

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**CARLOS SAURA'NIN CARMEN FİLMİNDE YER ALAN FLAMENKO  
DANS SAHNELERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

**HAZIRLAYAN**

**E. CANAN ÜSTÜNALP**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ DANIŞMANI**

**DR. ÖĞR. ÜYESİ NESLİ TUĞBAN YABAN**

**ANKARA - 2021**

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

Tarih: 07 / 09 / 2021

Öğrencinin Adı, Soyadı: Elif Canan Üstüenalp

Öğrencinin Numarası: 21820050

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Programı: Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Dr. Öğretim Üyesi Nesli Tuğban Yaban

Tez Başlığı: Carlos Saura'nın Carmen Filminde Yer Alan Flamenko Dans Sahnelerinin Göstergibilimsel Analizi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 70 sayfalık kısmına ilişkin, 03/08/2021 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %17'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

**ONAY**

Tarih: 07 / 09 / 2021

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Dr. Öğretim Üyesi Nesli Tuğban Yaban

## TEŞEKKÜR

Tez alışma s¼reci boyunca sınırsız sabrı ile tezimin her aşamasında yanımda olup beni y¼nlendiren ve motive eden, sanat tarihi konusundaki engin bilgilerini benimle paylaşan ve sonsuz sabrıyla tezimin her aşamasını okuyup değerlendiren değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban'a, tez çalışmam için konu belirlerken desteklerini eksik etmeyen, tez danışmanımla beni tanıştıran ve bana olan inancımı kaybetmeyen değerli hocam Doç. Dr. Senem Güngör'e, desteğini ve sabrımı eksik etmeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İlic'e, yüksek lisans eğitimim boyunca hepsinden eşsiz bilgiler edindiğim İletişim Fak¼ltesi'ndeki tüm hocalarıma çok teőekk¼r ederim.

Hayatımın her aşamasında bana hep inanan, güvenen ve her zaman destek olan sevgili aileme çok teőekk¼r ederim.

Beni Flamenko dansıyla tanıştıran biricik arkadaşım Ebru avuşoğlu Güvenalan'a çok teőekk¼r ederim.

Tez'ime konu olan Flamenko hayatım boyunca eğitim aldığım yerli yabancı tüm dans eğitmenlerime, aynı sınıfları paylaşıp, aynı sahnelerde dans ettiğim tüm Flamenko arkadaşlarıma, yolu Flamenko'dan geçen herkese teőekk¼r¼ bir borç bilirim.

# ÖZET

**E Canan ÜSTÜNALP**

## **Carlos Saura'nın Carmen Filminde Yer Alan Flamenko Dans Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi**

**Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2021**

Sinema, iletişim alanında önemli mesajları bünyesinde barındıran bir sanat dalıdır. Farklı konu ve türlere sahip olan sinema, üretildiği ve ait olduğu toplumların sosyal, politik, kültürel ve ekonomik dönüşümlerine bağlı olarak şekillenmekte ve mesajlarını söz konusu dinamikler bağlamında izleyiciye sunmaktadır. Bir filmin oluşum sürecinde sanat alanına da başvurulduğu ve filmlerde sahne sanatlarından birçoğunun kullanıldığı bilinmektedir. Dans da sinemada sıkça yer verilen ve her kültürde taşıdığı farklı simgesel anlamlarla bedensel bir dışavurum olarak ifade edilebilir. Dans figürleri birer gösterge olarak düşünülerek film analizi yapılmasını mümkün kılmaktadır.

Flamenko pek çok duyguyu barındıran bir dans formudur. Flamenko dansçısı, etnik kökenlerden kaynaklanan acıları yansıtmaktadır. İspanyol sinemasının önde gelen yönetmenlerinden bir olan Carlos Saura da filmlerinde Flamenko dansını kullanmıştır. Sözden çok dansa yer veren filmleriyle, yaşadığı dönemin siyasi durumunu alegorik bir şekilde anlatmaktadır. Filmlerine yansıyan politik tavrı İspanyol sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. Aşk hikâyelerini bile hazin bir son ile bitiren yönetmen, toplumsal mesajlar vermeyi de ihmal etmemiştir. Carlos Saura'nın 1983 yılı yapımı Carmen filmi farklı Flamenko dans formlarından oluşan sahneler içermektedir. Bu tez çalışmasında Roland Barthes'ın yaklaşımıyla Carmen filminin dans içeren sahnelerinin göstergebilimsel analizi yapılacaktır. Barthes dilin mekanik işlevini açığa çıkarmak istemiş ve bunu kitle kültürü üzerinden yapmıştır. Film çözümlemesinde, Barthes'ın bu yaklaşımı ve anlamlandırma yöntemi kullanılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Flamenko, İspanyol Sineması, Carlos Saura, Göstergebilim, Carmen

# **ABSTRACT**

**E. Canan ÜSTÜNALP**

## **Semiotic Analysis of Flamenco Dance Scenes of Carlos Saura's Carmen Movie**

**Baskent University, Institute of Social Sciences, Department of Radio Television and Cinema, 2021**

Cinema is a branch of art that contains important messages in the field of communication. Cinema, which has different subjects and types, is shaped depending on the social, political, cultural and economic transformations of the societies in which it is produced and presents its messages to the audience in the context of these dynamics. It is known that in the formation process of a film, the field of art is also applied and many of the performing arts are used in the films. Dance can also be expressed as a bodily expression with different symbolic meanings that are frequently featured in cinema and that it carries in every culture. Considering the dance figures as indicators, it makes it possible to analyze a film.

Flamenco is dance form that contains many emotions. The Flamenco dancer reflects the suffering of ethnic origins. Carlos Saura, one of the leading directors of Spanish cinema, also used Flamenco dance in his films. He describes the political situation of his time in an allegorical way with his films that include dance rather than words. His political attitude reflected in his films brought a new breath to the Spanish cinema. The director, who even ends his love stories with a sad ending, has not neglected to give social messages. Carlos Saura's film Carmen which was produced in 1983 contains scenes composed of different Flamenco dance forms. In this thesis, the semiotic analysis of the dance scenes of the movie Carmen will be made with the approach of Roland Barthes. Barthes wanted to reveal the mechanical functions of language and did this through mass culture. In the analysis of the film, this approach of Barthes and his methods of interpretation will be used.

**Keywords:** Flamenco, Spanish Cinema, Carlos Saura, Semiotics, Carmen

# İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
GİRİŞ .....	1
1. Amaç .....	3
2. Kapsam .....	3
3. Yöntem .....	3
I. BÖLÜM: FLAMENKO .....	4
1.1. Flamenko'nun Tarihçesi .....	4
1.2. Flamenko'nun Yapısı ve İçeriği .....	6
1.3. Flamenko'nun Bileşenleri .....	10
1.3.1. Dans ve Dansçılar .....	10
1.3.2. Şarkı ve Şarkıcılar .....	13
1.3.3. Dinleyici ve İzleyici .....	15
1.3.4. Gitar ve Gitaristler .....	15
1.3.5. Jaleo .....	16
II. BÖLÜM: İSPANYA İÇ SAVAŞI VE FRANCISCO FRANCO DÖNEMİ .....	18
2.1. İspanya'nın Sosyo Kültürel ve Ekonomik Durumu .....	18
2.2. Francisco Franco Dönemi ve Sonrasında İspanyol Sineması .....	20
III. BÖLÜM: CARLOS SAURA VE SİNEMASI .....	24
3.1. Carlos Saura ve Sineması .....	24
IV. BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM .....	29
4.1. Göstergebilim .....	29
V. BÖLÜM: CARMEN FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ .....	34
5.1. Carmen Figürü .....	34
5.2. Carmen Filminde Yer Alan Flamenko Dans Formları .....	36
5.2.1. Neşeli Makamlar .....	36
5.2.1.1. Sevillanas .....	36

