı kullanılmıştır. Askeri kostüm olarak süslü miğferler ve zırhlar kullanılırken kahramanları canlandıran oyuncular, hakim yada yüksek rütbeli devlet görevlilerin giydikleri “praetexta” olarak adlandırılan eflatun beyeli beyaz togalar giymişlerdir (Eczacıbaşı, 1997a).



Resim 1.35. Praetexta (www.vroma.org)

Roma tiyatrolarında kostümlerde kullanılan renkler simgesel nitelik taşımakta, yaşlılar beyaz, genç erkekler mor, saflar gri, saraylılar sarı renklerde giyinmişlerdir (Nutku, 2000).

Orta Çağ döneminde kiliseler tiyatroya karşı gelmekte bu nedenle de 10. yüzyıla kadar tiyatro ile ilgili belgelere pek rastlanamamaktadır. İlk Latin müzikli drama olarak kabul edilen ve 10. yüzyılın ortalarında oynanmış olan “Quem Quaeritis” (Kimi Arıyorsunuz) isimli eserde dönemin ilk kostümleri sergilenmiştir. Bu eserde keşiş, paskalya sabahı boş bir mezar başında ayak bileklerine kadar uzanan beyaz papaz elbisesi giymiş, Hz. İsa'nın vücudunu yağlamaya gelen üç keşiş ise papaz elbisesi giyerek yüzlerine peçe takmıştır (Eczacıbaşı, 1997a.; Eczacıbaşı, 1997b).



Resim 1.36. Quem Quaeritis oyununun kostümüne örnek (www.omnipelagos.com)

Genellikle karakterlerin kostümleri Ortaçağda kullanılan günlük giysilerden oluşmuştur. Örneğin Romalı askerler ortaçağ zırhlarıyla sahne alırken Yahudilerin yüksek rütbeli hahamları Katolik piskoposlarının cüppelerini giymişlerdir. Tanrı karakteri için imparator yada papa giysileri, melekler için ise kanat takılı kilise giysileri giyilmiştir (Brockett, 2000). Bu dönemdeki kostümlerde papaz giysilerine gerçekçi yada sembolik aksesuarlar eklenerek kadınlarda uzun kollu, erkeklerde truakar kollu tunikler kullanılmıştır (Russel, 1987). Ortaçağda

kullanılan grotesk* kostümler seyircileri güldürmek amacıyla kullanılmıştır (Eczacıbaşı, 1997a). Dönemin en renkli ve en grotesk kostümü olarak şeytan kostümleri gösterilmektedir. Antik dönemin komedi kostümlerine benzeyen şeytan kostümleri iki yüzlü masklardan oluşup bazen kıllarla süslenmiştir (Eczacıbaşı, 1997a). Kutsal yada evrensel bütün karakterler kendisini tanımlayan grotesk simgeler taşımıştır. Örneğin baş melek Mikail, alevler içinde kılıç taşıyan imgesel tasarlanan şeytan kostümleri büyük yırtıcı kuşlara veya hayvan kafalı canavarlara benzetilmiştir (Brockett, 2000).

Ortaçağın sonlarında başlayan Gotik Dönem tiyatrolarında kostüm olarak günlük giysiler, canlandırılan karakterin belirgin özelliklerini yansıtmak üzere aksesuarlarla değiştirilip zenginleştirilerek kullanılmıştır (Russel, 1987). Gotik dönemin karakteristik özelliği olan uzun ve ince çizgiler giyime de yansımıştır. Kadın kostümleri yere kadar uzun, vücuda oturan ve arkadan kuyruklu olup “tippet” adı verilen kürk şallarla tamamlanmıştır. Erkek kostümleri ise “houppelande” adı verilen, dik yakalı, önden dize kadar düğmeli, yere kadar uzanan etek ve volanlı kollardan oluşmaktadır (Racinet, 2003).

Kadın ve erkeklerin ortak giysisi olarak “cote-hardy” denilen paltolar kullanılmıştır. Erkek cote-hardyleri dize kadar uzanan, yanları dikişli ve önde düğmelerle kapatılmış paltolardır. Kadınlarda ise derin dekolte ve uzun kollar görülmüştür (Russel, 1987).

* Grotesk: Çiçek dalları, meyveler, hayvan postları, hayvan boynuzları gibi doğal malzemelerden yapılan süslemelerdir. Birleşmesi mümkün olmayan parçaların bir bütün içinde bir araya gelmesiyle grotesk oluşur. Örneğin sfenks (aslan başlı insan gövdeli Mısır canavarı) grotesk bir figürdür.



Resim 1.37. Tippet (www.costumes.org)



Resim 1.38. Houppelande (<http://green.seagull.net>)



Resim 1.39. Gotik Dönem kostümleri (<http://alpha.furman.edu>)

Görselliğin önem kazandığı Rönesans Dönemi kostümlerinin belirgin özelliği, Ortaçağ Dönemi kostümlerinde olduğu gibi hangi karakterin canlandırıldığı hakkında bilgi vermesidir (Eczacıbaşı, 1997a). Bu dönemde rejisörler oyuncular için süslü, gösterişli ve pahalı kostümleri bazen hazırlamış bazen de ölen soyluların hizmetkârlarına dağıtılan elbiseleri almışlardır (Fuat, 1970). 15. yüzyılın başlarında Antik Dönem'den esinlenmeler görülmüş, değerli kumaşlardan dikilen kostümler mücevherlerle süslenmiştir. Erkek oyuncular vücutlarını sıkıca saran yeleklerin üzerine dize kadar uzun, kol ve yakası dantellerle süslenmiş ceketler ve külot pantolonlar, diz kapağı hizasından dantelli çizmeler ile geniş kenarlı şapkalar giymişlerdir. Kadın oyuncuların kostümlerinde günün modasına abartılı olarak uyulmuş, U yakalı derin göğüs dekolteli elbiselerin kalça kısmını destekleyici yastıklar kullanılmış, üstlerine belde biten kısa ceketler giyilmiştir. Bu dönemin sonlarına doğru kostüm kelimesi yerine “alla’antica” veya “all a greca” sözcükleri kullanılmıştır. Erkek oyuncular çıplaklık duygusu verebilmek için ten rengi deri ve üste sıkıca oturan giysiler kullanıp “camicia” denilen tuniklerle kostümlerini tamamlamış, kadın oyuncular ise kısa tunikler kullanmışlardır. (Eczacıbaşı, 1997a). Ayrıca kadın oyuncular, Yunan kitonuna benzeyen iç eteğin üzerine saray halkının giydiği elbiseleri etek boylarını kısaltarak giymişlerdir (Russel, 1987).



Resim 1.40. Camicia (<http://festiveattire.com>)

Rönesans döneminde İtalya’da sahnelenen bir tür danslı ve şarkılı pandomim gösterisi olan İntermezzo’ların başka çeşidi olarak İngiltere’de “mask gösterileri” ortaya çıkmıştır. Antik dönem kostümleri küçük değişikliklerle mask kostümlerine dönüştürülmüş, erkekler Roma dönemi tuniklerinin üzerini aksesuarlarla süsleyerek farklılıklar yaratırken kadın oyuncular günlük giysilerinin dekoltelelerini abartılı kullanmışlardır (Eczacıbaşı, 1997a; Russel, 1987).

16 yüzyılın ikinci yarısında İtalya tiyatrolarında belli karakterlerle doğaçlama olarak oynanan ve kostüm tasarımlarına önem veren “commedia dell’arte” isimli topluluk oyunlarında her bir karakter farklı bölgelerden tiplerini canlandırmışlardır. Venedikli oyuncu Pantalone’nin bu dönemde giydiği kırmızı bol kostüm günümüzde de kullanılan pantolonun kaynağıdır. Pantalone’nin kostümünü parlak kırmızı renkte kısa bir ceket ve çorap, siyah ayak bileklerine kadar uzanan palto, arkasında bir tutam saç olan kenarlıksız bir şapka ve geniş çengel burunlu kahverengi bir mask oluşturmuştur. Bazen onun da üzerine uzun kollu pelerin giymiştir (Eczacıbaşı, 1997a; Brockett, 2000).

17. yüzyıl kostüm tasarımlarında eserlerin geçtiği dönem dikkate alınmaya çalışılmış ancak bazı oyuncular buna karşı çıkarak günlük giysilerini kullanmak istemişlerdir. Bu tartışma klasik tiplerde günlük yada kendi istedikleri tarzda

giysilerin kullanılması, diğer karakterler için ise eserin geçtiği dönemin özelliklerine uygun kostümler kullanılmasıyla sona ermiştir (Brockett, 2000). Barok Dönemi tiyatrolarında kostümler genellikle ipekli yada kadife kumaştan, bedene oturan, dirsekten bileğe kadar çan şeklinde açılan volanlı tarzda olmuştur. Erkek oyuncular “tonnelet” isimindeki basene kadar inen ceketler, külot pantolon veya tayt ve diz altı çizmeler giymişlerdir. Saray giyiminden esinlenilerek tasarlanan kadın oyuncuların kostümleri ise üniforma tarzında hazırlanmış olup monoton görünümünden çıkartmak için püskül, büzgü, vatka, işleme ve değerli taşlardan oluşan süslemeler düşünülmüştür (Eczacıbaşı, 1997a). Bu dönemde “petticote” denilen, geniş eteklerin önünde bırakılan açıklığı tamamlayıcı, ince dantellerle süslenmiş iç etekler de kullanılmıştır (Ribeiro, 1995). Barok döneminde oyuncuların çoğu kendi kostümlerine sahip olmakla birlikte maliyetin yüksek olması nedeniyle ortak bir kostüm dolabına sahip olan tiyatro toplulukları oluşturularak oyuncuların sahne giysileri buralardan sağlanmaya başlanmıştır (Brockett, 2000).

18. yüzyıl Rokoko Dönemi tiyatro kostümlerinde gerçekçilik akımı başlamış, tarihsel gerçekçiliğe dikkat edilerek tasarımlar yapılmıştır; ancak çoğu oyunda günlük giysiler giyilmiş, sadece birkaç aksesuar ve şapka kullanarak farklılık yaratılmaya çalışılmıştır (Brockett, 2000).



Resim 1.41. 1755 yılında sahnelenen “L’orphelin De La Chine” (Çinli Yetim) isimli eserde Matmazel Clairon’un gerçekçilik akımına göre tasarlanmış kostümü (Brockett, 2000).

Rokoko dönemi tiyatro kostümü olarak erkek oyuncular genellikle siyah gabardin kumaştan yapılmış tunik altına pantolon ve kırmızı renkli şapka kullanmışlar, kadın oyuncular ise erkeksi tarzda tasarlanmış redingot ve muslin kumaştan yapılan bedene oturan etekleri kabarık bir elbise giymişlerdir. Etekleri süslemek için küçük çiçekler, danteller veya işlemelerle süslenen “apron” denilen önlükler kullanılmıştır (Ribeiro, 1995). Bu dönemde farklı kültürler içinde kostümler tasarlanmaya başlanmış; ancak tarihsel gerçeklikten uzak kalınmıştır. Yakınoğulu karakterler için türban, şalvar veya kürklerle süslenmiş kaftanlar kullanılırken boyunlarında Hıristiyanların kullandıkları madalyonlar görülmüş, Roma Dönemi eserleri sahnelenirken ise dar pantolonlarla sahneye çıkmıştır (Fuat, 1970; Brockett, 2000).



Resim 1.42. 1756 yılında sahnelenen, Asurlar döneminde (M.Ö. 720- 612) geçen Voltaire'nin “Sémiramis” oyununda 18. yüzyıla ait kostümler kullanılmıştır (Brockett, 2000).

1770'li yıllarda oyun yazarları eserlerinde karakterlerin kostümlerini tüm detaylarıyla tasvir etmeye başlamışlardır. Bu nedenle 1800'lere gelindiğinde rejisörler daha detaylı kostüm tasarımının gerekliliğini anlamaya başlamışlardır (Brockett, 2000).

19. yüzyıl romantik dönem tiyatro kostümleri hem tarihsel gerçekliğe uygun hem de şık olacak şekilde tasarlanmıştır (Nutku, 2000). Gerçekçilik akımı bu dönemde daha da önem kazanmış, kostümlerin tasarlanmasında tarihsel belgelerden yararlanılmış, kullanılan malzemelerin canlandırılmak istenen dönemde kullanılanlarla aynı olmasına özen gösterilmiştir. Kostümlerin doğru

giyilebilmesi için oyunculara yazılı açıklamalar dağıtılmıştır (Eczacıbaşı, 1997a). İlk olarak bu dönemde ortaya çıkan fantezi oyunlar için oyuncuları olağanüstü gösterecek süslü kostümler tasarlanmaya başlanmıştır (Nutku 2000).

Sahne sanatları kostüm tasarımlarında 1790 - 1850 yıllarında (Brockett, 2000) gerçekçiliğe doğru aşama aşama ilerleme gözlenmiştir. Bu dönemin başlarında tiyatro kostümlerinde tarihsel gerçekçilik akımını yaygınlaştırmak isteyen Talma isimli oyuncu, seyircilerin karşısına kol ve bacakları açıkta bırakan toga ile çıkarak herkesi hayrete düşürmüştü, bu davranışı gerçekçiliğe yönelme konusunda ilk girişim olarak gösterilmiştir. Bu dönemde bazı oyuncular sahneye son moda giysilerle çıkmak istemişlerdir. Ancak 19.yüzyılın ortalarına doğru tiyatro eleştirmenleri kostüm tasarımlarındaki tarihi hatalara tepkilerle karşılık vermişlerdir. Böylece tarihsel gerçekçilik akımı yaygınlaşmıştır (Brockett, 2000).



Resim 1.43. 1791 yılında sahnelenen Voltaire'nin "Brutus" adlı eserinde Titus rolünde Talma, toga giyerek sahneye çıkmıştır (Brockett, 2000).

1850'li yıllardan sonra tiyatrolarda gerçekçilik akımı önem kazanmış, özellikle tarihi oyunlar için kostüm tasarımcılarının hazırladıkları giysilerin üretilmesi amacıyla terzilerin sayısı arttırılmaya başlanmıştır (Brockett, 2000).

1875 yılından itibaren tiyatrodaki modern dönem başlamış (Brockett, 2000), 20. yüzyılda tiyatrodaki Simgeci, Dadacı, Gerçeküstücü, Gerçekçi, Yapısalcı ve Dışavurumcu gibi farklı akımlar ortaya çıkmıştır (Eczacıbaşı, 1997a).

Simgeselcilik akımında tarihsel gerçekçilik yerine seyircilerin hayal güçlerini kullanabilecekleri sade çizgilerle tasarlanmış tiyatro kostümleri kullanılmış, dönemin duygularını yansıtmaya önem verilmiştir. Örnek olarak 1911’de Moskova Sanat Tiyatrosunda sahnelenen Shakespeare’in “Hamlet” isimli eserinde giyilen altın renkli pelerinin sahnenin neredeyse tamamını kaplaması ve pelerinin çeşitli yerlerinden açılan deliklerden saraylı dalkavukların başlarının çıkartılması gösterilmektedir (Eczacıbaşı, 1997a).

Yapısalcı anlayışta, kostüm ve dekor birbirleriyle bağlantılı düşünölmeye başlanmış, dekorlarda kullanılan süslemeler kostümlere de taşınmıştır. Gerçeküstücölük akımında ise mitlere ve sembollere dayanılarak tasarlanan kostümler, oyunculara doğal gelen ve ritüellerin gerektirdiği tarzda hazırlanmıştır (Eczacıbaşı, 1997a).



Resim 1.44. 1956 yılında sahnelenen Marivaux’un “Aşkın Zaferi” isimli eserinden
(Brockett,2000)

Günümüz tiyatro kostüm tasarımlarında belirgin akımlar bulunmamakta, sahnelenen bir oyun herhangi bir dönemi yada kültürü yansıtabilmektedir. Bölgesel tiyatroların yaygınlaşmasıyla birlikte kostüm tasarımında da olanaklar gelişmiş, tasarımcılara kolaylıklar sağlayacak malzemeler üretilmeye başlanmış,

bunun sonucu olarak da tiyatrolar kendi kostüm atölyelerini kurabilmişlerdir (Eczacıbaşı, 1997a).