5.2.1.2.	Tangos .....	38
5.2.1.3.	Bulerias .....	39
5.2.2.	Hüzünlü Makamlar .....	40
5.2.2.1.	Farruca .....	40
5.2.2.2.	Martinetes .....	40
5.2.2.3.	Siguiriyas .....	41
5.2.2.4.	Solea por Bulerias .....	41
<b>5.3.</b>	<b>Carmen Filminde Yer Alan Flamenko Dans Sahnelerinin Analizi .....</b>	<b>42</b>
5.3.1.	Tütün Fabrikası Sahnesi .....	47
5.3.2.	Doğum Günü Kutlama Sahnesi .....	52
5.3.3.	Farruca Düeti Sahnesi .....	56
5.3.4.	Final Sahnesi .....	58
<b>VI.</b>	<b>BÖLÜM: DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....</b>	<b>63</b>
<b>6.1.</b>	<b>Değerlendirme ve Sonuç .....</b>	<b>63</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>		<b>67</b>
<b>RESİMLER</b>		
Resim 1.	Flamenko'yu ifade eden aksesuarlar .....	7
Resim 2.	Peineta adı verilen saç tokaları ve saça takılan güllerin görselleri .....	8
Resim 3.	Flamenko ayakkabısı görselleri .....	8
Resim 4.	“Bata de Cola” görselleri .....	8
<b>GÖRÜNTÜLER</b>		
Görüntü 1.	Antonio Gades eşliğinde stüdyoda prova yapan dansçılar .....	42
Görüntü 2.	Antonio Gades eşliğinde stüdyoda prova yapan dansçılar .....	43
Görüntü 3.	Cristina Hoyos (Cristina) dansçıları çalıştırırken .....	43
Görüntüler 4.	Antonio Gades ve dansçılar ısınma hareketleri yaparken .....	44
Görüntüler 5.	Antonio Gades eşliğinde ısınma hareketleri yapan ve prova alan dansçılar .....	44

Görüntüler 6. Carmen tablaoda dans ederken .....	45
Görüntü 7. Laura del Sol (Carmen), Cristina Hoyos (Cristina) .....	46
Görüntüler 8. Tütün Fabrikası Sahnesi.....	49
Görüntüler 9. Tütün Fabrikası Sahnesi .....	50
Görüntü 10. Doğum Günü Kutlama Sahnesi .....	53
Görüntüler 11. Doğum Günü Kutlama Sahnesi .....	55
Görüntüler 12. Farruca Düeti Sahnesi .....	56
Görüntüler 13. Final Sahnesi .....	58
Görüntüler 14. Final Sahnesi .....	61
Görüntü 15. Final Sahnesi .....	61



## GİRİŞ

Dans Antik Çağ'dan günümüze varlığını sürdürmektedir. Dansın her kültürde farklı anlamlar taşıyan, ülkelere ait kültürel kodları göstergelerle ve beden diliyle aktaran bir kavram olduğu düşünülebilir. Latin Amerika'ya özgü Samba, Salsa, Bachata, Kizomba gibi pek çok dans estetik figürleri ve canlı ritimleriyle izleyenlere görsel bir gösteri izleme imkanı sağlarken dans edenlerin de keyifli vakit geçirmelerine aracı olmaktadır. Arjantin'e özgü olup dünyanın her yerinde görülmesi mümkün olan Tango dansının aşk, şehvet ve tutku duygularını içeren, daha çok erkek dansçının kadın dansçıyı yönlendirmesiyle gerçekleşen bir dans olduğu söylenebilir. Hareketler doğaçlama ve müziğe uygun adımlarla, hareketlerin hızı müziğin ritmine uygun bir şekilde gerçekleşmektedir.

Flamenko da pek çok sosyal dans ve salon dansı gibi duyguların ifade edildiği bir dans formudur. Her Flamenko müziğinde ayrı bir hikâye anlatılır. Bazıları ölüm, keder ve din konularını işlerken bazıları da aşk, kırsal yaşam ve eğlenceyi anlatır. Sosyal danslarda amacın çoğunlukla eşli dans etmek ve eğlenmek olduğu düşünülürken, Flamenko'nun daha çok tek başına veya karşılıklı gösteri amaçlı ve duyguları ifade etmek için yapıldığı bilinmektedir. Latin danslarından Paso Doble de matador ve boğanın savaşını sembolize etmesi açısından Flamenko'nun bir formu olarak düşünülebilir. Paso Doble'nin de Flamenko gibi koreografiden oluştuğu görülmektedir. Flamenko'yu diğer danslardan ayıran özelliğın duygu aktarımının yoğun olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Flamenko'nun isyan, başkaldırı ve hüznü sözsüz olarak ifade edebilmeyi mümkün kıldığı açıktır. Pek çok farklı forma sahip olan Flamenko dansının Martinette, Tarantos ve Tientos adıyla anılan formlarının yakınlarını savaşlarda yitirmiş, maden ocaklarındaki patlamalarda kocalarını kaybetmiş, kadınların serzenişlerini anlattığı söylenmektedir. Bu nedenle bu Flamenko formlarında yas tutan ifadeler ve hareketler sergilenir, kıyafetlerde toprak rengi veya koyu renkler tercih edilmektedir. Pek çok neşeli Flamenko makamının tersine yas tutmayı simgeleyen formlarda aksesuar kullanımı da minimize edilmektedir.

Flamenko müziği ve dansını anlatan pek çok film çekilmiştir. Tarzıyla ve alegorik anlatımıyla İspanyol sinemasında önemli yer tutan Carlos Saura da İspanya İç Savaşı'nın geçtiği dönemde yaşamış, savaşın acılarını unutamamış ve duygularını filmlerinde dansla ifade etmeyi tercih etmiş bir yönetmen olarak tanınmaktadır. Franco döneminde çektiği filmlerin sansüre uğraması, yönetmenin alegorik anlatımı tercih etmesindeki en belirgin etken olduğu bilinmektedir. Geniş bir yelpazeye sahip olan Flamenko dansının toplumsal olayları, acıyı, neşeyi ve isyanı bedensel bir dille anlatma imkanı sağladığı düşünülmektedir.

Aşk hikâyelerini bile hazin son ve ölümlle bitiren yönetmen, toplumsal mesajlar vermeyi de ihmal etmemiştir. Varoluş ve son temasını izleyicinin kafasında soru işareti bırakarak anlatmayı başarmıştır. İç savaş döneminde yaşananları teatral olarak sahneye uyarlamıştır. Flamenko dansının farklı makamlarını, duygu farklılıklarına göre kullanmıştır. Eğlenceyi ve şöleni ifade eden Bulerias ve Tangos makamlarına yer verirken, savaşı, gücü, kavgayı sembolize eden Farruca, Martinette ve Siguiriyas danslarına da yer vermiştir.

Carmen, Carlos Saura tarafından yönetilen ve başrollerini Laura del Sol (Carmen) ve Antonio Gades'in (Antonio) paylaştığı 1983 yapımı bir filmidir. Prosper Merimee tarafından 1845'te yazılan aynı adlı kısa romandan uyarlanmıştır ve George Bizet'in opera uyarlamasının alternatif bir versiyonunu oluşturmaktadır. Paco De Lucia'nın müzikleri ve koreograf ve dansçı Antonio Gades'in dansları bir bütünlük sağlamış ve görsel anlatım ön planda tutulmuştur.

Saura'nın Flamenko üçlemesi olarak bilinen dans içerikli filmlerinden Carmen tez çalışması için gösterge kullanımı açısından zengin olduğu için tercih edilmiştir. Yönetmenin Franco rejimine ve İç Savaş döneminde yaşananlara isyanını Carmen karakteriyle ve dansın diliyle en vurgulu biçimde Carmen filminde anlattığı düşünülmektedir. Merimee'nin edebi eserinde ve Bizet tarafından operaya uyarlanan Carmen operetinde şehvet, tutku ve isyanı sembolize eden Carmen figürünün, Saura'nın dans içerikli filminde de anlatımı kuvvetlendirdiği görülmektedir. Carmen'in kendi içinde yaşadığı savaşı ve diğer kadın dansçılarla birlikte sergilediği rekabeti filmin işaret ettiği İç Savaş dönemine atıfta bulunması göstergebilimsel analize destek vermektedir.

Göstergebilim insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlayan her tür göstergeyi ele alan bilimdir. Carmen filmi, iletişim kodları ve zengin dans figürleriyle tezin içeriğini oluşturmaktadır. Filmin büyük bir bölümünde Flamenko dansını barındırıyor olması, Flamenko'nun farklı niteliklerde mesajlar iletme çabası ve beden kullanımıyla pek çok duygunun ifade edildiği, her formunda bir duygunun anlatıldığı bir dans türü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Flamenko dansının çok sayıda formunun iletişim kurma amaçlı kullanıldığı Carmen filmi tez çalışmasının kapsamını oluşturmaktadır. Flamenko'ya dair pek çok film bulunmasına rağmen, Carlos Saura filmlerinde konuşmadan çok dansa yer vererek alegorik bir anlatımı tercih ettiği için Flamenko üçlemesi olarak bilinen filmlerinden Carmen filmi seçilmiştir. Çünkü söz konusu film gerek Flamenko dansı gerekse Carlos Saura sineması geleneği üzerinden farklı içerik ve niteliklerde çok sayıda mesajı izleyici ile paylaşmaktadır.

### **1. Amaç:**

Bu tez çalışmasında Carmen filmindeki dans sahnelerinin göstergebilimsel olarak analizini yapmak ve Flamenko dansının aslında bir görsel ve işitsel iletişim aracı olduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Carlos Saura'nın Carmen filmindeki dans sahnelerinin iletişim aracı olarak boyutunu ve filmin anlam üretim sürecinde üstlendiği iletişimsel rolü irdelemek için, filmde kullanılan aksesuarlar, jest ve mimikler Flamenko dansının geniş yelpazesinde yer alan formların kullanımı ile göstergebilimsel olarak incelenmiştir. Benzer konuda tez çalışmaları mevcut olup, Flamenko dansının analiziyle ilgili çalışma bulunmamaktadır. Bu açıdan tez çalışmalarından oluşan literatüre katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

### **2. Kapsam:**

Bu tez çalışması Carlos Saura'nın Carmen filmi ekseninde şekillenmiştir. Tezin birinci bölümünde Flamenko'nun tarihsel süreç bilgisi, yapısı, içeriği ve bileşenleri, ikinci bölümünde İspanya'nın sosyo kültürel ve ekonomik durumu, Franco dönemi ve sonrasında İspanyol Sineması yer almaktadır. Üçüncü bölümünde Carlos Saura ve Saura Sineması anlatılmış olup, dördüncü bölümünde Göstergebilim hakkında bilgi verilmiştir. Beşinci bölümünde Carmen filminde yer alan dans sahnelerindeki Flamenko figürlerinin ne ifade ettiği çözümlenmiş altıncı bölümünde de değerlendirme ve sonuç kısmına yer verilmiştir. Tezde konuyla ilgili literatür taramasının yanı sıra Flamenko'nun farklı formlarıyla ilgili Türkçe, İspanyolca ve İngilizce bilimsel kaynaklardan elde edilen detaylı bilgilere yer verilmiştir.

### **3. Yöntem:**

Tezin araştırma yöntemi olarak göstergebilimden faydalanılmıştır. Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı ve anlamlandırma yöntemi kullanılmıştır. Barthes'a göre düz anlam ve yan anlamdan oluşan anlamlandırmanın iki düzeyi bulunmaktadır. Düz anlam anlatım düzlemi ya da gösterenden oluşurken, yan anlam içerik düzlemi ya da gösterileni ifade etmektedir. Düz anlam, bir göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil ettiği'dir. Bu amaçla filmin önemli gösterge ve kodlarının, temel söylemleri nasıl yapılandığı ve anlam verdiği çözümlenerek tespit edilmeye çalışılmıştır.

Göstergebilim görüneni ve neyin gösterilmek istendiğini araştırır. Dans figürleri de birer gösterge olarak düşünülerek film analizi yapılmasını mümkün kılmaktadır. Filmin incelenen sahnelerinde yer alan dans formları göz önünde tutularak, danslarda yer alan göstergelerin düz anlam ve yan anlamları incelenmiştir. Flamenko dansına ait göstergelerin yoğunluğu, tez çalışmasında yöntem olarak göstergebilimin seçilmesinde bir etken olmuştur.

## I. BÖLÜM

### FLAMENKO

#### 1.1. Flamenko'nun Tarihçesi

Tüm müzik türlerinde olduğu gibi Flamenko da farklı yapılardan oluşmaktadır. Neşeli makamlar ve hüzünlü makamlar farklı ritimlerle ve farklı tonlarda icra edilmektedir. İspanyol kültürünün ve yaşam tarzının da ifade edildiği farklı formlar, farklı beden hareketleriyle ifade edilir. Neşeli makamların ve hüzünlü makamların farklı aksesuar ve enstrümanlarla desteklendiği görülmektedir. Farklı Flamenko formlarının kültürel etkileşimden esinlenmiş ve etkilenmiş olduğu düşünülmektedir.

Flamenko sanatı, bugünlere taşınmış olduğu yerel yapısı ile İspanyol kültürüyle özdeşleşmiş geleneksel bir sanat akımıdır. Yapısal özellikleri ile İspanyolların geliştirmiş olduğu birçok müzikal forma sahiptir (Arapgirlioğlu ve Uludağ, 2011: 499). Flamenko teriminin kökeni tam olarak bilinmemekle beraber, elde edilen bilgilere göre İspanyol Yahudileri dini şarkılarını, rahatsız edilmeden söyleyebilecekleri yerlere göç etmişler ve bu şarkılar İspanya'da kalan Yahudilerce "Flamenko" olarak adlandırılmıştır. Flamenko kelimesi, "Fellah Minküm" diye okunan "sizden olan çiftçi" anlamına gelen Arapça kelimelerden edinilmiştir. 19. yüzyılın başlarında kibirli, küstah insan anlamına gelen bir argo kelime olarak kullanılmıştır<sup>1</sup>.

Geleneksel ve modern akımlar arasındaki yenilik arayışlarını sürdüren Flamenko, son yıllarda teknik olarak daha disiplinli bir sisteme ulaşmıştır. Her geçen gün kendini yenileyen Flamenko; sahne tasarımı, Flamenko orkestraları, kullanılan farklı çalgılar ve yeni açılımlarla, kendini geliştirmektedir (Arapgirlioğlu ve Uludağ, 2011: 499). İspanya'nın Arap egemenliği altında olduğu yıllarda Endülüs'te doğmuştur. Hindistan'a ve Ortadoğu'nun bazı bölgelerine kadar uzanan ülkelerin enstrümanları, müzik ve dans teknikleri, yavaş yavaş güney İspanya'daki Çingenerler'in, Yahudiler'in ve Hıristiyanlar'ın ticari markalarına dönüşmüştür. Flamenko, insanlara ve kültürlere yapılan zulme karşı gelmek, kültürü korumak, kültürel kimlikle konuşmak ve yaşanan kayıpların acısını onarmak için bir amaç haline gelmiştir (Chevalier, 2019: 1).

Flamenko güney İspanya'nın folklorik müziği ile aynı kültürden gelen Çingenerler'in kendilerine özgü müziklerini birleştirmeleriyle ortaya çıkmış, Endülüs bölgesine özgü ama bu bölgeyle sınırlı kalmamış bir müzik ve dans türüdür. İspanyol Yahudi kültürünün etkisiyle

---

<sup>1</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

oluşmuş bir mozaik kültürüdür. Bu mozaik kültürün verdiği duygu yoğunluğunu dansçı beden dili ile anlatır (Arapgirlioğlu ve Uludağ, 2011: 499).

Kristof Kolomb'un Hindistan'a ulaşmak için batıdan doğuya yola çıkarak Amerika'yı keşfetmesi ve Çingenerler'in İspanya'ya girişi aynı döneme rastlamaktadır. Katolik kralı ve kilise izni ile Endülüs dağlarında sığınma hakkını almışlardır. Genellikle çayırılık bölgelerde kendine has ve kötü şartlarda yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Göç halkı olan Çingenerler'in Endülüs'e yerleşmesiyle ilk artistik Flamenko doğmuştur. Bu müzik kendi müzikleri ve Endülüs folklorunun birleşmesiyle meydana gelmiştir<sup>2</sup>.