1.3.2. Opera

Sahne sanatları alanında opera terimi müzikli tiyatro anlamına gelmesine rağmen tiyatro sanatından farklıdır. Sahne sanatlarından tiyatro ve opera, konu ve rol bakımından benzerlik göstermekle birlikte teknik ve estetik özellikler bakımından farklılıklar göstermektedir. Opera sanatı 18.yüzyıldan sonra müzikli anlatımla estetiği birleştirerek tiyatrodan uzaklaşmıştır. Tiyatroya göre daha geniş alana ihtiyaç duyan opera sanatı, kostüm ve dekor tasarımcılarına olan gereksinimi arttırmıştır (Altar, 1982b).

İtalya'da 16. yüzyıl başlarında Rönesans Dönemi'nde müzikli drama adı verilen sanat akımı olarak Monodique (tek sesli) kilise müziğinin dünya olaylarına yönelerek dramlaştırılması, operanın temelini oluşturan olaylardandır. Bugünkü opera sanatının başlangıcı olarak ayrıca Ferrara Dükü I. Ercole (1431- 1505) (Altar, 1982a) tarafından 1502'de düzenlenen düğün sırasında kendi isteği üzerine alışlagelmiş dini mister oyunlarından farklı bir şekilde oynanan ve dini içerik taşımayan müzikli oyunlar gösterilmektedir (Altar 1982a). Benzersiz zenginlikteki kostüm ve dekorlarla oynanan Plautus (MÖ 254- 184) (Altar, 1982a) komedyalarının iç karartıcı bir hal alması sonucu oyuncular, bu durumun eğlenceli duruma dönüştürülmesi amacıyla yaprak biçiminde kostümler giymişlerdir. Oyuncuların koro halinde dans ederek Amphitrou adlı komedyayı sergilemeleri sonucu ortaya çıkan yeni bir sanat türü, operanın temellerini oluşturan öğelerdendir (Altar 1982a).

Antik Yunan eserlerini tekrar canlandırmak amacıyla koro eşliğinde bestelenen "Daphne" adlı sanatsal nitelik taşımayan ilk opera Ottovio Rinnucini tarafından yazılıp Jacope tarafından bestelenmiş ve 1594'de Floransa karnavalında sahnelenmiştir (Maralı 1993). Bu eserin kostümü olarak dönemin giysilerine benzer özellikler taşıyan ruff yakalı bluzlar, külot pantolonlar, kalça hizasına kadar gelen kenarları işlemeli pelerinler ve üzerine yüksekliği 20- 25 cm olan kenarı tüylerle süslenmiş şapkalar kullanılmıştır (Payne, 1965).

Opera tarihinde sahnelenen ilk sanatsal eser olarak Claudio Monteverdi'nin Yunan mitolojisinden esinlenerek bestelediği 1 perdelik Orfeo (Orpheus- 1607) isimli yapıtı gösterilmektedir (Altar, 1982a). Bu eser için tasarlanan kostüm örnekleri Resim 1.19'da verilmiştir:



Resim 1.45. Orpheus Operası kostümleri (www.theatremuseum.ru)

Barok dönem olarak adlandırılan 17. yüzyıl operalarında eserler sahnelenirken sanatçılar günlük giysileri kostüm olarak kullanmıştır (Eczacıbaşı, 1997a). Erkek sanatçılar, kenarları biraz daha genişletilmiş ruff yakalar, kolları gösterişsiz ve sade olan bluzlar, etek boyları kısaltılmış balon etekler yada külot pantolonlar, geniş kenarlı ve uzun tüylerle süslenmiş şapkalar ile fiyonklarla süslenmiş ayakkabılar giymişlerdir. Kadın sanatçılar ise demir korseler üzerine geniş kesimli, bel hattı V şeklinde gelen bazen içteki eteği gösterebilmek için önü açık bırakılan uzun etekler ve bedeni sıkıca saran ruff yakalı, kol ve yaka uçları dantellerle süslenmiş bluzlar giymişler, bazen de uçları dantellerle süslenmiş başlıklar kullanmışlardır. Barok dönem kostüm tasarımlarında dantel kullanımı

yaygınlaşmış, saten ve ipekli kumaşlardan yapılan, küçük düğmeli giysiler opera temsillerinde tercih edilmiştir (Payne, 1965).

17. yüzyılda soylu ve saraylıların eğlence türü olan opera, Mozart'ın "Sihirli Flüt", "Saraydan Kız Kaçırma" gibi eserleriyle halka da indirilmiştir (Maralı, 1993). Bu eserlerin sahnelendiği yıllarda sanatçılar günlük giysileriyle sahne almışlar, erkekler diz hizasında kapri pantolonların üzerine uzun ve bedene oturan yelekler ile yine dize kadar inen ipekten yapılmış ve altın işlemeli redingotlar giyerek geniş tokalı ayakkabılar kullanmışlardır (Payne, 1965). Kadın oyuncular ise bedene oturan, etekleri volanlı ve derin göğüs dekolteli elbiselerin üzerine bel hattında ipek ceketler giymişlerdir (Racinet, 2003).

Rokoko dönemi olarak adlandırılan 18. yüzyıl operalarında eserler sahnelenirken kadın sanatçılar büyük tellerle desteklenen ipek kumaşlardan yapılmış daire etekler, bedene oturan yelekler ve renkli tüylerle süslenmiş püsküllü şapkalar giymişlerdir. Erkek sanatçılar ise kısa etekler ve bedeni sıkıca saran yelekler kullanmışlardır. Bu dönemde gösterişli kostümlerin yerini ince çizgilerle tasarlanmış sade kostümler almıştır. Abartılı işlemlerin yerine canlı renklere saten kurdeleler kullanılmıştır. (Eczacıbaşı, 1997a).

19.yüzyılda gerçekçilik akımı başlamış, sahnelenecek eserin geçtiği dönem ve yer dikkate alınarak o dönemde kullanılan malzemelerin aynısı yada benzeri kullanılmaya çalışılarak kostüm tasarımları yapılmıştır (Payne, 1965).

20. yüzyılın başlarında opera kostümlerinde gerçeküstücü (sürrealist) anlayış yaygınlaşmış ve kostüm tasarımları yapılırken tasarımcıların rüyaları ve bilinçaltı önem kazanmıştır. 20. yüzyılın sonlarından günümüze kadar geleneksel opera kostüm tasarım sürecine karşı akımlar geliştirilmiş ve dadacı, gelecekçi (faturizm), simgeci, dışavurumcu gibi anlayışlar oluşmuştur. Kostüm tasarımcıları benimsedikleri akım doğrultusunda tasarımlar yapmaya başlamışlardır. Günümüz kostüm tasarımlarında değişmeyen belli bir kalıp bulunmamakta, tasarımcılar bir eser için istedikleri dönemi ve kültürü yansıtabilmektedirler (Eczacıbaşı, 1997a).

Rönesans döneminde İtalya'da başlayan müzikli dram sanatı zamanla Avrupa'nın diğer ülkelerine de yayılmıştır (Altar, 1982a). Opera bugünkü tanımıyla, solistleri, korusu, orkestrası, kostümü, sahnesi, ışığı, dramatik oyunu ile müziğe uyarlanmış tiyatro olarak gösterilmektedir (www.mustafabayik.com).

1.3.3. Bale

Belli figürler ve adımlarla sahne düzenlemesi içinde kompozisyonu yapılarak müziğe dayalı gösteri türü olarak tanımlanan bale başlangıçta sadece jest ve mimiklerle yorumlanmıştır. Daha sonra müzik, dans, mim, kostüm, dekor ve ışıklandırma bale eserlerinin sahnelenmesinde bir bütün olarak düşünülmüştür. Böylece eserin sahnelenmeye karar verilmesinden sonra rejisörün ve tasarımcıların sürekli iş birliği içinde olması gerektiği anlaşılmıştır (Woodward, 1985).

Bale, İtalyan İntermezzoları ve İngiliz mask gösterilerinin Fransız düzenlemesi olarak gösterilmektedir (Brockett, 2000). İntermezzo, Rönesans döneminde İtalya’da sahnelenen danslı ve şarkılı pandomim gösterisidir. Mask gösterileri ise intermezzoların İngiltere’de ortaya çıkan bir başka türüdür (Eczacıbaşı, 1997a).



Resim 1.46. 1589 yılında Uffizi Sarayı’ndaki bir intermezzo için Bernardo Buontalanti tarafından yapılan kostüm tasarımları (Brockett, 2000).

İntermezzoların türeticileri dramatik konu, dans, müzik ve gösteriyi antik tarzda birleştirmeye çalışmış (Brockett, 2000), 1581’de Joyeuse Dükü ve Lorraine Prensesinin düğünlerini kutlamak amacıyla Paris’te gösterişli bir şekilde sahnelenen “ Circe, ou le Balet Comique de la Reine” (Reine’in Komik Balesi) isimli eser ilk bale temsili olarak gösterilmiştir (Woodward, 1985; Haskell, 1945).

Kostüm olarak balerinler uçları dantellerle süslenmiş dik ve derin U yada kare yakalı, omuzları büzgülü ve kabarık bileklerde sıfırlanarak tasarlanmış kolları olan bedene oturan bluzlar ile etekleri yere kadar uzanan, korselerle desteklenmiş kabarık etekler giymiştir. Balerin kostümleri gerçek taşlarla süslenmiştir. Baletler ise ruff yakalı, kolları kabarık, üste oturan ceket ve bacakları sıkıca saran pantolonlar giymiştir (Payne, 1965; Dodd, 1998).

Barok Dönem olarak adlandırılan 17. yüzyılda, bale sanatında, eserler sahnelenirken günlük giysiler kostüm olarak kullanılmıştır. Komik bale eserlerinde balerin kostümü olarak yırtmaçlı, büzgülü ve kabarık kollu bluzlar ile çemberli iç etekler kullanılmıştır. Baletler ise günlük yaşamda kullanılmayan diz kapakları fiyonklu külot pantolonlar ve “tonnelet” isimindeki basene kadar inen ceketler giymiştir (Barber, 2000). Diğer bale eserlerinin sahnelenmesinde Roma dönemi kostümleri tercih edilmiş, Roma askerlerinin giysilerine benzeyen kısa tunikler giyilmiştir. Zırhlar vücut hatlarını belirginleştirecek şekilde yapılarak ortasına hayvan başı işlenmiştir. Miğferler Roma’da kullanılanlardan farklı olarak çok uzun tüylü püsküllerle abartılı bir biçimde süslenmiştir (Eczacıbaşı, 1997a). Ayrıca Barok Dönemi de içine alan XIV. Louis Dönemi (1638- 1715) (Haskell, 1945) bale kostümleri uzun ve ağır olup ayak ve bacakları gizlemiştir. Geometrik kalıplar kullanılmış fakat boyuna kesimlerden kaçınılmıştır (Haskell, 1945).

Rokoko dönemi olarak adlandırılan 18. yüzyıl bale kostümleri olarak “panier” adı verilen çemberli iç eteklerin üzerine geniş ve uzun etekler giyilmiştir. Hafif kumaşlardan tasarlanan kostümlerin üzerindeki süslemeler bu dönemde azaltılarak kullanılmış böylece giysiler daha canlı bir görünüme bürünmüştür. Başlıklar, tüyler ve kol boyları kısaltılarak kullanılmaya başlanmış, böylece resmi görünümlü kostümler fantezi giyime doğru yönelmeye başlamıştır (Eczacıbaşı, 1997a).

Balede kostüm bir sanat biçimi olarak görülmektedir. Önceleri hantal ve yerlere kadar sürünen kasnaklı kostümlerin yerini Marie Ann de Cupis Camargo’nun (1710-1770) (Woodward, 1985) kendi eteğinin boyunu kısaltmasıyla daha zarif kostümler almıştır. Bu gelişme, romantik dönemin kostümlerine de yansımış ve sonuçta balerinlerin giydikleri çok kısa ve kat kat kabarık etek olan “tutu”lara ulaşılmıştır (Woodward, 1985; Dodd, 1998). 18.

yüzyıl bale kostümlerinde etkisi olan bir diğer figür Jean- Georges Noverre (1727-1810) (<http://en.wikipedia.org>) olmuştur. Noverre bale kostümlerinin basitleştirilmesinde önemli rol oynamıştır. Şişkin eteklerin, komik görünüşlü çemberli panier ve ceketlerin, topuklu yada büyük tokalı ayakkabıların ve fiziksel hareketi zorlaştıran her türlü aksesuarın baleden çıkartılmasını savunmuştur (Barber, 2000). 1760 yılında yazdığı meşhur “Lettres an Dances et Ballets” (Dans ve Bale Üzerine Mektuplar) bugün bile hala zevkle okunan bale kitapları arasındadır (Barber, 2000).



Resim 1.47. Marie Ann de Cupis Camargo (www.balletto.net)



Resim 1.48. Klasik tutu (www.pettipond.com)

Romantik dönem olarak adlandırılan 19. yüzyıl bale kostümlerinin boyları uzun ve yumuşak çizgilere sahiptir. Klasik balerin tutusu, dansçının tekniğini sergilemesi ve yorumlamasında rahatlık sağlayabilmek için günümüzdeki çizgilerine ulaştırılmıştır (Woodward, 1985). Dansçıların 19.yüzyılda yanılısama yaratmak için kullandıkları kostümler, “Symphonic Variations” da giyilen basit çizgilerdeki tunikler ve “Coppélia” balesinde Swanilda karakteri için uygulanan diz boyundaki giysisi uç noktalarda tasarlanan kostümlere örnek olarak gösterilmektedir (Resim 1.24.) (Woodward, 1985).

Çağdaş dans eserleri, dansçıların daha rahat hareket etmeleri için kostümleri yalınayak ve bedeni saran likralı kumaşlardan yapılan “leotard” isimli giysilerle yorumlanabilmektedir (Resim 1.25.) (Woodward 1985).



Resim 1.49. 19. yüzyılda gösterimi yapılan “La Sylphide” Balesi (Deleon, 1997)



Resim 1.50. Coppélia Balesinde Swanilda rolünde Gueseppina Bozzacchi (Deleon, 1997)



Resim 1.51. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Carmina Burana Balesi'nden leotard giymiş sanatçılardan oluşan bir sahne (www.idobale.com)

2. SAHNE SANATLARINDA SAHNELENEN ESERLERİN KOSTÜM TASARIM SÜRECİ

Sahneleme (Reji) kavramı 1820'den itibaren kullanılmasına rağmen bugünkü anlamıyla oluşumu 19. yüzyılın ikinci yarısına rastlamaktadır (Çamurdan, 1996).

Araştırmanın bu bölümünde bir eserin sahnelenmesi sırasında görsel bütünlüğü sağlayacak kostümlerin tasarlanması süreci incelenmiştir. Bu süreç içinde öncelikle dramaturg ve rejisör tarafından sahnelenecek esere, daha sonra eserin nasıl ve kimler tarafından sahneleneceğine karar verilmektedir. Alınan kararlar doğrultusunda kostüm tasarımcısı, canlandırılacak her karakter için kostüm ve kostümlerin tamamlayıcı unsurlarının tasarımlarını yapmaktadır. Yapılan tasarımlar ilgili atölyelere gönderilerek üretimi yapılmaktadır. Hazırlanan kostümler, eserin sahneleneceği gün kulise getirilerek sanatçılara verilmektedir. Eser sahnelendikten sonra kostümler sonraki gösterim için depoya kaldırılmaktadır.

2.1. Dramaturgi ve Reji

Sahneye koyma işi başka bir deyişle reji, eseri, yazarın tasarladığı gibi sahne üzerine somut ve gerçek bir yaşayış kazandırmak için yapılan işlemlerin tümünü kapsamaktadır. Sahnede oynanmak üzere yazılan her eser rejiyi gerektirmektedir. İzleyiciyi etkilemek için yola çıkılan bir yapıtta, sahne direktifleri yönünden bağımsızlık varsa sahneleme, yani kostüm, aksesuar, dekor, ışık tasarımları ve sanatçı davranışlarının organizasyonu kolaylaşmaktadır (Antoine ve ark., 1967).