Flamenko, Endülüs şehirlerinin köhne kesimleri arasında yeşermiştir. Tarihsel olarak, sanatçıları Sevilla, Granada, Jerez, Cordoba ve daha sonra Madrid ve Barcelona gibi kentsel alanların insanlarından ortaya çıkmıştır. İspanya'nın diğer Avrupalı güçleri ile ilişkilerinin yeniden yapılandırılmasında önemli bir zaman olan 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarındaki kaotik çekişmeler arasında bir yerlerde, kendisini eski kıyafetlere gizleyen ve hem İspanyol şovenistlerine hem de yabancı romantiklere hitap eden yeni bir müzikal performans biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Devrim ve sanayileşme ile gölgelenmiş bir dünyanın sıkıntısını hafifletecek bir şeyler ararken ortaya çıkmıştır (Holguin, 2019: 27).

Flamenko tarihi, 19. yüzyıldan günümüze insan doğasının karanlık tarafını temsil etmek için dünyanın her yerinden sanatçıların yer aldığı renkli bir kalıp oluşturmuştur. Sömürgecilik gerilimi, sınıf, ırk, kaynaklar için bölgesel rekabet, baskıcı cinsiyet ve cinsel kodlar ve uluslararası güç mücadelesi, Flamenko dansçısının imajında yer alan katmanları oluşturmuştur. (Hayes, 2009: 3). Flamenko aynı zamanda, bir ülkede bölgesel kimlikleri öne sürmenin bir yolu olan, İspanya'da Çingene sivil haklar aktivizmi için bir forum olan Franco rejimine karşı gençlerin direnişinin bir karşı kültür alanı olarak hizmet etmiştir. Genellikle tek, yekpare bir kültür ve son zamanlarda devlet destekli ve devlet tarafından düzenlenen bir sanat formu olarak ele alınmıştır (Hayes, 2009: 1). Flamenko'nun direnişçi ve aktivist olan niteliği şu şekilde özetlenebilir:

“İster Endülüslü ister Çingene olsun, etnik kökenlerin vurgulanmasına karşıt duran bir görüş, Flamenko'yu direnişin sesi olarak betimler. Bu popülist görüşe göre Flamenko, kültürel direnişin bir silahıdır ve Endülüs'ün kenara itilmiş insanları tarafından kullanılan diğer benzer silahlar gibi önyargı ve toplumsal kayıtsızlık derdinden, yoksulluk ve terk edilmişlik durumundan kurtuluşu haykırır. Flamenko'nun meydana çıkışını besleyen koşullar etnik kökenden çok, insanların maruz kaldıkları ve yozlaşmış elitlerce dayatılan yersiz yurtsuzluk, işsizlik gibi zulümlerin yapısal

<sup>2</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

durumuna dayanır. Flamenko'nun direnişin sesi olduğu iddiası, marjinalleştirilmiş sanatçıların Flamenko müziğini yarattığını ve icra ettiğini ileri sürer” (Washabaugh, 2006: 65).

Flamenko türünde geleneksel halk şarkıları ve danslarının izlerini bulabilmekle birlikte, form kentsel topraklardan doğmuştur. Flamenko kimilerine antik ve zamansız gelse de modernliğin güçleriyle rekabet eden bir İspanya ve Avrupa dışında gelişmiştir. Bu tarihsel süreçler, farklı kentsel ortamlarda İspanyollar ve yabancılar arasındaki dinamik etkileşimleri teşvik ederek Flamenko performanslarının hem ruhunu hem de tepkilerini değiştirmiştir (Holguin, 2019: 29). Toplumların, geleneklerini ve kültürel birikimlerini değişik bölgelere yansıtması doğal bir durumdur, bunu müzikle gerçekleştirmek ise evrensel sanat kültürü anlayışına bırakılacak en güzel mirastır. İşte bu anlamda Flamenko müziği, Mağribi kültüründen en çok etkilenmiş olan Endülüs bölgesinde, kültürel birikimlerini yaşatmak için kullandıkları çok eski ve derin bir sanat türü olarak ortaya çıkmış; biçimi, duygusu ve sunumundaki coşkusu ile müzik sanatındaki yerini almıştır (Uludağ, 2008: 1).

Flamenko bir üçlüden oluşur; Cante (şarkı), Baile (dans) ve Toque (gitar). Flamenko göç kokar, acı kokar; zulümden kaçıışı, dağlara, mağaralara sığınışları, dul kadınları, yetim ve öksüz çocukları anlatır. Flamenko kadınlarının saçlarındaki kırmızı güller, sırtlarındaki kırmızı şallar salt bir süs değildir. Hepsinin bir anlamı vardır, yaşama, acıyla, serzenişlerle, aşkla, tutkuyla, doğayla bir bağlantısı vardır (Holguin, 2019: 29). Flamenko kültürüne icracı, seyirci ya da kültürel yapımcılar olarak katılanlar, dışarıdaki statülerinden zevk alıyor gibi görünseler de reformcuların fikirlerini özümsemeyi reddetmişlerdir. Yabancı kodlar altında çalışmak istememiş ve İspanyolca olarak kabul ettikleri bir müzikal formu oluşturmanın yollarını bulmaya çalışmışlardır. Bu “İspanyolluk” İspanya'yı, görünüşte diğer ülkelere kaybedilmiş gibi görünen geleneksel yaşam tarzını korumaya devam eden bir ülke olarak gören yabancı ziyaretçiler (çoğunlukla İngiliz ve Fransız) tarafından da pekiştirilmiştir (Holguin, 2019: 28-29). Son dönemlerde Flamenko müziğinin tüm dünyaya hızla yayılması, Flamenko'yu tüm yönleri ile daha ilgi çekici bir hale getirmiştir (Arapgirlioğlu ve Uludağ, 2011: 499).

## **1.2. Flamenko'nun Yapısı ve İçeriği**

Flamenko duyguların dışa vurulması, isyan, serzeniş, yas tutma, mutluluk, kutlama gibi pek çok duyguyu barındırır. Yas tutulan makamlarda kıyafetlerde koyu renkler tercih edilir ve sade aksesuar kullanılır. Neşeli makamlarda ise parlak ve zıt renkler karıştırılır. Saça takılan güller, şal, yelpaze, büyük küpeler görünümü canlandırır. Her dans için altı çivili Flamenko ayakkabısı kullanılır. Dansın formu ne olursa olsun, ritmik ayak hareketleri ve sert vuruşlar, duyguyu

pekiştirir. Hem aksesuar hem de enstrüman olarak kullanılan kastanyetler<sup>3</sup> de Flamenko'nun vazgeçilmez bir parçasıdır (Resim 1). Dansçıların vücut hareketleri ve yüz ifadelerini kullanarak anlattığı romantik ve derin duyguların etkili bir şekilde ifade edilmesini sağlar. İlk olarak dansçı hareketsiz kalır. Diğer unsurları, yani şarkıyı, müziği ve alkışlamayı bekler. Sonra tutkusunu, şarkıcının sözlerini ve müziğin özünü tasvir eden beden hareketleriyle dansa başlar. Dansçının yüz ifadesi de şarkı ve müzik temasıyla paralel olarak sergilenir.



Resim 1. Flamenko'yu ifade eden aksesuarlar

Flamenko, dansçının müzisyenlerle birebir iletişimi sayesinde sergilenir. Dansçı solist, gitarist, ritmik el çırpma “palmas<sup>4</sup>” ve vurmali çalgılar ile birebir ahenk içindedir. Dans süresince kurdukları iletişim sayesinde görsel ve işitsel bir sanat yaratırlar. Dansçı solistin şarkısını vurgulamasına izin verirken, görseelliği arttıracacağı yerleri gitaristin yardımıyla haber verir. Flamenko dansı gitar eşliğinde yapılır. Dansta el çırpma ve ayak hareketleri baskındır. Flamenko dansçısının dansı kadar giysileri de önemlidir<sup>5</sup>.

Flamenko geleneğinin modern akımlara taşıyabildiği en farklı yönlerinden biri de kırmızıya olan düşkünlüğüdür. Flamenko dans kostümlerinde, Flamenko kafelerde, hatta Flamenko müziği ile özdeşleşmiş her mekânda kırmızıya rastlamak mümkündür. Flamenko'yu temsil eden her unsurda Flamenko icracısı ve dinleyicisinin kırmızı ile bütünleştiği görülmektedir (Arapgirlioğlu ve Uludağ, 2011: 499). Flamenko'daki sert vuruşlar acıların ve mutsuzlukların ifade edilmesinden ileri gelir. Flamenko'nun çeşitleri işlediği konuya göre farklılıklar gösterir. Flamenko kostümlerinin ortak özelliği puantiyeler, fırfırlar, şallar, püsküller, “peineta”<sup>6</sup> adı

<sup>3</sup> Kastanyet: İçi oyuk ağaçtan yapılmış, genelde başparmağa takılıp avuç içiyle çalınan ritim çalgısı.

<sup>4</sup> Palmas: Şarkının veya dansın ritmine göre alkış yapma.

<sup>5</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Flamenko\\_dans%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Flamenko_dans%C4%B1)

<sup>6</sup> Peineta: İspanya ve Meksika'da peineta, genellikle bir örtü veya dantel baş örtüsü altına takılan büyük bir dekoratif taraktır. Kadınların giydiği saç süsü, dışbükey bir gövdeden ve onu topuza takılan saçlara yapıştıran bir dizi dişten oluşur.

verilen saç tokaları ve güllerdir. Kıyafetler dışında aksesuarlar da sahne şovlarında hem görsellik hem müziğe eşlik için kullanılır. Peinetalar, taraklı tokalar (Resim 2), çiçekler, yelpazeler görselliğin etkisini artırırken, kastanyetler de ritme eşlik için kullanılır<sup>7</sup>.



Resim 2. Peineta adı verilen saç tokaları ve saça takılan güllerin görselleri

Dansçılar bu kıyafetlerin altına burnu ve topuğu çivili profesyonel Flamenko ayakkabıları (Resim 3) giymektedir. Ayakkabılar zapateado<sup>8</sup> adı verilen ayak hareketlerinin sesini yükseltmek için ayak parmağı ve topuk kısmına yerleştirilmiş çivilere sahiptir.



Resim 3. Flamenko ayakkabısı görselleri

Kadınlar için, kostümün kendisi dansın bir bölümünü oluşturur. Kendine özgü kuyruklu etek orijinal adıyla “bata de cola<sup>9</sup>” onu kontrol etmesini bilen bir dansçının üzerinde kendi dansını yapabilir (Resim 4)<sup>10</sup>.



Resim 4. “Bata de Cola” görselleri

Geleneksel Flamenko, kendini tümüyle müzik ve dansın coşkısına kaptırmaya (duende<sup>11</sup>) dayalıdır. Gösteriye çoğunlukla “jaleo”<sup>12</sup> adı verilen coşturucu bağırsılar, karmaşık el çırpmaları ve parmak şıklatmaları ile eşlik edilir. Şarkılara uygun ritimlerle jaleo soloları da

<sup>7</sup> <https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>

<sup>8</sup> Zapateado: Eskiden kalma zor bir dans olan zapateado için bir erkek bir de bayan dansçı ve biraz da hayal gücü gerekir. Ayrıca ayakların yere vurularak yapıldığı hareketlerin genel ismidir.

<sup>9</sup> Bata de cola: Kelimenin tam anlamıyla kuyruklu bir elbise anlamına gelen bata de cola, geleneksel bir etek veya birçok firfir içeren bir elbisedir. Flamenko performansının unutulmaz bir özelliğidir.

<sup>10</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

<sup>11</sup> Duende: Flamenko’da müziğin etkisiyle kendinden geçilen an.

<sup>12</sup> Jaleo: Onaylama ifadesi, cesaret verme, teşvik etme. (Ole, Ale, Bien vs).



yapılabilir. Dansçılar da parmaklarını sık sık karmaşık ritimlerle şıklatırlar (Arapgırlıoğlu ve Uludağ, 2011: 499). Flamenko müziğinin farklı müzik türleriyle birleşmesi ve modern akımlar ile kurduğu bağlar, günümüz Flamenko anlayışına renkli bir boyut kazandırmıştır. Flamenko; müziği, gitarı, vokali ve dansı bir bütün olarak düşünülebilir (Hayes, 2009: 4).

Flamenko, genel olarak sanıldığı gibi sadece güney İspanya'ya ait bir müzik değildir. Birçok güney İspanyol'un günlük faaliyetlerini etkileyen bir yaşam tarzıdır. Flamenko'yu anlamak için Flamenko sanatçısı olmak gerekmez. Flamenko, duygusal ve aktif olarak bu eşsiz felsefeye dahil olan herkeştir. Sadece Flamenko'nun ne olduğunu değil, neden var olduğunu da anlamak gerekmektedir (Pohren, 2014: 15).

Endülüs bölgesi; Granada, Sevilla, Cordoba Flamenko şovlarının izlenebileceği, saf Flamenko ruhunun, müziğinin ve dansının deneyimlenebileceği yerlerdir<sup>13</sup>. Tiyatrolarda, Flamenko müziği ve dansı icra edilen Cafe ve gece kulüplerinde (Tablao<sup>14</sup>) çok fazla Flamenko dansı görmek mümkündür. Para kazanma amaçlı gösteri ve eğlence için yapılan (Juerga<sup>15</sup>) Flamenko arasında farklar bulunmaktadır. Bu fark, daha dışa dönük doğası nedeniyle dansa daha açık ve belirgindir (Pohren, 2014: 59). Bu bir eğlence (juerga) sırasında solistin veya herhangi bir sanatçı kombinasyonunun yer aldığı keyifli bir deneyim olamayacağı anlamına gelmemektedir. Flamenko'da mükemmel anı yakalamak için şarkı söylemenin, dansın ve gitarın tam bir uyum içinde harmanlanması gerektiğini göstermektedir (Pohren, 2014: 43). Bu uyumun yakalanması için önemli bir bileşen de giysiler ve ayakkabılardır. Flamenko'ya özel ayakkabıları pek çok farklı tasarım ve renkte bulmak mümkündür. Ama en önemlisi ayaklar için en uygun olanını seçmektir. Çünkü bu dans ayak ağırlıklıdır. Kastanyet, İspanyol dansçılar tarafından çok kolay çalınan ama öğrenmesi oldukça zor bir enstrüman ve aynı zamanda aksesuardır. Flamenko kıyafetleri kadınlar için genellikle uzun, kat kat ve firfırlı etek ve üstten oluşur. Farklı bir dans tarzını sergilemeye yarayan kuyruklu etekler (bata de cola) de mevcuttur ve yine kullanımı profesyonellik gerektirir<sup>16</sup>. Kadın dansçıların kıyafetleri genellikle vücuda oturan, volanlı ve desenli uzun etek ve elbiseler olurken, erkeklerde ise yüksek belli pantolona bir kuşak eşlik eder. Ayakkabılarda yeterli sesin çıkması için topuk ve çivi olmazsa olmaz detaydır. Müziğin olmadığı yerde topuk sesleri dansa eşlik eder ve ritim sağlar<sup>17</sup>. Gitar olmadan Flamenko dansını

---

<sup>13</sup> <https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>

<sup>14</sup> Tablao: Flamenko gösterilerinin yapıldığı yerdir. Flamenko dansçısının dans ettiği platform zemin için kullanılan terimdir. Tablao mekânları 1960'larda İspanya genelinde kafelerin yerine geçmiştir.

<sup>15</sup> Juerga: İçkili eğlence, festival.

<sup>16</sup> <https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>

<sup>17</sup> <https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>

yapmak neredeyse mümkün değildir. Gitarın yanı sıra cajon<sup>18</sup> da tempo tutmak açısından önemli bir enstrümandır.