Sahneleme kavramı 17. ve 18. yüzyıllarda yazılı metni sahne kalıplarına göre yeniden düzenleme anlamında kullanılmıştır. Bu dönemlerde sahne yapıları ve biçimleri değişmediği için yazılı metinleri standart şekillerde sahneleyenlere "rejisör" denilmiştir. Bir eserin sahnelenmesinde oyuncuların rol dağılımı, kostüm tasarımı, dekor tasarımı ve ışık tasarımı konularından sorumlu olan rejisör önceleri sahnelenen esere kendi yorumunu katamıyordu. Rejisörün yazara ve

tarihsel gerçekliğe bağlı kalarak vermek istediği etkilerde serbest davranabilmesi ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında mümkün olmuştur (Çamurdan, 1996).

Sahne sanatlarının evrimini yansıtan, izlediği çizgi ve yüklediği anlamların dramatik yazımı ve metinleriyle ilgilenen alan “dramaturgi” olarak tanımlanmaktadır. Rejisörlerin, eserlerin temsillerinde kendilerinden bir şeyler katmaya başlamasıyla birlikte dramaturgi kavramı önem kazanmıştır. Somut örneklerden veya soyut kuramlardan yararlanılarak dramatik yapı oluşturulup temel ilkeleri bulup düzenleme tekniği klasik dramaturgiyi oluşturmaktadır (Çamurdan, 1996). Klasik dramaturgi, bir dram oluşturmak anlamında 17. ve 18. yüzyıllarda geçerliliğini korurken 19. yüzyılda iyi kurulu oyun olarak kendini göstermiş, 20. yüzyılda kendine özgü yapısı ve kuralları olan bir tarz oluşturmuştur. Yazarların eserlerindeki senaryo yada yapı incelemesi yazarın dramaturgik yapısını ortaya çıkartmaya yönelik bir çalışma olup yapıtların geçtiği döneme ait bilgiler almak için rejisörler yada dramaturglar tarafından yapılmaktadır (Çamurdan, 1996). Çağdaş dramaturginin temel işlevi, eserlerin öyküsünden çıkarılarak sahnelemeye yönelik yazın dilinden sahne diline aktarılması ve dönemsel özelliklerinin uygun biçimde sahneye yansıtılmasıdır (Çamurdan, 1996).

Eserin sahnelenmesinin, bir başka deyişle sanatçılar tarafından canlandırılarak gerekli atmosferin yaratılmasının her türlü sorumluluğu rejisöre verilmektedir (Antoine ve ark., 1967). Rejisör, sahnelemek üzere ele aldığı eseri ve yazarını inceleyerek sentezlemektedir. Bu bağlamda önce yazarın kişiliği, düşünceleri ve yaşadığı dönem, daha sonra da eserin konusu, konunun geçtiği dönem, konunun kültür bütünlüğü, yazarın vermek istediği mesaj, karakterlerin özellikleri, karakterlerin kendileriyle olan çatışma ve çelişkileri, karakterlerin çevreleri ile olan ilişkileri dikkate alınarak teorik hazırlık tamamlanmaktadır. Eser ile ilgili genel hazırlıklar bitirildikten sonra dekor, kostüm ve ışık tasarımcıları ile birlikte prodüksiyon toplantıları yapılmaktadır. Prodüksiyon toplantılarında rejisör, esere uygun mekan, bu mekanda yaşayacak olan karakterlerin kostümleri ve mekanın ışıklandırılması ile ilgili düşüncelerini açıklamaktadır (Kuruç, 1987). Sahnelenecek eserde tarihsel doğruluk, tasarlanacak kostümlerde de önem kazanmakta, kostümlerin özgün olarak tasarlanmasının yanı sıra kostümden çok

giysi niteliği taşıması ve oyuncunun canlandıracağı karakter ile bağlantılı olması gerekmektedir (Çamurdan, 1996). Dekor, kostüm ve ışık tasarımcıları ortak bir form oluşturarak, görüş birliğine varılan biçim doğrultusunda çalışmalarına başlamaktadır. Prodüksiyon toplantılarında karara varılan dekor, kostüm ve ışık tasarımlarından sonra rejisör, sahnelenecek olan eser için sanatçılara, ruhsal durumlarına, dili kullanmadaki yeteneklerine ve fiziksel yapılarına göre rol dağıtımlarını yapmakta daha sonra da provalara başlanmaktadır (Kuruç, 1987). Provalar, rejisörün hazırladığı çalışma takvimi dikkate alınarak ciddi bir disiplin içinde sürdürülürken sahne üzerinde görevli sanatçılar ve sanat- teknik görevlilerinden başka kimse bulundurulmamaktadır. Başlangıçta okuma ve araştırma provaları yapıp ardından sahne provalarına, daha sonra da dekor, kostüm, ışık, müzik ve makyaj ile birlikte tüm görevlilerin yer aldığı genel provalara geçilmektedir. (Kuruç, 1987).

Kostüm tasarımı yapılırken giyim tarihi ve dönemin durumu, gelenekleri hakkında bilgili olmanın yanı sıra tasarımının yapıldığı eserin dramaturg yapısını incelemek gerekli görülmektedir. Dramaturg yapı, kostüm tasarımını gerçekleştirmek için yardımcı olan öğelerin başında gelmektedir (www.tiyatronline.com). Dramaturg, rejisörün görevini dışarıdan denetlemekte aynı zamanda eserin sahnelenmesi sürecinde görev almaktadır. Bu bağlamda dramaturg, sahnelemede gözlemci konumunda olup prova öncesi yada sonrasında rejisöre düşüncelerini aktararak varsa sorunlara rejisörle birlikte çözüm aramaktadır (Çamurdan, 1996).

2.2. Tasarım Fikrinin Oluşumu ve Kostüm Tasarımı

Sahne sanatlarında, kostüm tasarımcısı rejisörün düşüncelerini öğrendikten sonra provaları seyredip her karakter üzerinde bilgi sahibi olarak çalışmalarına başlamaktadır. Öncelikle eskizler hazırlayarak, rejisörle görüşüp kritik alarak, gerekli düzeltmeleri yapıp renkli paftalarını çizerek malzeme çizelgesini hazırlamaktadır (Nutku, 1989). Bir eser için kostüm tasarımı yapılırken oyunun geçtiği dönem, dönemin modası, karakterin yaşadığı yer, karakter yapısı, karakterin ekonomik, psikolojik ve sosyal durumu incelenmektedir (Kuruç, 1987).

Tasarlanan kostümler fonksiyonel olmalı, koreografiyi etkileyecek tarzda fazla dekoratif aksesuarlar, uzun takılar, büyük taşlı süslemeler kullanılmamalıdır (Woodward,1985; Altınay, 2004). Kostüm tasarımcısı paftalarını hazırladıktan sonra tekrar rejisörle görüşüp malzeme örneklerini göstererek onun fikirlerini almaktadır. Bu görüşme sırasında dekor ve ışık tasarımcıları da hazır bulunmakta, kullanılacak olan renk ve malzeme için düşüncelerini bildirmekte ve kendi tasarımları konusunda fikir birliğine varmaktadır (Nutku, 1989). Tasarlanan kostümlerin sahnelenmesinde renkli ışıklar kullanılacaksa ışıklar görünümüleri etkileyeceği için tasarımcının işi zorlaşmakta, bu nedenle de ışık tasarımcılarının bilgilerine ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin sahne üzerinde ay ışığı genellikle mavi ve yeşil filtrelerle sağlanarak parlaklık dereceleri düşürülmektedir. Eğer böyle bir ışık altında siyah kostümler kullanılırsa sanatçı sahnede silikleşecektir. Bu sebeple ay ışığı kullanılacak sahneler için mat ve açık renkler kullanılması sanatçıların daha belirgin görünmesini sağlayacaktır. Eğer güneşli ve güzel bir gün canlandırılacaksa genellikle koyu pembe bir filtre kullanılmaktadır. Bu bağlamda mavi kostümler siyah gibi, menekşe rengi kahverengi gibi görüneceği için bu tonlarda kumaşlar kullanılmaktan kaçınılmalıdır. Bu nedenle renkli ışıklandırma altında kumaş renklerinin hangi renge dönüşeceğine dair birkaç örnek aşağıda gösterilmektedir (Nutku, 1989).

Kırmızı ışık altında:

- Kırmızı kostümler gösterişli görünmektedir.
- Yeşil kostümler siyaha yakın görünmektedir.
- Mavi kostümler kasvetli bir hava yaratmaktadır.
- Sarı kostümler turuncu gibi görünmektedir.
- Mor kostümler kırmızı gibi görünmektedir.

Yeşil ışık altında:

- Kırmızı kostümler kahverengimsi,
- Yeşil kostümler gösterişli,
- Mavi kostümler siyaha yakın,
- Sarı kostümler yeşil gibi,
- Mor kostümler kahverengi gibi görünmektedir.

Mor ışık altında:

- Kırmızı kostümler gösterişli ve maviye dönük bir görünüme bürünmektedir.
- Yeşil kostümler siyaha yakın,
- Mavi kostümler gösterişli,
- Sarı kostümler gümüşlü pembe gibi,
- Mor kostümler gösterişli görünmektedir.

Mavi ışık altında:

- Kırmızı kostümler mor rengine yakın bir görünüme bürünmektedir.
- Mavi kostümler gösterişli,
- Sarı kostümler kahverengi gibi,
- Mor kostümler mavi gibi görünmektedir.

Koyu pembe ışık altında:

- Kırmızı kostümler belirgin bir biçimde donuklaşmaktadır.
- Yeşil kostümler sarı gibi,
- Mavi kostümler siyaha yakın,
- Sarı kostümler gösterişli,
- Mor kostümler kırmızıya yakın görünmektedir (Nutku, 1989).

Işıklandırma, kostümlerin sadece renkleri üzerinde etkili değildir. Aynı zamanda üç boyutlu görünüm için gölgelendirmede de aktif rol oynamakta ve kullanılan aksesuarların birebir sahnelenmesini çarpıcı bir hale getirmektedir. Bununla beraber bazı metal süslemeler üzerine yansıyan ışık parlayarak seyircilerin gözünü alabileceğinden dolayı fazla kullanımından kaçınmak gereklidir (Nutku, 1989).



Resim 2. 2. İstanbul Devlet Opera ve Balesinde sahnelenen Monan Lescaut Operası'nda Osman Şengezer tarafından tasarlanmış kostümlerin mavi ışık altındaki görüntüleri (www.idobale.com)

2.2.1. Kostümün Tamamlayıcı Unsurları

Sahne sanatlarında kostümleri destekleyici nitelikte ayakkabı, peruka, mask ve makyaj gibi bir takım tamamlayıcı öğeler kullanılmıştır. Bu araştırmada kostümlerin tamamlayıcı unsurları aksesuar, makyaj ve peruka olarak üç başlık altında incelenmiştir.

2.2.1.1. Aksesuar

Büyü ritüellerinden kalma bir ifade aracı olan mask, sahne sanatlarında ilk olarak Yunan tiyatrolarında kullanılmıştır (Eczacıbaşı, 1997a; Nutku, 2000). 6. yüzyılda geliştirildiği düşünülen mask, tragedya oyunlarında yüzü şarap tortusuyla sıvadıktan sonra altından yapraklar sallandırılarak kullanılmış daha sonra kumaş, mantar yada hafif ahşaptan yapılmıştır. Masklar yüzün tamamını kaplamakta, bu nedenle saç, sakal, süs ve başka öğeleri de içermektedir (Brockett, 2000).



Resim 2.2. Ağaç kabuğundan yapılmış kostüm ve mask (Brockett, 2000).

Komedy koro maskları genellikle hayvan yada böcekleri ifade etmiştir. Oyuncuların canlandırdıkları karakterler (kellik yada çirkinlik gibi özellikleri) masklarda abartılı bir şekilde kullanılmıştır. Saç renkleri kalıplaşmıştır. Örneğin, cilveli kadınlar sarı, köleler kırmızı tonlarında saçlarla sahneye çıkmıştır. Satir (yergi) tiyatro korosunda genellikle kalkık burunlu, siyah, taranmamış saç ve sakal ve at kulağına benzer yapay kulaklı masklar kullanılmış, oyuncular bazen de tragedyada kullanılanlara benzer maskları tercih etmiştir (Brockett, 2000). Mask kullanımının nedenleri arasında tek bir oyuncunun farklı karakterleri canlandırması, sanatçının yüz hatlarından daha büyük olduğu için uzakta kalan seyircilerin daha rahat görmesi ve ağız açıklığının megafon görevi görmesi sayılmaktadır (Nutku, 2000). Klasik dönemde masklar yalın olarak kullanılmaktayken Helenistik dönemin sonlarına doğru (MÖ 336- 150) abartılı bir hal almıştır (Eczacıbaşı, 1997a).



Resim 2.3. Antik Yunan'da klasik dönemde kullanılan mask (<http://www.culture.gr>)



Resim 2.4. Antik Yunan'da satir tiyatrodaki kullanılan mask (<http://www.queensu.ca>)

Antik dönem kostümleri birbirine benzerlik göstermekle birlikte, simgesel olarak canlandırılmak istenen karakterler birbirlerinden kullanılan aksesuarlarla ayrılmıştır. Örneğin kral asa ile, savaşçı ok ile, yalvaran dal ile, haberci bir çelenk ile ifade edilmiştir (Brockett, 2000).

Ayakkabılar tragedyalarda değişiklik göstermekle birlikte genellikle yumuşak papuğlar yada baldıra kadar gelen potinler kullanılmıştır. Daha sonra “Cothurnus” denilen yüksek tabanlı tahta nalınlar kullanılmış böylece oyuncuların boyları iki metrenin üzerine çıkartılmıştır (Brockett, 2000; Neyzi, 2004).



Resim 2.5. Cothurnus (www.mediterranees.net)

Roma tiyatrolarında başlangıçta mask kullanılmamıştır. İlk olarak MS 4. yüzyılda sanatçı Roscius tarafından şaşılığını gizlemek için kullanıldığı varsayılmaktadır. Masklar ketenden yapılmış olup perukalara tutturularak kullanılmıştır. Maskların bir kısmı gerçeğe yakınken diğer kısımları iyice abartılarak kullanılmış ve bunlara “grotesk” denilmiştir (Brockett, 2000; Nutku, 2000). Bazı maskların bir tarafı mutlu diğer tarafı üzüntülü olarak yapılmış olup oyuncu anlatmak istediği duyguya göre yüzünü çevirmiştir (Fuat, 1970).

Roma tiyatrolarında “saccus” olarak isimlendirilen terliğe benzer yumuşak ayakkabılar giyilirken aynı zamanda “crepida” denilen ahşap nalınlar da kullanılmıştır (Nutku, 2000).



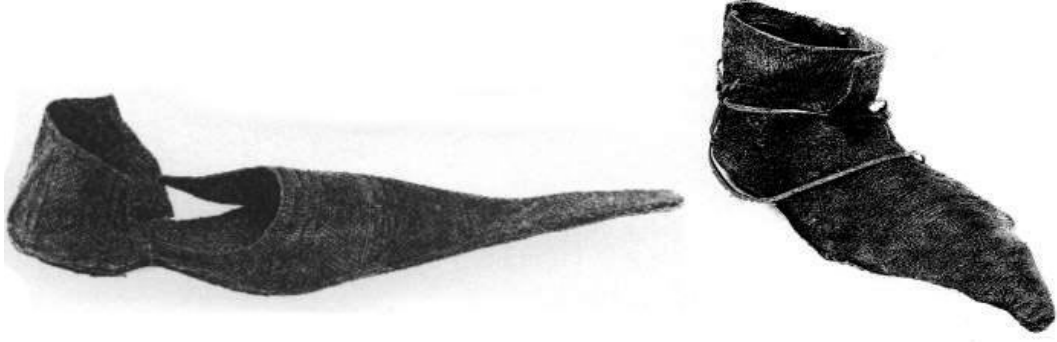
Resim 2.6. Saccus (www.deutsches-strumpfmuseum.de)



Resim 2.7. Crepida (www.shoeinfo.net)

Orta Çağ döneminde kostümler düşsellikten çok simgeselci nitelikte olup oyuncularını birbirinden ayıran, kostümlerinden çok aksesuarları olmuştur. Örnek olarak “Regularis Concordia” eserinde Meryem’in “buhardanlık” denilen pişmiş toprak, pirinç, bakır veya gümüş gibi malzemelerden yapılan, içinde kokulu bitkilerin yakıldığı kulplu açık bir kap yada zincirle asılan kapağı delikli de olabilen kutuları, katiplerin kollarının altında taşıdıkları kitaplar, askerlerin kullandıkları silahlar gösterilmektedir (Eczacıbaşı, 1997a; Eczacıbaşı, 1997b).

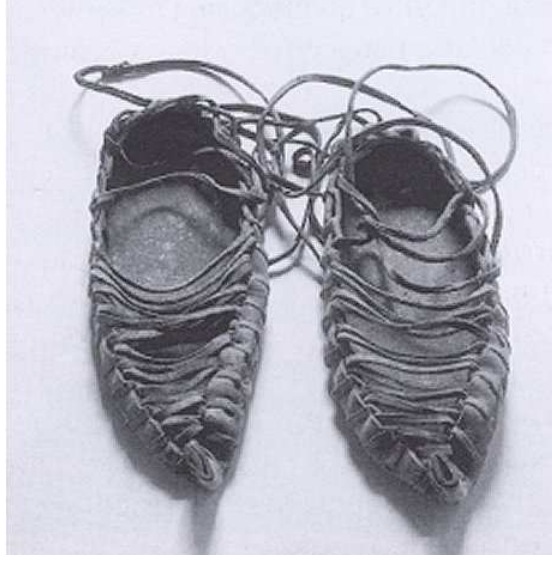
Orta Çağ’da sahne sanatlarında ayakkabılar günlük hayattakilere benzer tarzda sivri uçlu olup ayak bileklerinden bağlanarak kullanılmış ve bu ayakkabılara “poulaine” adı verilmiştir (www.theatre.ubc.ca).



Resim 2.8. Orta Çağ Döneminde kullanılan poullaine ayakkabı (www.theatre.ubc.ca)

Rönesans dönemi Fransız tiyatrolarında oyuncular mask kullanmak yerine yüzlerine un sürerek beyazlatmayı tercih etmişler, bu nedenle dönemin komedi tiyatrolarına un anlamına gelen “enfarines” denilmiştir (Eczacıbaşı, 1997a).

Rönesans döneminde erkek oyuncular “socci” adı verilen çarıklar giyerlerken kadın oyuncular diz altı çizmeler kullanmıştır (Eczacıbaşı, 1997a). Jean George Noverre (1732- 1810) (en.wikipedia.org) ile dans kostümlerinin basitleştirilmesi bağlamında hafiflemeye ya da daha az tercih edilmeye başlanan hantal, topuklu ve büyük tokalı dans ayakkabıları, 18. yüzyılın sonlarında yerini parmak ucunda yükselmeyi çok daha kolaylaştıran ve günümüz bale ayakkabılarına oldukça yakın olan “potin”lere bırakmıştır (Barber, 2000). Günümüz potinlerine oldukça benzeyen ve parmak ucunda yükselmeyi kolaylaştıran modern potinler ilk kez 1860 (Barber, 2000) yıllarında görülmüştür. Potinlerin parmak uçları reçine ile birbirine yapıştırılmış birkaç kat kanvas kumaştan oluşur. Sanatçı dans ederken vücut sıcaklığı ile reçineli bölüm dağılmaya başlar. Bu yüzden yorucu performanslarda baş balerin birden fazla çift kullanmak zorunda kalabilir. Örneğin Tchaikovsky’nin “Kuğu Gölü” balesinde baş balerin kuğu kraliçesi ve siyah kuğu rolleri için iki ayrı çifte ihtiyaç duymaktadır (Barber, 2000).



Resim 2.9. Rönesans döneminde erkek oyuncuların kullandığı socci (www.istrianet.org)

17. yüzyılda Barok dönemi etkileri sahne sanatlarında da görülmeye başlanmış, oyuncular günlük giysileriyle sahneye çıkmışlar ve aksesuar olarak üç köşeli başlıklar kullanmışlardır (Brockett, 2000).

Mask kullanımı 19. yüzyılda yavaş yavaş azalma göstermeye başlamıştır. 20. yüzyıldan sonra eski eserlerin yada masalların sahnelenmesi ve çağdaş eserlerde bazı etkileri yaratmak dışında tercih edilmemiştir (Maralı, 1993).

2.2.1.2. Makyaj

Kostüm ile makyaj, bir sanatçının dış görünüşünü ortaya çıkartarak sahnedeki karakter özelliklerini attırmakta, aynı zamanda seyircilerin dikkatini oyuncuların üzerine çekmektedir. Oyuncuların görünüşlerine özellikler eklenerek sahnede canlandırılacak olan karakterin kişiliğine vurgu yapılmaktadır (Nutku, 1989). Kostüm ve makyaj sadece tarihsel dönemleri göstermek için kullanılmamakta aynı zamanda sahne ışıkları altında sanatçıların yüz hatlarını ortaya çıkartarak mimik kullanımlarını ön plana çıkartmak için de tercih edilmektedir. Sahne sanatlarında uygulanan makyaj seyirci için inandırıcı olmalı, bundan dolayı kostüm ve makyaj birbirleriyle uyumlu olarak düşünülmelidir. Kostüm ve makyaj, dekor ile uyumlu olmalı ve sahne ışıkları altında denemeler yapılarak doğru malzeme ve biçime karar verilmelidir (Nutku, 1989).

Sahne sanatlarında sahnelenen eserlerde rol gereği, bir sanatçı daha sonra yaşlanmış olarak görünmesi gerekiyorsa, sağlığında bir değişiklik olmuşsa veya farklı bir karakteri canlandırmak için sahneye çıkacaksa bu değişiklikler kostümler ve makyaj ile anlatılmaktadır (Nutku, 1989).

İlk çağda sahne sanatlarında makyaj kullanımı çeşitli duyguların ifadesi için tercih edilmiştir. Orta çağda sahnelenen eserlerde insanların dışında hayvanlar, şeytanlar, melekler ve canavarlar da canlandırılmaya başlanmış ve anlatımda makyajdan yararlanıldığı için makyaj bu dönemde gelişme göstererek bir sanat dalı olmuştur (Maralı, 1993). Başlangıçta kandiller ve gaz lambalarıyla aydınlatılan sahnelerde seyircilerin oyuncuların ifadelerini ve mimiklerini daha iyi görebilmesi amacıyla abartılı yapılan makyaj, Edison'un 1879'da akkor ampülü icat etmesi sonrasında sahnelerin elektrikle aydınlatılmaya başlanmasıyla değişiklik göstererek sadeleşmeye başlamıştır (Brockett, 2000; Maralı, 1993). Günümüzde makyaj, sanatçıların canlandıracakları karaktere benzemesi için yapılmakta, aşırılıktan kaçınılmaktadır (Maralı, 1993).

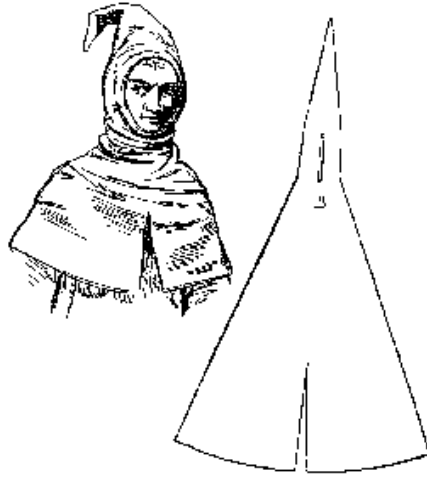
2.2.1.3. Saç Tasarımı ve Peruka

Sahne sanatlarında, sahnelenecek eserin dönem özelliklerini ve canlandırılacak karakterin kişiliğini anlatabilmek için saç tasarımı yapılmaktadır. Kostüm tasarımcısı tarafından tasarlanan saç modeli, sanatçının saç yapısına (uzunluk, renk gibi) uygun değilse perukalarla desteklenmektedir.

Antik dönem trajedi oyuncularını, maskaların büyüklüğünü gizlemek ve koro sanatçılarından ayrılabilmek için "onkos" adı verilen perukalar kullanmışlardır (Fuat, 1970). Bu dönemde komedi eserlerini canlandıran sanatçılar ise kırmızı peruka kullanmıştır. Antik dönemde saçlar inci ve kurdelelerle süslenirken soyluları canlandırmak için saçta altın yada gümüşten taşlar takılmıştır (Eczacıbaşı, 1997a).

Roma dönemi eserlerde kullanılan perukalara "galeri" denilmekte, beyaz saçlar yaşlıları, siyah saçlar gençleri, kırmızı saçlar köleleri simgelemektedir (Nutku, 2000). Bu dönemde saçlar ortadan ikiye ayrılarak ensede toplanmaktadır (Eczacıbaşı, 1997a).

Ortaçağ döneminde peruka gerek masklı gerekse masksız olarak sık kullanılan aksesuarlar arasında yer almaktadır. Bu dönemde kadın oyuncuların saçları uzun olup kurdele veya kordonlarla birlikte örülmüştür. Erkek oyuncular ise saçlarını kulak hizasında kesip içe doğru kıvrımıştır. Kadın oyuncular yaygın olarak sivri uçlu ve geniş siperli başlıklar ile yastıklı saç aksesuarları kullanmıştır (Nutku 2000). Erkek sanatçılar ise göğüs hizasında, keten başlık ile bağlı “chaperon” veya “liripipe” denilen uzun kuyruklu omuzun altına kadar gelen pelerinler kullanmışlardır (www.theatre.ubc.ca).



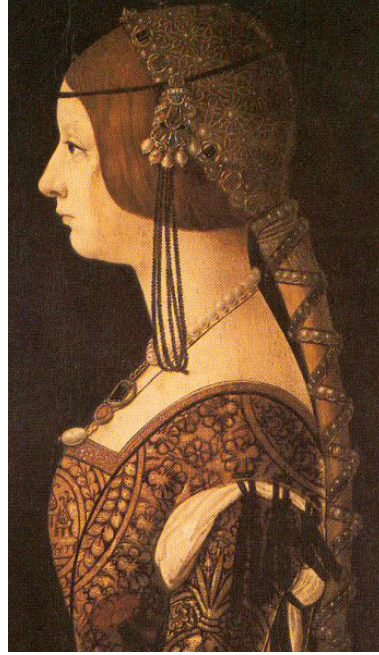
Resim 2.10. Orta Çağ erkek sanatçıların kullandığı chaperon (<http://pages.infnit.net>)



Resim 2.11. Orta Çağ erkek sanatçıların kullandığı liripipe (www.theatre.ubc.ca)

Gotik dönemde sahnelenen eserlerde kadın oyuncular mücevherlerle süslenmiş, kenarından ipek yada ketenden kumaş sarkıtılan başlıklar kullanılmıştır. Erkek oyuncular ise kulak ve enseyi örtecek uzunlukta saç kesimi kullanmıştır. Kukuleta ismi verilen yağmur, soğuk gibi dış etkilere karşı başa takılan, giysiye dikili veya ayrı olarak kullanılan başlık giyilmiştir (Racinet, 2003).

Rönesans döneminde saçlar doğal halde bırakılıp değerli mücevherler ve kuş tüyleriyle süslenmiştir. Şapkalar, mücevher, tüy ve nakışlarla süslenmiştir (Russel, 1987).



Resim 2.12. Rönesans dönemi saç tasarımı (www.theatre.ubc.ca)

Barok dönemde saçlar ipek kurdeleler ile tutturulmuştur. Bunun dışında yukarıdan toplanan ve bukleli saçlar da kullanılmıştır. Eserler sahnelenirken soylu karakterler için bukleli perukalar kullanılmıştır. Kraliçe gibi daha gösterişli olması istenen karakterler için ise perukalar değerli taşlarla süslenmiştir (Payne, 1965).

Rokoko Döneminde sahnelenen eserlerde, tüm sosyal sınıflardaki karakterler için peruka kullanılmıştır. Başlangıçta büyük perukalar kullanılırken dönemin sonlarına doğru bukleli perukalar arkada boyun hizasından kurdelelerle toplanmıştır. Ayrıca bazen perukalar kuş, kelebek, ağaç dalı veya sebzelerle

süslenmiştir. Perukalar insan saçından, keçi tüyünden, at yelesinden veya sebze liflerinden yapılmıştır (Payne, 1965).

19. yüzyıldan itibaren peruka kullanımı azalarak yerini şapkalarla bırakmıştır. Kadın sanatçıların şapka kenarları renkli şeritlerle süslenmiş, genellikle hasır, ipek veya satenden yapılmıştır. Erkeklerde ise silindir hasır şapkalar kullanılmıştır. Şapkalar, yapma çiçek, otriş ve tüylerle süslenmiştir. Bu dönemde abartılı saç modellerinden kaçınılmıştır (Racinet, 2003).



Resim 2.13. 19. yüzyılda sahne sanatlarında kullanılan kadın şapkaları (www.theatre.ubc.ca)

1900'lü yılların başlarında büyük fötr şapka ve kasket kullanılmıştır. Daha sonra saç süslemelerinde, bone tarzı şapkalar, yana takılan büyük fiyonklu kepler, esnek, geniş kenarlı kaplinler ve saça tutturulan tüyler kullanılmıştır (Racinet, 203).

1920'lerde sahnelenen eserlerde dönemin moda olan saç kesimleri kullanılmıştır. Bu dönemde saçlar çene hizasında küt kesilerek düz yada dalgalı

olarak kullanılmıştır. Şapkalarda ise tül, otriş veya çiçeklerle süslenmiş abartılı modeller kullanılmıştır. (Payne, 1965).

1930'lu yıllarda şapkalar sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde sivri ve yüksek formdaki şapkaların kenarları genişletilmiştir. Başın yan tarafına takılan şapkalar fiyonk ve tokalarla süslenmiştir. Ayrıca bu dönemde saç fileleri de kullanılmıştır (Payne, 1965).

1940'larda kadın kostümlerinin tamamlayıcı aksesuarı olarak şapka önem kazanmıştır. Geniş ve büyük olarak tasarlanan şapkalar, taşlar, büyük tüyler ve fiyonklarla süslenmiştir. Saç kesimleri kulak hizasının altında ve dalgalı olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde dağınık topuz ve içe doğru kıvrılmış kahkül kullanılmıştır (Ribeiro, 1995).

1950'li yıllarda kullanılan şapkalar tavus kuşu tüyü, otriş, puanlı tül, ince hafif tül (vualet), şapka iğnesi ve fiyonklarla süslenerek kullanılmıştır. Sıcak havaların sahnelendiği eserlerde, esnek ve geniş kenarlı kadın şapkası olan kaplinler yada kasketler kullanılmıştır. Saç kesimleri ise çene hizasında ve katlı olup dalgalı formda kullanılmıştır (Payne, 1965).

1960'larda erkek saçları uzun, kadın saçları kısa olarak kullanılmıştır. Bu dönemde Fransız tarzı bere (tape), fiyonklu kasket ve çiçeklerle süslenmiş bone kullanılmıştır. Saçlar geriye doğru taranarak kabartılmıştır (Payne, 1965; (Eczacıbaşı, 1997a).

1970'li yıllarda saçlar uzun ve doğal şekliyle kullanılmıştır. Genç karakterler için sarı tonlarında, orta yaşlılar için doğal renklerde saçlar kullanılmıştır. Bu dönemde Rus tarzı kalpak ve Fransız tarzı bereler kullanılmıştır (Payne, 1965).