Dansın vurgusu ve stiline göre baston kullanımı da yaygındır. Dansa ritim tutarak eşlik etmesinin yanı sıra, görüntü açısından da sert, isyankar ve yas tutan kadını çağrıştırır. Baston, erkek dansçı tarafından kullanıldığında düello, savaş ve rekabet içeren temalara eşlik eder. Güç göstergesi olmasının yanı sıra, ritme tempo tutmak asıl görevidir. Yelpaze daha çok neşeli parçaların eşlik ettiği makamlarda kullanılır. Dansçı, adeta yelpaze ile dans ediyor görüntüsü yaratır. Özellikle İspanya'nın güneyinde, sıcak yaz aylarında düzenlenen festivallerde, dansçılar ve onları izleyenlerin tümünde yelpaze görmek mümkündür. Dansçılar dans aralarında, izleyicilerse gösteri esnasında serinlemek amacıyla yelpaze kullanırlar.

### **1.3. Flamenko'nun Bileşenleri**

#### **1.3.1. Dans ve Dansçılar**

İnsanların çok eski çağlardan günümüze kadar duygularını ifade etmek için beden dillerini kullandıkları görülmektedir. Konuşurken kullanılan jest ve mimikler aktarılacak istenen duyguyu en iyi ifade şekli olarak düşünülebilir. Ritüel, tören ve kutlamalarda insanlar coşkularını ve hüznelerini bedenleriyle ifade etmektedirler. Zaman içerisinde bu bedensel hareketlerin kullanımına anlamlar katarak ve profesyonelleştirerek dansa dönüştüğü görülmektedir. Konuşmaya gerek kalmadan sadece bedensel hareketlerle duyguların ifade edilebildiği düşünülmüş ve kültürel kodlara uygun yöresel halk oyunlarının gelişime imkan sağlamıştır. Halkların inançlarına, gelenek ve göreneklerine paralel kıyafet ve hareketlerle yöresel danslar oluşmuştur.

Dans, iletişimin sanatsal boyutta varoluşudur. Bir iletişim sanatıdır. Dünya toplumlarının ortak tutkusu, sınıf, dil, din, ırk ayrımlarını ortadan kaldıran, sanatın iki önemli olgusu hareket ve müziğin bileşkesidir. Tutku gerekçesi, insanlık tarihi boyunca insanları yalnız bırakmayan dansın ve müziğin dayanışmasıdır (Akgül, 2014: 15). Her kültürün kendine has müziği ve bu müziğe uygun sözler eklenince anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerin şekillendirilmesi mümkün olmuş ve toplumlara has dans türlerinin oluşmasını sağlamıştır. Toplumlara özgü enstrümanlar, kültürü ifade eden dans aksesuarları ve kostümler kültürel zenginlikleri belirleyen bir unsur haline gelmiştir. Dansın türü ne olursa olsun evrensel bir boyut kazanmış, dil, din, ırk gözetmeksizin iletişimi mümkün kılmıştır.

---

<sup>18</sup> Cajon: 4 köşe, içi boş tahtadan yapılmış, kutu biçiminde vurmali bir çalgı.

“İnsanın ruhunu ve bedenini etkileyen duyguları ve mesajları iletmede en güçlü araçlardan biri olan dansın soyut bir anlamı vardır. İmgeler beden, müzik, kostüm, ışık, dekor gibi sahne unsurlarıyla anlatıma dönüşür. Zaman, dil, din, ırk, mekân, yaşanan şartlar ve dönemler ne kadar farklı olursa olsun insanların algılarına hitap eder. Dansın soyut doğasıyla her bir izleyici kendi algısına göre anlamlar çıkarabilir. Dansçının bedeni, teriyle, eforuyla, nefesiyle bizi o an’a kilitleyen farklı bir dünyanın içine alır ve o an’ı gerçek kılar. Çalışmanın tüm birikimi dansçının bedeninden, izleyicinin duyularına akar. Dansçı da izleyici de aynı anda bu görsel ve duyuşal imgeleri tecrübe eder. Bu özelliğinden dolayı da dans, uçucudur ancak hafızamızda kalanlarla performansı hatırlayabiliriz” (Cömert, 2017: 209).

Farklı inanışların ve kültürel kodların aktarımı doğa hareketlerinin, tabiatta mevcut olan seslerin kullanımıyla gerçekleşmiştir. Kimi zaman bir kuşun kanat çırpması, kimi zaman bir yılanın süzülmesi, kimi zamanda avının peşinde koşan bir yırtıcı hayvanın doğal hareketleri dans figürlerinin ilham kaynağı olmuştur. Dansta doğanın hareketlerini ve görünümünü kullanmak içimizdeki baştan beri var olan bilgeliği yeniden uyandırmanın bir yoludur. Dans hareketleriyle birlikte oluşturmak istediğimiz enerji ve güçlerin sembolleridir (Andrews, 2002: 92). Doğanın o belirli kuvvetiyle daha güçlü bir irtibat sağlaması için yapılan danslarda bu güçlerin çekilmesi hedeflenmiştir. Dans sırasında işte bu gerçekleşir (Andrews, 2002: 93).

İletişim kurarken ifade edilemeyen duyguların beden diliyle daha kolay aktarıldığının farkına varılmış, sözle ifade edilemeyen hüznün veya coşkunun bedeni bir enstrüman olarak kullanıp dile getirmenin avantajları dansın bir iletişim aracı olarak tercih edilmesine imkan sağlamıştır. Duygu ve düşüncelerin fiziksel aracı ve simgesi olan dans bir iletişim örneğidir. Dansçının mutlu yaşamı için onun bedeniyle tanışıklığı ve bedeninin ona gönderdiği iletiler önemlidir. Bu ise doğaçlama yoluyla olanaklıdır. Doğaçlama olgusunun keşfi zaman gerektirmektedir. Hiçbir etki altında kalmadan iç sesle hareket edebilmeyi, müzik, mekân ve zaman gibi olguları lehine çevirebilmeyi başaran bireyin doğaçlamada daha başarılı olabilmesi olanaklıdır (Akgül, 2014: 65).

Dansçı ruhsal bir bedendir ve kendi hareketine anlam veren, düşünen özneyi görünen bedeninden ayırmak mümkün değildir. Dans, şarkı gibi temelde solo, bazen de önceden hazırlanmadan yapılan bir düettir. Şarkı ile aynı ritimde, ruhen ve biçimsel olarak eşleştirilebilir olmalıdır<sup>19</sup>. Ancak Flamenko dansını ve tekniğini karakterize eden şeyler bunlardan çok fazlasıdır. Performansa dayalı Flamenko’nun daha özenli ve tanımlanmış bir tekniği vardır. Oldukça gelişmiş bir üst gövde, kol tekniğiyle karmaşık ve ses çıkartılarak yapılan ayak

---

<sup>19</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

hareketlerinin birleşiminden oluşur. Bu yönleriyle de diğer etnik danslardan ayrılır<sup>20</sup>. Temel Flamenko duruşları, diğer danslardaki görünümlere birkaç nedenden ötürü zıttır: Üst gövde ve baş dik ve yüksek, omuzlar aşağıda ve geride, bacaklar hafifçe bükülü, kol eklemleri (parmaklar, bilekler, dirsekler) vurgulu, nadiren yumuşak, dirsekler daha yukarıdadır. Torso'nun (üst vücut) gücü, yükselme derecesi ve kollar, ayak aktif hale geldiğinde asla sönmemelidir<sup>21</sup>. Neşe, keder veya üzüntü gibi duygular söz konusu olduğunda beden zihinden aldığı duyguyu açığa vurur. Zihin bir aracı işlevi görür ve bu hislerin beden tarafından alınmasına neden olur (Aksan ve Ertem, 2008: 97).

İspanyol kültüründe ve özellikle İspanya'nın Endülüs bölgesinde neredeyse tüm tiyatro ve gece kulüplerinde dansçılar yer alır. Flamenko sanatından tamamen habersiz olsalar bile, dansçının zarafetini ve duygusallığını, yüz ifadelerini, renkli elbiselerini ve cilalı hareketlerini takdirle izlerler. Popüler halka göre; şarkıcı bir şeyler söyler, gitarist de çalar ve sonuç olarak tüm dikkatleri dansçıya odaklanmaktadır (Pohren, 2014: 59).