1980'lerde saçlar dağınık, doğal ve İspanyol tarzı topuz olarak kullanılmıştır. Bu dönemin sonlarına doğru kısa küt kesimli koyu renk saçlar kullanılmıştır. Topuzlarda saç tarağı, file, firkete gibi aksesuarlar kullanılmıştır (Ribeiro, 1995).

1990'lı yıllarda saçlar kısa ve modern tarzda yada uzun ve dağınık şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde büyük, volanlı ve otrişlerle süslenmiş şapkalar kullanılmıştır (Eczacıbaşı, 1997a).

2000'li yıllardan günümüze kadar ki sürede çok farklı saç tasarımları kullanılmaktadır. Bu dönemde geçmişte kullanılan saç tasarımlarına dönüş yaşanmaktadır.

2.3. Kalıpların Hazırlanması ve Üretim Süreci

Sahne sanatlarında tasarlanan kostümlerin üretilmesi ve sanatçıların vücut ölçülerine göre kalıp elde edilebilmesi için ölçü alınması gerekmektedir. Ölçü alma işlemi için alınması gereken ölçüler önceden belirlenerek, beli tespit edebilmek için bel şeridi (ekstrafor, kurdele vb.) bağlanmalı ve düzgün bir iç giyim üzerinden, model özelliklerine dikkat edilerek alınmalıdır (Bali ve ark., 1997). Eserler için çizilen kostüm tasarımları doğrultusunda sanatçıların ölçüleri hareketlerini engellemeyecek şekilde ve normal duruşlarıyla alınarak canlandırılacakları karakter için tasarlanan kostüme göre kalıpları hazırlanmaktadır. Kalıp hazırlama işlemleri kesim ile, hazır kalıplarla, giysi üzerinden kalıp çıkartarak, pratik yolla veya drapaj yoluyla yapılabilmektedir. Kesim işlemine göre hazırlanan kalıplar sanatçılar üzerinden alınan ölçülere göre doğrudan kumaş üzerine yada parşömen kağıdına çizilerek elde edilmektedir. Hazır kalıplardan yararlanılarak oluşturulan kostüm kalıpları temel yada model uygulaması yapılmış, çeşitli sistemlere göre hazırlanmış paftalardır. Beden numaralarına göre hazırlanmış olan hazır kalıplarda sanatçıların ölçülerine göre kontroller yapılarak gerekli düzeltmeler yapılmalıdır. Giysi üzerinden kalıp çıkartılırken tasarlanmış olan kostüme uygun olarak daha önceden üretilmiş olan kostümler, masa veya manken üzerine yerleştirilerek kalıbı alınacak olan kısma mülaj kağıdı veya ince bir kumaş yerleştirilir. Daha sonra pens ve bolluk payları verilerek iğnelenir. Son olarak kostümün kup, pens, yaka çevresi, yan dikişi yerleri işaretlenerek masa üzerinde gerekli düzeltmeleri yapılarak kalıp elde edilir. Pratik yolla elde edilen kalıplarda ölçülere dayanarak, göz kararı ile vücut ve model özelliği dikkate alınarak, kağıt veya kumaş üzerine çizilerek hazırlanmaktadır. Bu yöntemle hazırlanan kalıplar pratiklik, zaman ve enerji açısından faydalı olmakla birlikte fazla dikiş payı bırakılması ve prova gerektirmesi açısından işlevselliğini yitirmektedir. Drapaj yoluyla elde edilen kalıplar ise doğrudan sanatçılar veya

cansız manken üzerinde model özelliğine göre çalışılması ile oluşturulmaktadır (Bali ve ark., 1997). Kalıpları hazırlanan kostümlerin tasarımcılar tarafından belirlenen kumaşları için model özelliği, vücut tipi, kumaşın cinsi, çekme payı, kumaşın eni ve dikiş payları düşünülerek gerekli kumaş miktarı hesaplanmaktadır. Kumaşlar kesime hazırlanırken tersi üste gelecek şekilde tek yada çift katlı olarak düzgün bir masaya serilmekte ve kalıplar ekonomik olarak düz boy ipliğine, kumaşın yönüne, desenine dikkat edilerek yerleştirilmektedir. Kumaşa yerleştirilen kalıpların kontrolü yapılarak eksik parça olmadığı ve doğruluğu kabul edildikten sonra kalıplar sabunla, ruletle veya iğneyle çizilerek yada bol teyel alınarak kumaşa geçirilmektedir (Çağlayan, 1978). Aynı beden ölçülerine sahip ve aynı kostümleri giyecek olan sanatçılar için tek kalıp hazırlanarak düzgünce ve tersine yüzüne dikkat edilerek üst üste serilen kumaşlardan kesilmektedir. Kesim işlemi tamamlanan parçaların regulası (düzeltme işlemi) yapılmaktadır. Hazırlanan kalıplara göre kesilen kumaşlar bol teyel alınarak veya makinada dikilerek birleştirildikten sonra kostümü giyecek olan sanatçı ve tasarımcıyla birlikte model özelliğine, sanatçının vücut özelliğine, görüş ve zevklere dikkat edilerek provası yapılmaktadır (Çağlayan, 1978). Kostümlerin tasarımları, kalıpları ve kesim işlemleri tamamlandıktan sonra üretim işlemleri kostümü giyecek olan sanatçılarla ve tasarımcıyla birlikte yapılarak daha doğru bir sonuca ulaşılmaktadır (Woodward, 1985). Provası yapılan kostümler dikime başlanmadan önce kendi kumaşından bir parça üzerinde dikiş denemeleri yapılarak tasarımcıyla birlikte uygun olanına karar verilmelidir; çünkü kumaş kalınlığına, dokuma sıklığına ve dokusuna bağlı olarak kullanılacak dikiş tipi farklılık göstermektedir (Coles, 1995). Yapılan provalar doğrultusunda dikilen kostümler ütülenip son kontrolleri yapılmaktadır. Daha sonra sanatçılar tekrar provaya çağrılarak tasarımcı ile birlikte son düzeltmeler yapılmakta ve kostümler sahnelenmeye hazır bir şekilde askılara asılmaktadır.



Resim 2.14. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Guguk Kuşu Balesi kostümleri üretim sürecinde sanatçıların provası



Resim 2.15. İstanbul Devlet Opera ve Balesi terzihanesi, üretimi tamamlanan kostümler askılara yerleştirilmektedir.

2.4. Eserlerin Sahnelenmesi

Sahne sanatlarında, sanatçılar sahneye çıktıklarında canlandıracakları karakterin gerçekçi olabilmesi için kendi kişiliklerini unutup rollerini yaşamaları gerekmektedir. Tüm eserler için oyunculukta gerçeğe uygunluk aranmalı, sahnede gündelik yaşamdaki gibi davranılmalı ve bunu destekleyen kostümler kullanılmalıdır. Kostümler, oyuncuların giydikleri klasik görsel imgeleri oluştururken karakteri ve onların oyun içindeki durumlarını vurgulamalıdır (Çamurdan, 1996).



Resim 2.16. Les Liaisons Dangereuses (Tehlikeli İlişkiler) tiyatrosu, Valmont karakteri için 2001 yılında Tara Maginnis tarafından tasarlanan kostüm ve uygulaması (www.costumes.org)

3. İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALE’SİNDE SAHNELENEN ESERLERİN KOSTÜM TASARIM SÜRECİ

Devlet Tiyatrosu ve Operası 5441 sayılı Kanun ile 16 Haziran 1949 yılına yürürlüğe girmiş ve ödenekleri devlet tarafından karşılanan bir kurum olarak Ankara’da iki sahnesiyle 1 Ekim 1949 yılında çalışmalarına başlamıştır. 1954-1955 döneminde Ankara’da ve şehir dışında yeni sahneler açılmaya başlanmıştır. 1956-1957 döneminde Devlet Tiyatrosu ve Operası her on beş günde bir İstanbul’da tiyatro ve opera gösterileri düzenlemeye başlamıştır. Ancak turnelerin devlet bütçesini zorladığı düşünülerek 1965- 1966 döneminde bu sanat kurumu ikiye ayrılarak Devlet Tiyatrosu ve Devlet Opera ve Balesi olarak değiştirilmiştir. Sahne sayılarının artmasıyla denetimleri zorlaşan Devlet Tiyatrosu ve Devlet Opera ve Balesi, 1970-1971 döneminde Ankara ve İstanbul olarak ayrılmış, daha sonra İzmir ve Antalya içinde ayrı genel müdürlükler verilmiştir (Nutku, 1985).

Etkinliklerine 1972 yılında başlayan ve günümüze değin başarılı bir gelişim çizgisi izleyen İstanbul Devlet Opera ve Balesi, temsillerini Atatürk Kültür Merkezi’ndeki 1300 kişilik oturma yeri bulunan “büyük salon”da sergilemekte ve 2005-2006 sezonu repertuarında 23 yapıt bulundurmaktadır.

3.1. Dramaturgi ve Reji

İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde eserlerin sahnelenmesinin kararlaştırılması aşamasında görev alan dramaturg, temsilinin yapılmasını istediği yapıtın metninin bir kopyasını rejisöre, diğer dramaturglara, tasarımcılara, bestecilere, başrol oynayabilecek sanatçılara dağıtmaktadır. Herkesin eserin metnini okumasından sonra ilgili kişilerden oluşan bir kurul toplanmakta ve sahnelenmesi düşünülen yapıt üzerinde fikir birliğine varılması sonucunda karara ulaşılmaktadır. Bütün eleştiri ve uyarılar sonucunda dramaturg, tasarımcılar ve rejisörden oluşan bir grup ile ikinci toplantı yapılmakta, yapıtın her sahnesi incelenmekte ve bunun sonucunda dramaturg eseri her yönüyle inceleyerek yazın dilinden sahne diline aktarmaktadır (Çamurdan, 1996). Rejisör, eserin metnine bağlı kalarak yorumlayıp oyunda bulunması gereken ton, hareket, renk ve ritmi

belirlemekte ve yazarın sahne betimlemelerini dikkate alarak kostüm, dekor ve diğer tasarımların yapılmasını istemektedir (Antoine ve ark., 1967). Metin incelemeleri ve düzenlemeleri tamamlanan eserin sahneye aktarılmasında rejisör devreye girmekte, denetlemeleri ise dramaturg yapmaktadır (Çamurdan, 1996).

Sahne sanatlarında eserlerin metinleriyle birlikte görüntü de önem kazanmaktadır. Kostüm, dekor, ışık, oyuncu, müzik, replik gibi öğelerin uyum içinde olduğu sahne düzenini sağlayan rejisör, oyunun gösterimindeki sorumlulukları da üstlenmektedir. Rejisör, eserin bütününe hakim olabilmek için sahnenin tüm tekniklerine hakim olmalı, oyunculara, kostüm ve dekor tasarımcılarına, yazarın çalışmalarına yön vermelidir (Antoine ve ark., 1967).

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde Yekta Kara, Önder Ökseven ve Aytaç Manizade rejisör olarak görev yapmaktadır.

3.2. Tasarım Fikrinin Oluşumu ve Kostüm Tasarımı

Sahne sanatlarında olduğu gibi İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde de bir eser için kostüm tasarımı yapılırken zorlu bir süreç yaşanmaktadır. Bir gösterinin sahne düzenini oluşturan mekan düzenlemeleri, dekoru, kostümleri, ışık ve müziği rejisörün gözetimi altında ve önerileri doğrultusunda tasarlanmaktadır. Tasarımcı tarafından öncelikle metin okunmakta bu süreç içinde de karakterlerle, dekorla ve tarihle ilgili notlar alınmaktadır. Çünkü eserdeki kişilikleri yaratmak için bunları detaylı okumak hatta çözümlenmek gerekmektedir (Çalışlar, 1993). Kostümler yapılırken eskime özelliklerine göre kumaş seçilmektedir. Temizlenmeye uygun olması, sahnede duruşu, buruşmayacak olması gibi özellikler göz önünde tutularak kumaş ve malzeme seçimi yapılmaktadır. Pek çok kez temizlenmeye gittiği için kaliteli ve dayanıklı bir kumaş olmasına dikkat etmek gerekmektedir. Kalın kumaşlara ihtiyaç olduğunda döşemelik kumaşlardan da yararlanılabilmektedir. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin terzihanesinde üretilen kostümlerden başka mont, kot pantolon, kazak gibi giysilere ihtiyaç olduğunda dışarıdan hazır olarak satın alınabilmektedir. Yine aksesuarların bazıları bünyelerindeki şapka- çiçek atölyesinde yapılırken bir kısmı da dışarıdan temin edilebilmektedir. Birbirleriyle uyumlu olanlarını sağlayabilmek için

genellikle kostümle beraber yürütülen dekor tasarımında da değişik tipte perde ve döşemelik kumaşlar kullanılmaktadır.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde kostüm tasarımları Ayşegül Alev, Şanda Zıpçı, Figen Koyuncuoğlu, Serdar Başbuğ ve Gizem Betil tarafından yapılmaktadır.

3.2.1. Kostümün Tamamlayıcı Unsurları

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenecek eser için kostüm tasarımcıları tarafından tasarlanan giysilerin tamamlayıcı öğeleri olan şapka, ayakkabı, mask, peruka ve takıları Atatürk Kültür Merkezi binasının içinde yer alan atölyelerde yapılmaktadır. Kostüm tasarımcısının hazırlamış olduğu tasarımların çalışılacak detayları bazen detay çizimi olarak bazen de gerekli kısımlar fotokopi ile büyütürerek üretimi yapılacak olan atölyeye verilmektedir. Sahnelenecek eserde rol alacak olan sanatçıların isimlerinin yazıldığı paftalarda malzeme örnekleri de sunulmaktadır. Atölye sorumluları denetiminde çalışan görevliler tarafından isim listelerinde yer alan sanatçılar için önceden alınan gerekli ölçü listesine uygun olarak hazırlık yapılmaktadır. Hazırlanan ürünler için daha sonra provalar sırasında gerekli düzeltmeler yapılarak son prova alındıktan sonra tasarımlar sahnelemeye hazır hale getirilmektedir.

3.2.1.1. Aksesuar

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde aksesuar tasarımları kostüm tasarımcıları tarafından yapılmakta ve uygulamaları şapka - çiçek, dekor ve kundura atölyelerinde tamamlanmaktadır.

Şapka - Çiçek atölyesinden sorumlu şef olarak Asuman Şavaşkurt bulunmakta ve yardımcıları Mücella Mert, Hamide Gün ve Meral Ulu çalışmalara destek vermektedir.

Bale sanatçılarının kullandıkları bir tür ayakkabı olan potin, kostüm tasarımcısı tarafından tasarlanmaktadır. Potin atölyesinden sorumlu şef Yahya Kılıçer ve çalışma arkadaşları Abdullah Göncü, Mustafa Öztürk, Cevat Gürpınar

ve Ümit Balcıoğlu, kostüm tasarımcılarının tasarladıkları çizimleri uygulamaya geçirmektedir.

Kundura Atölyesinden sorumlu şef olarak Arslan Marangoz ve yardımcıları Mustafa Yılmaz, Berati Çakır, Mustafa Tok, Nazmi Uzundurukan, Süleyman İnan kostüm tasarımcılarının çizimlerini, verilen kumaş örnekleri doğrultusunda sanatçılardan ayak ölçülerine uygun olarak, hazır ayak kalıpları üzerinde üretmektedir.



Resim 3.1. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Şapka - Çiçek Atölyesi genel görünümü



Resim 3.2. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Potin Atölyesi



Resim 3.4. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Kundura Atölyesi



Resim 3.5. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Kundura Atölyesinde bulunan hazır ayak kalıpları

3.2.1.2. Makyaj

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenecek eser için makyajın nasıl yapılacağı kostüm tasarımcısı tarafından belirlenmektedir. Genel provalar sırasında kostüm tasarımcısının denetimi altında makyaj denemeleri yapılarak kostüm, dekor ve ışık bütünlüğüne bakılır, varsa gerekli düzeltmeler yapılır.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen eserler için sanatçıların makyajını yapan Hülya Aztekin oyun başlamadan en az iki saat önce kuliste yerini alarak gelen sanatçıların makyajlarını yapmaya başlamaktadır. Öncelikli olarak ilk sahne alacak sanatçılardan başlamaya dikkat etmekte ve oyun süresince kuliste bekleyerek sahne arası gelenlerin diğer sahnelerine uygun olarak ya farklı bir makyaj yada makyaj tazeleme yapmaktadır.



Resim 3.6. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Carmen Operası kulisinde Escamillo rolü için hazırlanan opera sanatçısı Suat Arıkan ve makyöz Hülya Aztekin

3.2.1.3. Saç Tasarımı ve Peruka

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde kostüm tasarımcısı tarafından tasarlanarak rejisörün onayını alan kostümlerin saç tasarımları, kuaför şefine anlatılır ve gerek görülürse peruka üretimi için peruka atölyesiyle görüşülür. Eserde rol alacak sanatçıların saç yapılarıyla tasarımlar karşılaştırılarak provalar sırasında saç denemeleri yapılarak tasarıma en uygun formda saçlar yapılır.

Peruka hazırlanması istenen tasarımlar için peruka atölyesine detay çizimleri gönderilerek dönem özellikleri ve tarzı açıklanır. Bu doğrultuda peruka üretimi yapılır. Daha önceden sahnelenen eser için yapılan perukalar tasarıma uygun ve kullanılabilir durumdaysa yenisi üretilmeden var olan peruka kullanılır.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Saç Tasarımı ve Peruka Atölyesinden sorumlu olan şef kuaför Nuri Çelik ve yardımcıları Ahmet Ayas, Lütfi Karamacu, Yüksel Doğan, Semih Ulutürk, Özdemir Egemen, Kemal Kurucu ve İbrahim Uysal sahnelenecek eser için kostüm tasarımcıları tarafından tasarlanan perukaları önceden hazırlamaktadır. Eserlerin sahneleneceği gün gösteri başlamadan en az iki saat öncesinde kuliste hazır bulunan kuaförler gelen sanatçıların saç tasarımları ve hazırlanan perukaların takılması işlemlerini yapmaktadır.



Resim 3.7. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Carmen Operası kulisinde Escamillo rolü için hazırlanan opera sanatçısı Suat Arıkan ve kuaför Nuri Çelik



Resim 3.8. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Peruka Atölyesinden görünüm

3.3. Kalıpların Hazırlanması ve Üretim Süreci

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde kostümler Atatürk Kültür Merkezi binası içinde bulunan terzihanede üretilmektedir. Toplamda 6 adet düz sanayi makinası, 2 adet overlok makinası, 2 adet sanayi tipi ütü ve 8 adet kesim masası bulunmaktadır.

Tasarımları yapılan kostümlerin üretimine karar verildikten sonra atölye şefleriyle tasarımcı toplantı yapar. Belirlenen kumaş numunelerine göre model özelliklerinin detayları tartışılarak gerekli kumaş metrajı ve yardımcı malzemelerin maliyet hesabı yapılır. Hazırlanan maliyet raporu ve kumaş numuneleri satın alma birimine gönderilerek malzeme alımı sağlanır. Alınan malzemeler terzihaneye gönderilir, burada kadın ve erkek terzihanelerine verilir. Gelen kumaşlar buharlı ütüyle ütülerek kesime hazırlanır. Terzihanede kalıplar, hazır kalıp kullanılarak yada pratik yolla çizilerek çıkarılmaktadır. Aynı beden ölçülerine ve model özelliğine sahip sanatçıların kostümleri için tek kalıp çıkarılmaktadır. Kesim masasına serilen kumaşlar hazırlanan kalıplardan kesilerek dikim işlemlerine başlanır. Dikim işlemi devam eden kostümler için sanatçılar ara

ara provaya çağrılarak gerekli düzeltmeleri yapılır. Üretimi tamamlanan kostümler son ütülerini yaptıktan sonra askılara asılarak eserin sahneleneceği zamana kadar terzihane içinde bulunan odaya kaldırılır.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin kostüm üretim atölyesi erkek ve kadın terzihanesi olarak iki bölüme ayrılmıştır. Atölye bir paravanla ayrılmakta ve her iki bölümün de başında birer şef bulunmaktadır. Kadın terzihanesinde Fatma Sedef, erkek terzihanesinde ise Ali Atay sorumlu şef olarak görev yapmaktadır. Ayrıca terzihanede kostümlerin üretilmesi için kalıp hazırlama ve dikim işlemlerinde Refik Erkoyuncu, Celal Özbayık, Salih Atasoy, Selim Köşüre, Mehmet Süngü, Yalçın Atasoy, Ramazan Eser ve Semra Bulgur, Meryem Ulu, Kadriye Katırcıoğlu, Dilşah Akıncı, Hicran Çiçek ve Elif Çelik çalışmaktadır.



Resim 3.9. İstanbul Devlet Opera ve Balesi terzihanesi genel görünümü



Resim 3.10. İstanbul Devlet Opera ve Balesi terzihanesi genel görünümü

3.4. Eserlerin Sahnelenmesi

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde bir eser sahnelenmeden önce kostümler kontrol edilerek gerekli düzeltmeler yapılmaktadır. Eser sahnelenirken kostümler ve tamamlayıcı aksesuarlar, gösterimin başlamasından en geç iki saat öncesinde sanatçıların kulisteki yerlerinde askılara yerleştirilmektedir. Sanatçının soyunma odasındaki yerleştirme işlemi sahne sırasına göre yapılmaktadır. Eserin sahnelenmesine 2 saat kala sanatçılar kulisteki yerlerini almaktadır. Sanatçıların hazırlanmasına yardımcı olmak amacıyla gardıropçular, makyöz ve kuaför kuliste hazır bulunmaktadır. Sahne arası gelen sanatçı, kulisteki yerine giderek yardımcılarının desteği ile kostümünü hızla değiştirip gerekli makyaj ve saç değişikliğini yapıp tekrar sahneye çıkmaktadır. Sahne sırası yaklaşan sanatçıların isimleri önce on, sonra beş dakika kala anons edilerek sanatçıların sahne arkasında hazır olmaları sağlanmaktadır.

Eserin sahnelenmesi sırasında olası bir soruna karşı sanat yönetmeni, yardımcısı veya sanat teknik müdürü sahne arkasında bulunmaktadır. İstanbul

Devlet Opera ve Balesi'nde Sanat Yönetmeni olarak Kerim Soysal, Sanat Yönetmeni Yardımcısı olarak Faruk Göker ve Sanat Teknik Müdürü olarak Behçet Malikler görev yapmaktadır.

Eser sahnelendikten sonra kostümler, kostüm düzenlemeyle görevli gardıropçular tarafından kulisten toplanarak kuru temizleme atölyesine gönderilmektedir. Kuru temizleme atölyesinden gelen kostümlerin kontrolleri gardıropçular tarafından yapılmakta, varsa gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra esere göre gruplanarak depoya kaldırılmaktadır.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde gardıropçu olarak Salim Toroğlu, Ahmet Yılandil, Sultan Gügercinoğlu, Nevin Gülbahar, Neslihan Genç ve Gürcan Özcan görev yapmaktadır. Kuru Temizleme Atölyesinde ise şef olarak Hüsnü Sezgin ve personel olarak da Nejat Yalçın görev yapmaktadır.



Resim 3.11. İstanbul Devlet Opera ve Balesi kulisi



Resim 3.12. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Carmen Operasından bir sahne



Resim 3.13. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Carmen Operasından bir sahne

4. 2005- 2006 DÖNEMİNDE İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALESİ'NDE SAHNELENEN ESERLERDEN ÖRNEKLER

Bu araştırmada 2005- 2006 Döneminde İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen Mozart'ın Sihirli Flüt Operası, Puccini'nin Monan Lescaut Operası, Bizet'in Carmen Operası, Puccini'nin Madam Butterfly Operası, Donizetti'nin Belisario Operası, Verdi'nin Otello Operası, Selman Ada'nın Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası, Berstein'in Batı Yakasının Hikayesi Müzikali, Schmidt'in Fantastik Müzikali, Serdar Yalçın'ın Folklaraması, Adolp Adam'ın Giselle Balesi, Tchaikousky'nin Fındıkkıran Balesi, İleriş Sun'un Guguk Kuşu Balesi, Mercan Dede'nin Güldestan Müzikli dansı, Oscar Wilde'nin Mutlu Prens Müzikali, Ken Ludwik'in Bir Tenor Aranıyor Müzikali, Çetin Işıkgözlü'nün Emrah ile Selvihan Balesi, Fahir Atakoğlu'nun Ağır Roman Dans tiyatrosu, Piazzolla'nın Ayoşa ve Anadolu Formları Balesi, Eugen Thomas'ın Sihirbaz Oz Çocuk müzikali, Selim Andak'ın Uyuyan Güzel Çocuk müzikali, Rossini'nin Külkedisi Çocuk müzikali eserlerinden örnek olarak yapıtların ilk defa sahnelenmesi dikkate alınarak Sihirli Flüt Operası ve Guguk Kuşu Balesi incelenmiştir.

4.1. “Sihirli Flüt” Operasının Kostüm Tasarım Sürecinin İncelenmesi

“Sihirli Flüt” (Die Zauberflöte) operası Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tarafından 1791 yılında bestelenmiş librettosu Johann Emanuel Schikaneder'e (1751-1812) (Altar 1982a) ait olan Almanca yazılmış bir eserdir. İlk temsili (prömiyer) 30 Eylül 1791'de Viyana'da sahnelenmiş olan eser, her bakımdan yeni fikirler ortaya koymuş ve opera sanatının gelişimini etkilemiştir (Altar 1982a). İki perdelik bir eser olarak oluşturulan yapıt, basit bir ifadeyle duygulu bir halk oyunu olup, çevresel faktörleri reddederek iç yaşayışa önem vermekte ve duyguların yoğunluğunun önemini ön plana çıkartmaktadır. İyilik ve kötülüğün savaşı, iyiliğin zaferi sembolik anlatımlarla işlenmiştir. Konu, masal dünyasında Gece Kraliçesinin hüküm sürdüğü yer ile Mısır Rahibi Sarastro'nun Güneş (Isis) Tapınağı'nda geçmektedir (Altar 1982a). Güneş Tapınağının baş rahibi Sarastro, geceler kraliçesi olan kötü ruhlu Astrofiammante'nin kızı

Pamina'yı kaçırtmıştır. Bu sırada Kraliçenin üç nedimesi ellerindeki gümüş mızraklarla Mısırlı genç Prens Tamino'yu korkunç bir yılanın saldırısından kurtarmışlar ve oradan uzaklaşmışlardır. Elleri Pamina'nın resmi ile geri gelen nedimleri gören Prens Tamino, resimdeki çehreye aşık olmuş ve O'nu kurtarmaya karar vermiştir. Üzerine tüylerle süslenmiş kostüm giymiş, sırtında kuş kafesi taşıyan garip görünümlü bir adam olan Papageno Prens Tamino'nun yanına gelmiştir. Gece Kraliçesi tarafından nedimleri aracılığıyla Prens Tamino'ya sihirli Flüt, Papageno'ya sihirli çanlar verilmiştir. Başları derde girdiğinde Flüt ve çanları çalarak yardım isteyecekler böylece birlikte Pamina'yı Güneş Tapınağından kurtaracaklardır. Çeşitli sınavlardan geçen Prens Tamino, Prenses Pamina'yı kurtarır ve sonuçta evlenirler (Yener, 1992; Gazimihal, 1957).

2005-2006 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen W. A. Mozart'ın "Sihirli Flüt" operasının rejisörlüğünü Aytaç Manizade üstlenirken eserin kostüm tasarımlarını Serdar Başbuğ yapmıştır. Orkestra Şefi olarak Serdar Yalçın, dekor tasarımcısı olarak Tayfun Çebi, koro şefi olarak Gökçen Koray, ışık tasarımcısı olarak Metin Koçtürk görev almıştır.

Eserin sahnelenmesinde opera sanatçısı olarak Sarastro rolünde Zafer Erdaş, Kenan Dağışan, Cahit Şaher ve Gökhan Ürben, Tamino rolünde Caner Akın ve Hüseyin Likos, Sözcü rolünde Zafer Erdaş, Sevan Şencan ve Önay Günay, Gece Kraliçesi rolünde Gülgez Altındağ ve Özlem Soydan, Pamina rolünde Otilya M. İpek ve Nursel Öncül, 1.Kadın rolünde Peyman Dorkan ve Ayşegül Kargıner, 2.Kadın rolünde Deniz Erdoğan, Ela Gürten, Yeliz Çelikkol ve Stare Çelebi, 1.Çocuk rolünde Eda Bingöl ve Binnaz Tüter, 2.Çocuk rolünde Aytaç Kahyaoğlu, 3.Çocuk rolünde Arzu Gedik Yüceer Papageno rolünde Kevork Tavityan, Papagena rolünde Elif Özel ve Ayten Telek, Monostatos rolünde Şamil Gökberk, Turgut İpek ve Çağrı Köktekin, 1.Zırhlı Adam rolünde Ali Murat Erengül ve Şahin Öğüt, 2.Zırhlı Adam rolünde Göktuğ Alpaşar ve Barbaros Taştan görev almıştır.



Resim 4.1. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası için tasarlanan kostüm çizimleri



Resim 4.2. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası için tasarlanan kostüm çizimleri



Resim 4.3. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri kalıpların pratik yolla hazırlanarak kesime hazırlanması



Resim 4.4. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri üretim aşaması



Resim 4.5. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri üretim aşaması



Resim 4.6. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Şapka ve Çiçek Atölyesinde Sihirli Flüt Operası için şapka üretimi



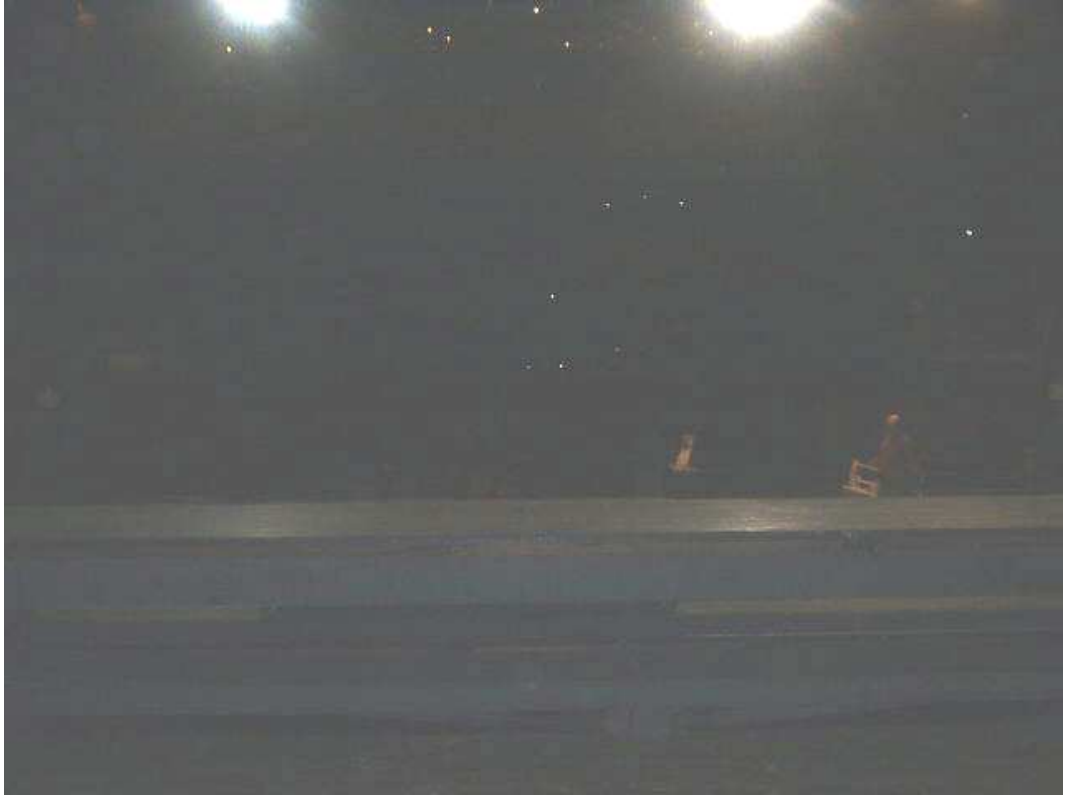
Resim 4.7. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri provası



Resim 4.8. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası kostümleri üretim süreci



Resim 4.9. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası ayakkabılarının üretim süreci



Resim 4.10. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası sahne provası



Resim 4.11. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası, kulis



Resim 4.12. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası (www.idobale.com)



Resim 4.13. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası (www.idobale.com)



Resim 4.14. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası (www.idobale.com)



Resim 4.15. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Sihirli Flüt Operası (www.idobale.com)

4.2. “Guguk Kuşu” Balesinin Kostüm Tasarım Sürecinin İncelenmesi

Özgürlük üzerine çekilmiş filmlerden biri olan “One Flew Over the Cuckoo’s Nest” (Guguk Kuşu) isimli eserin bale drama versiyonunun koreografisi İhsan Bengier tarafından yapılarak sahnelenmesine karar verilmiştir. Yönetmen Milos Forman tarafından yazar Ken Kesey’in aynı isimli romanından uyarlanan, baş rolünü Jack Nicholson’ın oynadığı 1975 yapım film “Guguk Kuşu” beş dalda Oscar kazanmıştır. 2004 yılında ilk kez Ankara’da sahnelenen, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü’nün özgün bir prodüksiyonu olan bale drama “Guguk Kuşu” 20 Mayıs 2004 tarihinde dünya prömiyerini yapmıştır (www.milliyet.com.tr).