Ticari çevrede geleneksel olarak erkek dansçı (bailaor<sup>22</sup>) ve kadın dansçı (bailaora<sup>23</sup>) dansları arasında kesin olarak tanımlanmış farklar bulunmaktadır. Erkek dansçı, bir güç ve erkeklik sembolü olan ayak hareketlerini, kadın dansçı da kadınlık ve tutkunun sembolü olan üst gövde dansını, kelimenin tam anlamıyla kolların dansını vurgulamaktadır. Modern zamanlarda ise çoğu dansta olduğu gibi cinsiyet ayrımı gözetmeksizin hem kadın hem erkek dansçı tarafından farklı Flamenko makamları icra edilmektedir (Pohren, 2014: 60). Flamenko dansçısının sahip olduğu kesin bir görünüm ve yoruma tabi bir bakış bulunmaktadır. Erkek ve kadın dansçılar arasında kadın bir arzu nesnesi olarak görülebilir, küçümseme veya rekabet konusu olabilir. Tüm bu duygular gerçek veya sahte olabilir. Gözlerden gelen iç görünümün parıltısı, dans hikâyesinin yorumlanması için çok önemlidir (Chevalier, 2019: 118).

Dansta en önemli özellik, ayaklar ve kolları bağımsız olarak ama aynı zamanda ahenk içinde hareket ettirmektir. Ayak vuruşlarının planta<sup>24</sup>, tacon<sup>25</sup>, golpe<sup>26</sup> gibi isimleri vardır ve bu

---

<sup>20</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

<sup>21</sup> [http://www.flamencoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamencoevi.com/?page_id=2850)

<sup>22</sup> Bailaor: Flamenko dansı yapan erkek.

<sup>23</sup> Bailaora: Flamenko dansı yapan kadın.

<sup>24</sup> Planta: Dansta ayağın ön kısmının yerle temas ettiği vuruşların adı.

<sup>25</sup> Tacon: Topuk, ökçe. Dansta ayağın topuk kısmının yerle teması.

<sup>26</sup> Golpe: Dansta ayağın tüm tabanının yerle temas ettiği vuruşun adı. Gitarda; yüzük parmağı ile gitarın göğsüne yapılan vuruş.

vuruşlar peşi sıra uygulanarak dansın akışı oluşturulur<sup>27</sup>. Flamenko dansında büyük ustalık gerektiren adımlar, ayağın burun ve topuk vuruşlarına (zapateados) dayanır (Uludağ, 2008: 59).

Aslında ilkel ya da taşra Çingene dansı diyebileceğimiz bu dans türü, platformlara taşınan ve bugün bile perde arkasında ayakta kalmayı başaran Flamenko dansıdır. Bu dansta erkekler zarif el hareketleri veya kastanyet kullanmazlar, daha çok üst gövdenin dansına ve daha da önemlisi kişiliklerine veya sezgilerine güvenirler. Tamamen spontane bir danstır ve iyi yapıldığında, Flamenko'nun ne olduğuna dair canlandırıcı bir izlenim verir. Bu ilkel tarzdaki dansçılar, dansları genellikle küçük skeçlerden oluştuğu için, şarkının içerisindeki dizelere güvenirler (Pohren, 2014: 61). Bourdieu'nun “beğeni” kavramı gibi, hareket stili de toplumsal gruplar arasında önemli bir ayırım oluşturma aracıdır; genellikle aktif biçimde öğrenilir ya da kişinin bulunduğu ortamda edilgen halde içselleştirilir (Aksan ve Ertem, 2008: 278).

### 1.3.2. Şarkı ve Şarkıcılar

Flamenko şarkıcısı, ilgili olduğu tarzın birçok ritmini, geleneksel ezgilerini bilir ve genellikle kendine özgü bir sese sahiptir<sup>28</sup>. Kadın ve erkek şarkıcılar aynı mutlak ses aralığında, birbirine yakın seslerde söylerler. Teknik olarak erkekler yüksek tenor, kadınlar da alto aralığında söyler<sup>29</sup>. Flamenko müziği Alegrias, Bulerias, Tangos, Rumba, Sevillanas gibi pek çok farklı alt gruba ayrılır.

Şarkı (cante) Flamenko'da seçkin pozisyonu elinde tutar. Neredeyse tüm İspanyol dinleyicilerinin (dans ve gitarın aksine) tercih ettiği ifade biçimidir. “İspanyol” meraklıları şarkıyı tercih ederken, gitar ve dansı şarkıya tercih edecek İspanyol olmayanlar için geçerli değildir. Neyin söylendiğini anlamaktan daha önemli olan, nasıl söylendiğinin takdir edilmesidir (Pohren, 2014: 48).

Şarkı; büyük şarkı (cante grande), orta şarkı (cante intermedio) ve küçük şarkı (cante chico) olmak üzere üçe ayrılır. En ağır başlısı “cante grande” (büyük şarkı) adıyla anılan ve ölüm, keder ve din konularını işleyen “cante jondo” (derin şarkı) olarak bilinir. Ara sınıfta “cante intermedio” (orta şarkı) bulunmaktadır. Dokunaklı ama daha az ağırbaşlı ve çoğunlukla doğu müziğinden esintiler taşıyan şarkılarda yer alır. En hafif tarz olan “cante chico” (küçük şarkı)

<sup>27</sup> <https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>

<sup>28</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

<sup>29</sup> [http://www.flamenskoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenskoevi.com/?page_id=2850)

konuları ise aşk, kırsal yaşam ve eğlencedir. Her tarzın kendine özgü bir ritmi ve yapısı bulunmaktadır. Vurgu ve duygusal içerik farklarıyla da birbirlerinden ayrılmaktadır<sup>30</sup>.

Büyük şarkı Flamenko'nun orijinal ifadesidir ve genel Flamenko sınıflarının ilkidir. Flamenko tarihinin en eski zamanlarına dayanır. En eski haliyle, daha sonra daha genel bir yaşam ağıtına dönüşen eski görüntü bir duygu ve çaba gerektirir. Düzgün söylendiğinde, dinleyiciyi melankoliye sürükleme gücüne sahiptir. Kötü söylendiğinde, acınası ve çoğu zaman grotesktir (Pohren, 2014: 48).

Orta şarkı, büyük şarkıdan daha az yoğun ve daha süslü, ancak yine de çok hareketli ve yorumlanması zordur. Ara olarak kategorize edilen bu şarkıların çoğu, bazı uyumsuzluklar ve nadir oryantal melodilerle karakterize edilir; bu, İspanya'daki Mağribi egemenliğinin etkisidir. Çoğunlukla zaman ölçütü (compas<sup>31</sup>) içermezler, yani belirli bir ritim tarafından engellenmeyen bir özgürlükle söylenirler ve bu nedenle dans etmeye uygun değildirler. Temelde Endülüs tarafından geliştirilmiş (Çingene olmayan) olduğuna inanılmaktadır (Pohren, 2014: 49). Bazıları madenciler, bazıları dağcılar, çiftçiler, balıkçılar tarafından emek verilerek yaratılmıştır. Modern Flamenko müziği ve kendi hatlarında entegrasyon sağlayabildiği müzikal reformlar, onun ruhunu ve compas yapısını asla bozmamıştır. Aksine, geleneksel ve modern müzik akımlarının bir arada icra edilebildiği en seçkin eserleri Flamenko'da bulmak mümkündür (Arapgirişli ve Uludağ, 2011: 499).

Küçük şarkı hem teknik hem de duygusal olarak yorumlanması en az zor olanıdır. Küçük şarkı üç genel Flamenko sınıfının üçüncüsüdür. Daha çok kırsal yaşam, eğlence gibi dertsiz ve tasasız konuları içeren folklorik şarkı ve danslardan meydana gelir. Diğer kategorilerdeki şarkıcılardan çok daha fazla şarkıcısı vardır. Bu, söylenmesinin herhangi bir şekilde kolay olduğu anlamına gelmez; iyi söylenmiş Flamenko zordur. Küçük şarkı, ritim vurgusu ve iyimser görünüşleriyle karakterize edilir. Şarkı sözleri şiirsel olarak aşk, kadınlar, hayvanlar, Endülüs ve halkını ele alır. Hepsisi tek bir güçle; kişinin endişelerini harekete geçirme, neşelendirme ve uzaklaştırma yeteneğiyle tanımlanır (Pohren, 2014: 49).