2005 - 2006 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi repertuarına alınarak iki perde olarak sahnelenen “Guguk Kuşu” isimli eserin müziklerini İleriş Sun, librettosunu İlham Yazar, kostüm tasarımlarını Gizem Betil yapmıştır.

Koreografisi İhsan Bengier, dekor tasarımı Behçet Malikler, ışık tasarımı Ahmet Defne tarafından yapılmış, Kordo Bale Şefi olarak Yüksel Ersin görev almıştır.

Eserin sahnelenmesinde görev alan bale sanatçıları ise, Mc Murphy rolünde Erdal Uğurlu ve Alkış Peker, Reis Bromden rolünde Haldun Yedican ve Kerem Kuraner, Cheswick rolünde Kerem Kuraner ve Mehmet Akdoğ, Martini rolünde Barlas Kobaner ve Ahmet Eroğlu, Billy rolünde Mehmet Berge ve Onur Ünsün, Scanlon rolünde Mehmet Akdoğ ve Ahmet Eroğlu, Harding rolünde Oktay Aksoy ve Ercan Yüken, Ferderick rolünde Ahmet Eroğlu ve Mesut Tokgöz, Albay Matterson rolünde Ali Can, Reis Bromden'in Babası rolünde Barlas Kobaner, Beyaz Adam rolünde Murat İlter, Ruckly rolünde Natık Veral ve Gökhan Demiray, Turkle rolünde Tayfun Savlıoğlu'dur.

Eserin konusu ise kısaca şöyledir: Mc Murphy adlı bir mahkumun, hapisneden kurtulmak için deli taklidi yaparak Eyaley Akıl Hastanesi'ne yatmasıyla başlayan hikaye, hastane sakinlerinin boyun eğişin kalıplarını kırma çabalarıyla sürmektedir (www.milliyet.com.tr). Otoritelerin sağır ve dilsiz olduğunu düşündükleri yarı Amerikalı yarı Kızılderili Reis Bromden, oyunda sözü edilen makina adına Büyük Hemşire tarafından yönetilen bir akıl hastanesinin hikayesini anlatmaktadır. Reis'e göre makine, özgür iradeleri ellerinden almaya çalışan, insanlığı bir koyun gibi çalışmak zorunda bırakan sistemi temsil etmektedir. Reis, çocukken makina tarafından ele geçirildiği için yapabildiği tek şeyin korkuyla emirleri yerine getirmek ve kurallara uymak olduğunu düşünmektedir. Korkunç olarak tanımlanan gri dünyaya Mc Murpy isimli karakter gelerek bir sürü gibi güdülen adamlar adına makinaya savaş açmıştır. Bunu takip eden gelişmeler ise eğlenceli, kahramanca fakat aynı zamanda trajik ve özgünleştiricidir (www.idobale.com).



Resim 4.17. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi için Gizem Betil tarafından tasarlanan kostüm çizimleri



Resim 4.18. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi için Gizem Betil tarafından tasarlanan kostüm çizimleri



Resim 4.19. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi için Gizem Betil tarafından tasarlanan kostüm çizimleri



Resim 4.20. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi kostümlerinin kalıpları



Resim 4.21. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi kostümlerinin üretim aşaması



Resim 4.22. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi kostümleri üretim sürecinde sanatçı provaları



Resim 4.23. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi ayakkabılarının potin atölyesinde üretimi



Resim 4.24. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi perukalarının üretim süreci



Resim 4.25. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi sahne provası



Resim 4.26. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi, kulis



Resim 4.27. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi (www.idobale.com)



Resim 4.28. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi (www.idobale.com)



Resim 4.29. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi (www.idobale.com)



Resim 4.30. İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Guguk Kuşu Balesi (www.idobale.com)

5. MATERYAL VE YÖNTEM

5.1. Materyal

Bu araştırmanın materyalini, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde görev alan öncelikle, sahne teknik müdürü Behçet Malikler, kostüm tasarımcısı Gizem Betil, dekor tasarımcısı Ferhat Karakaya ve diğer çalışanlar ile görüşmeler oluşturmaktadır. Bunun dışında Atatürk Kültür Merkezi içinde yer alan tasarım, üretim atölyeleri, sahne ve sahne arkası (kulis) incelenmiş, buradaki görevlilerle ve sanatçılarla görüşülerek fotoğrafları çekilmiştir. Eserlerin sahnelenmesi sırasında görüntü alınması yasaktır. Bu nedenle araştırmada kullanılan sahne fotoğrafları, eserlerin kostümlü provalarında çekilen İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin resmi internet adresinden ve sanat teknik müdürü Behçet Malikler' den alınmıştır.

5.2. Yöntem

Araştırmanın evreni, sahne sanatlarında kostüm tasarım süreci, araştırmanın örnekleme ise İstanbul Devlet Opera ve Balesi, 2005 - 2006 sezonunda sahnelenen "Sihirli Flüt" operası ile "Guguk Kuşu" balesinin kostüm tasarım sürecidir.

Bu araştırmada, araştırma yöntemi olarak uzman görüşü ve gözlem metodu kullanılmıştır.

Araştırmada öncelikle, Anadolu Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkışla Kütüphanesi, Ege Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Kütüphanesi, YÖK Kütüphanesi ve Milli Kütüphane'de araştırma konusuyla ilgili kaynak taraması yapılmış ve internet ortamında konu ile ilgili bilgiler araştırılmıştır.

Kaynak taraması ve internet ortamında yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda sahne sanatlarında kostüm tasarım süreci ve bu süreç içinde İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen eserlerin incelenmesi ile

ilgili veri elde etmek amacıyla bu konu ile ilgili uzmanlarla görüşülmüş, gözlem yapılmış ve araştırmada kullanılmıştır.

6. BULGULAR

Sahne sanatlarında olduğu gibi İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde de eserin öyküsünden çıkarılarak sahne diline aktarılması ve dönemsel özelliklerinin uygun biçimde sahneye yansıtılması, dramaturglar tarafından yapılır. Sahnelenmeye uygun hale getirilen eser, rejisör tarafından incelenerek eserin sahnelenmesine karar verilir. Sahnelenecek eser için canlandırılacak karaktere uygun sanatçı seçimi yapılır. Eserin tekstleri sanatçılara dağıtılarak okuma provası yapılır. Daha sonra provalara başlanır. Rejisör, prodüksiyon toplantısı düzenleyerek dramaturg, tasarım ekibi ve sanatçılara nasıl bir sahne istediğini açıklar. Konu ile ilgili beyin fırtınası yapılır. Açıklamalar ve tartışmalar doğrultusunda kostüm, dekor ve ışık tasarımcısı çalışmalarına başlar. Rejisörün onayını alan tasarımların üretimine başlanması için ilgili kişi ve kurumlarla görüşmelere başlanır.

Kostüm tasarımcısı ve rejisörle birlikte kararlaştırılan kostüm tasarımları ve malzeme örnekleri, kadın ve erkek terzilerine verilmektedir. Kostüm tasarımcısı ve rejisör, terzihane şefleriyle birlikte tasarlanan kostümlerin nasıl üretileceği, süslemelerin nasıl kullanılacağı gibi detayları tartışır. Kostümlerde başı tamamlayıcı öge olarak kullanılan şapka, taç, kavuk, çiçek gibi aksesuarlar için şapka ve çiçek atölyesi şefleriyle görüşülür. Ayakkabı, çizme, terlik gibi tasarımlar için çizimler detaylandırılıp malzeme örnekleri ekte sunulurak kundura atölyesine verilir. Bale sanatçıları için tasarlanan potinler, potin atölyesine verilir. Sanatçıların kullanacağı peruk, bıyık, sakal, ek saçlar gibi aksesuarlar renklendirilmiş detay çizimleri ve malzeme örnekleriyle peruka atölyesine iletilir. Peruka atölyesi ile makyaj atölyesi birlikte çalıştıkları için yaratılması gereken yeni bir karakter varsa kostüm tasarımcısının çizimleri doğrultusunda ortak çalışmaya gidilir.

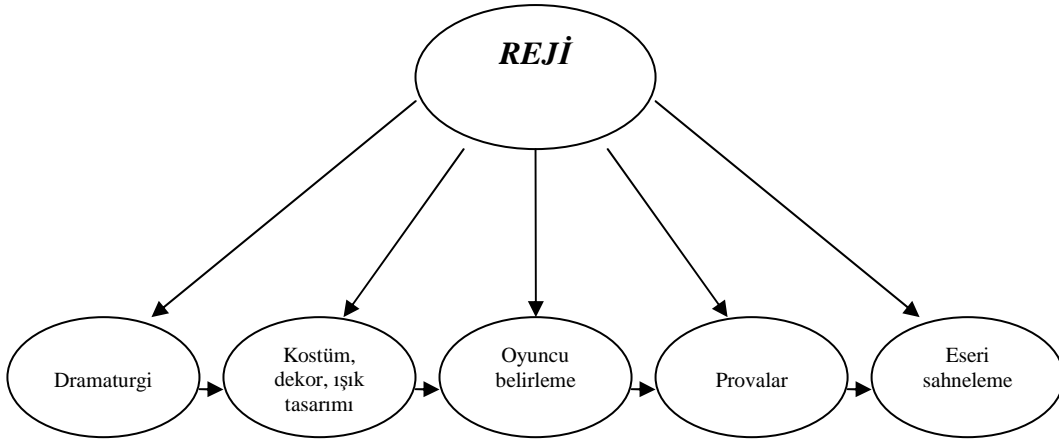
Kostüm tasarımlarının üretimi yapılırken bu hazırlıklara paralel olarak sahnede veya prova salonunda rejisör ve sanatçılar provalara başlarlar. Dekor

tasarımcısı tarafından tasarlanarak kararlaştırılan dekora benzer sahne, geçici aksesuarlarla oluşturulur. Sanatçılar dekora alışırken gerekli düzenlemeler yapılarak gerçek dekor kurulur. Işık tasarımcılarıyla görüşülerek ışık düzenlemeleri planlanır. Kullanılacak avize, yanan şömine, ışıklı yazı gibi ışık kutuları elektrik atölyesi tarafından hazırlanır.

Atölyelerin üretim süresince denetimi, tasarımcılar tarafından yapılmaktadır. Problem çözümü, yol gösterme, yeni bir keşifte bulunma, gerekli detay değişiklikleri gibi anlık karar verme işi tasarımcılar tarafından gerçekleştirilir. Problem çözümleri tasarımcı ve atölye çalışanları ile birlikte deneyimler doğrultusunda yapılarak daha doğru ve pratik çözümlere ulaşılabilir.

Kostümlü prova yapılırken, kostüm, dekor ve ışık düzenlemeleri kontrol edilir. Oluşan aksaklıkların çözümü için tartışılarak gerekli düzeltmeler yapılır. Örneğin sanatçının etek boyu çok uzun olduğu için tökezleyebilir, tasarlanan gecelik yeterince sıradan olmayabilir yada aktör kostümünü yeteri kadar hızlı değiştiremiyor olabilir. Bir dekorun önünde kostümün rengi kaybolmuş veya sahne ışıkları altında kötü görünüyor olabilir. Çünkü dekor ve kostüm, tüm çalışma boyunca birbirinden bağımsız farklı atölyelerde üretilerek ilk defa kostümlü provada bir araya getirilmektedir. Provalar ilerledikçe küçük rötuşlar yapılarak problemler çözümlenir. Örneğin önceden hazırlanan ışık sanatçıya, makyaja veya kostüme göre tekrar ayarlanır. Yapılan düzenlemelerden sonra genel provalara başlanır. Yapılan tüm bu çalışmaların sonunda eser ilk kez sahnelenerek prömiyer gösterisini yapar. Sahne sanatlarında sahnelenecek esere karar verilmesinden eserin sahnelenmesine kadar gerçekleşen süreçler aşağıdaki çizelgede özetlenmiştir:

Çizelge 6.1. Eserlerin sahnelenme süreci



Bu araştırma sırasında sahne sanatlarında kostüm tasarımı ile ilgili yapılan kaynak taramaları, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde izlenen süreç ile bire bir örtüşmektedir. Başarılı bir çizgiye sahip olan İstanbul Devlet Opera ve Balesi, bu performansını üstten en alt kademedeki çalışanlarına kadar bünyesindeki tüm elemanlarının özveriyle çalışmasına borçludur.

Buna rağmen kostüm tasarımı sürecinde yaşanan problemler de gözlemlenmiş ya da çalışmaya veri sağlayan katılımcılar tarafından dile getirilmiştir. Bu bağlamda dile getirilebilecek bulgular sırasıyla şöyledir:

1. **EĞİTİM ve İLETİŞİM:** Kostüm tasarımı sürecinde çalışmakta olan işgücünün eğitim düzeyinin düşük olması, sürecin paydaşları arasında iletişim kopukluklarına neden olabilmektedir. Tasarım sürecinde çalışmakta olan bireylerin bazıları standart bir eğitimden geçerken bazılarının asgari düzeyde eğitim almaları, yada usta çırak ilişkisi ile kazandıkları tecrübelerin güncel isteklere yeterince yetişememesi, iletişim açısından elemanların ortak bir paydada buluşmalarını bazen zorlaştırabilmektedir.
2. **BÜROKRASİ:** Kostüm tasarımı sürecinde kullanılması öngörülen malzeme ve aksesuarların temini, gözlemlenen kurumun devlete bağlı olması nedeniyle bir takım yazışma ve sipariş işlemlerinin vaktinde yetiştirilmesini gerektirmektedir. Bürokratik işlemlerde meydana gelen bazı aksaklıklar nedeniyle kostüm tasarımcılar, rejisör tarafından istenilen yönde yaratıcılıklarını en üst düzeyde kullanamamaktadırlar.

3. **SEYİRCİ PROFİLİ:** Kostüm tasarımcıları, ortaya çıkacak eserin kostümlerinin tasarımı aşamasında oyunun geçtiği dönemin özelliklerini dikkate almakta; ancak seyirci profilinin de eğitim düzeyinin istendik yönde olmaması nedeniyle kendilerini seyircinin beğenisine uygun adımlar atmak zorunda hissetmekte, bu da dönem koşullarının birebir yansıtılmasına bir anlamda ket vurmaktadır.
4. **STRES:** Kostüm tasarımcıları, oyunların plan aşamasından sahnelenme anına kadar çok büyük emekler harcamakta; ancak ortaya çıkan ürünün tüketimi bir buçuk iki saatlik bir süreye sığdırılmaktadır. Bu da ürünün sahnelenme anı yaklaştıkça tasarımcı üzerindeki stresi ve heyecanı arttırmaktadır.
5. **EĞİTİM GEÇMİŞİ:** Kostüm tasarımcılarının aldığı Temel Sanat Eğitimi, Dünya Drama Tarihi, Dramaturgi, Sanat Tarihi, Türk Sanat Tarihi ve Kostüm Tarihi gibi lisans düzeyindeki dersler, tasarımların dönemin koşullarına uygun biçimde gerçekleştirilmesine büyük ölçüde yardımcı olmaktadır.
6. **ALANDAKİ YENİLİKLER:** Tasarım sürecinin günümüz koşullarına uygun biçimde gerçekleştirilebilmesi, kurumun sahneleme sürecinde kendini sürekli olarak yenileyebilmesi ve geçmişte yapılan benzer işlerin her defasında daha verimli ve kısa sürede gerçekleştirilebilmesi için alanda ortaya çıkan yeniliklerden haberdar olunması gerekmektedir. Bu bağlamda, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ndeki tasarımcılar düzenli olarak uluslararası yayınları takip etmekte, uluslararası platformda gerçekleşen yeniliklerden haberdar olmakta, dünyanın değişik yerlerinde temsillerini sunarak aldıkları dönütlerle kendilerini sürekli olarak yenilemektedirler. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin uluslararası platformdaki aktifliği bu sürekli gelişim ve değişim sürecini zorunlu kılmaktadır.

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada sahne sanatlarında kostüm tasarım süreci ve bu süreç içinde İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen eserlerin incelenmesi ile ilgili

bilgilere ulaşabilmek amacıyla uygulanan araştırma yöntemi sonucunda elde edilen bulgular, yapılan kaynak taramasıyla büyük oranda örtüşmektedir. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde görev alan sahne teknik müdürü Behçet Malikler, kostüm tasarımcısı Gizem Betil, dekor tasarımcısı Ferhat Karakaya, kadın terzihanesinde sorumlu şef Fatma Sedef ve diğer çalışanlarla görüşmeler sonucunda, sahne sanatlarında sahnelenen eserlerin kostüm tasarım süreci ile İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen eserlerin kostüm tasarım sürecinin büyük benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Ancak literatürde incelenen sahneleme sürecinin beklenen özelliklerinin yanı sıra, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne özgü olmak üzere çalışanların eğitimine, iletişim yetilerine ve çalışmaya engel olabilecek bürokratik zorluklara ilişkin bazı durumlarla ilgili bulgulara da rastlanmıştır. Türkiye'deki sahne sanatları sürecine genellenebilecek bu bulgular, detaylı olarak anlatılmış ve aşağıda gerek literatürde rastlanan, gerekse İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde karşılaşılan bulguların her biri için bazı öneriler ortaya konmuştur. Bulgular ve öneriler ayrıca Çizelge 7.1'de özetlenmiştir.

1. **EĞİTİM ve İLETİŞİM:** Tasarımların üretilmesinde alt kademedeki çalışan elemanların, tasarımcıyla iletişim kopukluğu yaşamaması için kalifiye elemanlarla çalışılması uygun olur. Elemanların iyi yetiştirilmiş olması rejisör ile tasarımcılar arasındaki iletişimin sağlığı için de büyük önem taşımaktadır.
2. **BÜROKRASİ:** Kostüm tasarımı eserin sahnelenmesinde ve başarılı olmasında büyük önem taşıdığı için malzeme ve aksesuar temini açısından Devlet Opera ve Balesi'nin daha çok desteklenmesi gerekmektedir. Ayrıca yaratıcılığın en üst düzeyde kullanılabilmesi için gereksiz bürokratik işlemler en aza indirilmelidir.
3. **SEYİRCİ PROFİLİ:** Kostüm tasarımının sahne sanatlarında uluslararası standartlara yetişebilmesi için halkın da sahne sanatları konusunda bilinçlendirilmesi yönünde adımlar atılmalıdır. Bilinçli bir seyirci, kostüm tasarımcısının kendisini daha özgürce ifade edebilmesine yardımcı olacaktır.
4. **STRES:** Kostüm tasarımcısının emeğinin eserin sahnelenmesi sırasında kısa süre içerisinde tüketiliyor olması, tasarımcı üzerindeki heyecanı arttırmaktadır. Kostümlerin eser sahnelendikten sonra da sergilenmesi,

sürecin daha geniş bir zamana yayılmasını sağlayabilir ve tasarımcı üzerindeki stresi azaltabilir. Bu konu, seyircinin bilinçli olması ile de doğrudan ilgilidir.

5. EĞİTİM GEÇMİŞİ: Sahne Dekor ve Kostümleri Lisans Programı'nda alınan Temel Sanat Eğitimi, Sanat Tarihi ve Dramaturgi eğitiminin tasarım sürecinde yarattığı kolaylıklar göz önünde bulundurularak bu derslerin programlardaki ağırlığının artırılması yararlı olabilecektir.
6. ALANDAKİ YENİLİKLER: Sahne sanatlarında çalışanların, alanlarındaki güncel gelişmeleri takip edebilmeleri için yabancı dil bilgisinin artırılması uygun olur. Ayrıca Devlet Opera ve Balesi'nin uluslar arası etkinliklere katılabilmesi, profesyonel mesleki organizasyon ve yayınlara üye olabilmesi için gerekli destek ve kolaylık sağlanmalıdır.

Bulgular ve öneriler Çizelge 7.1. de tablolaştırılarak özetlenmiştir.

Çizelge 7.1. Bulgular ve önerilerin özeti

BULGULAR	ÖNERİLER
<p>EĞİTİM ve İLETİŞİM: Kostüm tasarımı çalışanlarının eğitim düzeylerindeki düşüklük, süreç paydaşları arasında iletişim kopukluğuna yol açmaktadır. Bazı bireyler standart bir eğitimden geçerken bazılarının bilgilerinin usta çırak ilişkisi ile kazanılan eski bilgilerden öte gidememesi, iletişim açısından elemanların ortak bir paydada buluşmalarını zorlaştırabilmektedir.</p>	<p>Alt kademedeki çalışan elemanların, tasarımcıyla iletişim kopukluğu yaşamaması için kalifiye elemanlarla çalışılmasında yarar vardır.</p>
<p>BÜROKRASI: Kullanılması öngörülen malzemelerin temini, gözlemlenen kurumun devlete bağlı olması nedeniyle bazı bürokratik işlemlerin vaktinde tamamlanmasını gerektirmektedir. Bu işlemlerde meydana gelen aksaklıklar ekibin verimliliğini ve yaratıcılığını olumsuz yönde etkilemektedir.</p>	<p>Malzeme temini açısından Devlet Opera ve Balesi'nin daha çok desteklenmesi ve gereksiz bürokratik işlemler en aza indirilmesi gerekmektedir.</p>
<p>SEYİRCİ PROFİLİ: Tasarımcılar her ne kadar eserlerin geçtikleri dönemin özelliklerini dikkate alsalar da seyirci profilinin eğitim düzeyinin istendik yönde olmaması, kendilerini seyircinin beğenisine uygun adımlar atmak zorunda bırakmakta, bu da dönem koşullarının birebir yansıtılmasına bazen engel olmaktadır.</p>	<p>Halkın sahne sanatları konusunda bilinçlendirilmesi yönünde adımlar atılmalıdır. Bilinçli bir seyirci, kostüm tasarımcısının kendisini daha özgürce ifade edebilmesine yardımcı olacaktır.</p>
<p>STRES: Tasarımcılar eserlerin sahnelenmesine kadar her aşamada büyük emek harcamakta; ancak eserin tüketimi bir buçuk iki saatlik bir süreye sığdırılmaktadır. Bu da ürünün sahnelenme anını stresli ve heyecanlı bir süreç haline getirmektedir.</p>	<p>Kostümlerin eser sahnelendikten sonra da sergilenmesi, sürecin daha geniş bir zamana yayılmasını sağlayabilir ve tasarımcı üzerindeki stresi azaltabilir.</p>
<p>EĞİTİM GEÇMİŞİ: Tasarımcıların lisans düzeyinde aldıkları sahne sanatlarında tasarım süreci ile ilgili dersler, tasarımların dönemin koşullarına uygun biçimde gerçekleştirilmesine büyük ölçüde yardımcı olmaktadır.</p>	<p>Lisans düzeyinde alınan Temel Sanat Eğitimi, Sanat Tarihi ve Dramaturgi gibi derslerin tasarım sürecinde yarattığı kolaylıklar göz önünde bulundurularak bu derslerin programlardaki ağırlığının artırılması yararlı olacaktır.</p>
<p>ALANDAKİ YENİLİKLER: Tasarım sürecinin günümüz koşullarına uygun biçimde gerçekleştirilebilmesi için alandaki yeniliklerden haberdar olunması gerekmektedir. Bu bağlamda, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ndeki tasarımcılar, uluslararası yayınları takip etmekte, yeniliklerden haberdar olmakta, yurt dışında temsililerini sunarak aldıkları dönütlerle kendilerini yenilemektedirler.</p>	<p>Alandaki güncel gelişmelerin takip edilebilmesi için çalışanların yabancı dil bilgisine sahip olmaları gerekir. Ayrıca Devlet Opera ve Balesi'nin uluslararası etkinliklere katılabilmesi, profesyonel mesleki organizasyon ve yayınlara üye olabilmesi için gerekli destek ve kolaylık sağlanmalıdır.</p>

KAYNAKLAR

- Altar, C. M. (1987a), Opera Tarihi I, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 465, Kültür Eserleri Dizisi:22, Ankara
- Altar, C. M. (1987b), Opera Tarihi II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 465, Kültür Eserleri Dizisi:23, Ankara
- Altınay, D. (2004), Sahnede Yaratıcılık, Sistem Yayıncılık, Aura Kitapları, Psikodrama Dizisi I, İstanbul
- Antoine, A., Belasco, D., Stanislavski, K., Craig, G., Meyerhold, V., Copeau, J., Vaktangov, E., Hopkins, A., Jouvett, L., Zakava, B.E., Guthrie, T., Logan, J. (1967), Sahneye Koyma Sanatı, Bilgi Yayınevi, Ankara
- Arıkan, Y. (2006), A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu, Pozitif Yayınları, İstanbul
- Bali, Y., Bayraktar, F., (1997), Etek ve Pantolon, Genç Büro Reklam ve Matbaacılık, Ankara
- Barber, D. W. (2000), Tutus, Tights and Tiptoes, Sound and Vision, Toronto, Canada
- Bıcat, T. (2003), Period Costume For The Stage, The Crowood Press, Wiltshire, UK
- Brockett, O. G. (2000), Tiyatro Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Coles, M. (1995), Dikim Teknikleri, Gaye Filmcilik Matbaacılık, Ankara
- Çağlayan, E. (1978), Giyim Öğretim Teknikleri, Semih Ofset Matbaacılık Sanayi, Ankara
- Çalışlar, A. (1993), 20. Yüzyılda Tiyatro, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/ Kültür dizisi:5, İstanbul
- Çamurdan, E. (1996), Çağdaş Tiyatro ve Dramatrji, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Deleon, J (1997), 200 Bale ve Dans, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul
- Dodd, C (1998), Blfnn Rehberi Bale, Tempo Yaz Yayınları No:13, İstanbul
- Eczacıbaşı, Ő. (1997a), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III. Cilt, Hürriyet Ofset, İstanbul
- Eczacıbaşı, Ő. (1997b), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, II. Cilt, Hürriyet Ofset, İstanbul

- Fuat, M. (1970), Tiyatro Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul
- Gazimihal, M.R. (1957), 55 Opera, Maarif Basımevi, İstanbul
- Haskell, A.L. (1945), Ballet, Penguin Books Ltd., London, England
- Komsuoğlu, Ş., İmer, A., Seçkinöz, M., Alpaslan, S., Elike, S., (1986), Resim II
Moda Resmi ve Giyim Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- Kuruç, B. (1987), Tiyatro İçin Pratik Bilgi El Kitabı, Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayınları:777, Ankara
- Maralı, H. (1993), Mimik- Rol alıştırılmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi, Sergi
Yayınevi, Belge Bilgi Dizisi: 6, İzmir
- Neyzi, A.H. (2004), Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına, Mitos Boyut Yayınları,
Tiyatro/ Kültür Dizisi 57, İstanbul
- Nutku, Ö. (1983), Dram Sanatı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Yayınları No: 17, İzmir
- Nutku, Ö. (1989), Sahne Bilgisi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Nutku, Ö. (2000), Dünya Tiyatrosu Tarihi I, Mitos Boyut Yayınları, Yeni Güven
Matbaası, İstanbul
- Nutku, Ö. (1985), Dünya Tiyatrosu Tarihi II, Remzi Kitabevi Yayınları, Büyük
Fikir Kitapları dizisi: 67, İstanbul
- Payne, B. (1965), History of Costume From the Ancient Egyptians to the
Twentieth Century, Harper& Row Publishers, New York, USA
- Racinet, A. (2003), The Complete Costume History, Taschen, Italy
- Ribeiro, A. (1995), The Art of Dress, Yale University Press, London, England
- Russell, D. A. (1987), Period Styl For The Theatre, Allyn and Bacon Inc, USA
- Şengezer, O. (1999), Bence Dekor ve Kostüm, İstanbul
- Woodward, I. (1985), Bale, Sahne Yayınları, İzmir
- Yener, F. (1992), 100 Opera, Bateş Yayınları, İstanbul
- <http://pages.infnit.net/folken/medieval/tableaulexique.htm> (2006)
- <http://alpha.furman.edu/~kgossman/history/gothic> (2004)
- <http://persephones.250free.com/> (2006)
- <http://festiveattire.com/gallery/linens/un7.html> (2006)
- <http://212.84.179.117/i/> (2006)
- <http://blog.arlt.co.uk/blog/RomanSociety/archives.html> (2006)

<http://green.seagull.net/garb/> (2006)
http://www.theatre.ubc.ca/dress_decor/ (2006)
<http://www.arthistory.upenn.edu/smr04/> (2006)
<http://www.theatremuseum.ru/eng/exhib/html> (2005)
<http://www.balletto.net/redazione/immagini/> (2006)
<http://www.costumes.org/HISTORY/> (2006)
<http://www.tiyatrokeyfi.com/> (2005)
<http://www.tiyatronline.com/mutgiysi100.htm> (2004)
http://www.mustafabayik.com/operanin_dogusu.htm (2005)
<http://www.istrianaet.org/istria/customs/costumes/.htm> (2006)
<http://www.deutsches-strumpfmuseum.de/geschichte/.htm> (2006)
<http://www.shoefonet.com/about%20shoes/history/> (2006)
<http://www.uky.edu/AS/Classics/pics/f> (2006)
<http://www.landesmuseum-stuttgart.de/hilites/bilder/> (2006)
<http://www.cnr.edu/home/sas/araia/> (2006)
<http://www.mediterranees.net/Articles/Theatre/> (2006)
<http://www.thewebsite.com/earlygarb> (2006)
<http://www.vroma.org/~bmcmanus/> (2006)
<http://www.pettipond.com/swan/> (2006)
<http://www.idobale.com> (2006)
<http://www.queensu.ca/drama/> (2006)
<http://www.culture.gr/> (2006)
http://www.itkib.org/itkib/hedef/200304_nisan/ (2005)
<http://www.tdk.org.tr> (2006)
<http://www.milliyet.com.tr/2005/11/15/pazar/paz01.html> (2006)
http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Georges_Noverre (2007)