---

<sup>30</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

<sup>31</sup> Compas: Flamenko müziğinde kullanılan zaman ölçütü. Flamenko compas iki ayrı zamandan meydana gelir. (6/8, 3/4 lük compas gibi) Bunlar toplam dört ölçü olarak çalınır yani esasında 3/4 lük compas 12/8 liktir. Bunun sebebi de Flamenko müziğinin vurgu dağılımının 12/8 lik ölçüye sığmasıdır.

### 1.3.3. Dinleyici ve İzleyici

Flamenko'nun temel niteliği, “aficionado<sup>32</sup>” denen, önceden bilgilendirilmiş, sempatik bir dinleyiciye bağlıdır. Bu kişi ya da kişiler, ailenin bir üyesi, arkadaş veya genel dinleyicilerden biri de olabilir. Flamenko'da yalnızlık var gibi görünse de ya da çoğunlukla şarkı ve dans ayrı ayrı yapılırsa da Flamenko'nun doğası gereği, aktif dinleyicilerin katılımına ihtiyacı vardır<sup>33</sup>.

Dinleyici/izleyici rolü temeldir ve bunu gerçekleştirebilmesi için bu kişinin hem sanatı önemsemesi hem de gelenekleri hakkında bir şeyler bilmesi gerekir. Dinleyici Flamenko yapanlara mümkün olduğunca yakın oturmalı ve onların çabalarını alkış ya da ayak ritimleriyle desteklemelidir. Ya da sadece dinleyip, geleneksel çeşitli destekleme takdir etme yöntemleriyle (jaleo) cevap vermelidir (ole, bueno gibi). Sanatçı bu desteğe dayanarak onunla iletişim kurar. Sanatçıya verilen böyle bir destek aslında kendi içinde küçük bir sanattır<sup>34</sup>.

### 1.3.4. Gitar ve Gitaristler

Şarkıcıya bir gitarist eşlik eder. Gürültülü bir eğlence ortamında iki ya da daha fazla gitaristin de olduğu görülür. Gitarist icra edilen şarkı formunun ritmini iyi bilmeli ve şarkının geleneksel melodilerine aşina olmalıdır. Şarkıcıyı desteklemek için cümlelerin sonuna kısa dekorasyonlar ya da cevaplar ekleyebilir. Şarkı ile dans da varsa o zaman gitaristin dansçıyı desteklemek gibi bir görevi de vardır. Bu durumda dansın ritimlerine uygun üslupları da bilmesi gerekmektedir<sup>35</sup>.

Flamenko gitarı ve tekniği ele alındığında; enstrümanın kendisi daha çok klasik gitara benzer. Yapısı daha hafif, sesi daha parlaktır ve teller gitarın gövdesine daha yakındır. Ses deliği ve köprü arasındaki bölgeyi tıklatmalardan koruyan ince bir plastik tabaka vardır. Bu, sese, perküsyona yakın bir vurgu sağlar. Genel olarak Flamenko gitarı daha agresif çalınır<sup>36</sup>.

İyi Flamenko çalmanın en önemli ve en temel unsuru (duende dışında) “compas” ustalığıdır. Tekniğinin yeterliliğine bakılmaksızın, bir gitarist, müzikseverleri kaybederse zihinsel olarak meraklılarının zihninden de atılacaktır. Doğal bir ritim duygusuna sahip olan gitaristlerin böyle bir sorunu yoktur; compas zaman ve deneyimle gelir, bilinçaltına doğru ilerler, böylece çaba veya düşünce olmadan mükemmel bir şekilde saklanır (Pohren, 2014: 69).

---

<sup>32</sup> Aficionado: Dinleyici, Flamenko'da sanatçıya destek veren dinleyici anlamına gelir.

<sup>33</sup> [http://www.flamencoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamencoevi.com/?page_id=2850)

<sup>34</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

<sup>35</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

<sup>36</sup> [http://www.flamencoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamencoevi.com/?page_id=2850)

Washabaugh (2006)'a göre, iyi eşlikçilerin, ansiklopedik bir şarkı bilgisine sahip oldukları ve çoğunun zaten başarılı şarkıcılar olduğu söylenir. Gitaristler, performanslarında geride kalabilir ya da başa geçebilir, bazen şarkıcının kritik bir notaya doğru rehberliğini takip ederken, bazen de haberci bir akort kullanarak, bu notaya giden yolu gösterirler. Bu gitaristlik teknikleri, şarkıcının stiline karşı yüksek bir duyarlılık gerektirir (Washabaugh, 2006: 47).

### 1.3.5. Jaleo

Onaylama ifadesi, cesaret verme, teşvik etme anlamına gelen jaleo (ole, ale, bien vs.) Flamenko'nun gerekli ve karmaşık bir bileşenidir (Pohren, 2014: 80). Flamenko'da "ole" kelimesi aslında yoğun bir kültürel etkileşimin önemli bir delili olarak değerlendirilebilir. Bu kelime Flamenko ile sınırlı kalmayıp boğa güreşlerinde ve hatta spor müsabakalarında bile söylenmektedir (Uludağ, 2008: 66). Genellikle Flamenko'nun diğer bileşenleri için bir eşlik ve teşvik görevi görmektedir. Jaleo temelde el çırpma ve cesaretlendirme çığlıklarından oluşur ve ayrıca parmak şıklatması ve ayaklarla ritmik noktalamalarla (oturma pozisyonunda) desteklenebilir (Pohren, 2014: 80).

Alkış, Flamenko'daki adıyla "palmas" yapan müzisyen, dansçıya ritim tutar. Şarkının ağırlıklı olduğu yerlerde ise kapalı yani az sesli palmas yaparak ritmi devam ettirir. Gitarist ve palmas yapan müzisyen arasındaki iletişim de bütünü yönlendirir. Palmas Flamenko'da zamanı belirlemek için kullanılır. Palmas dansçıya, gitariste ve şarkıcıya ritmi bulmaları ve korumaları konusunda yardımcı olur<sup>37</sup>.

El çırpma, alkış veya orijinal adıyla palmas iki teknikten oluşur: (1) Sağ elin orta üç parmağı solun uzatılmış avuç içine vurarak keskin, delici sesler üretir. Bu teknik esas olarak daha hızlı ritimlerde kullanılır; (2) iki elin avuç içlerinin bir araya gelerek içi boş, daha çok derin sesi çıkarması daha yavaş ritimlerde kullanılır (Pohren, 2014: 80).

Palmas sorda, ya da sağır el çırpması; bu palmas şarkının ve dansın daha sessiz, sakin kısımları için kısık bir ses yaratmak için kullanılır. Parmaklar hafifçe ellerin çevresinden kıvrılmış olarak avuç içleri birbirine bastırılır. Hafifçe susturulmuş bir ses çıkartmak için avuç içleri birbirine çarpılır<sup>38</sup>.

Palmas alta, ya da yüksek el çırpması; bu palmas dansçının ayak hareketlerine eşlik etmek ya da bir şarkının artan yoğunluğunu vurgulamak amacıyla daha yüksek, keskin bir ses çıkartmak

<sup>37</sup> [http://www.flamenkoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenkoevi.com/?page_id=2850)

<sup>38</sup> [http://www.flamenkoevi.com/wp-content/uploads/2014/06/flamenkoda\\_sarki.jpg](http://www.flamenkoevi.com/wp-content/uploads/2014/06/flamenkoda_sarki.jpg)



için kullanılır. Üç ya da dört parmak, parmaklar ve avuç içi arasında küçük bir hava cebi kalacak şekilde diğer elin avuç içine yerleştirilir. Eller ayrılır ve daha sonra parmaklar avuç içine vurulur, böylece hava cebi patlayarak keskin bir ses çıkartır<sup>39</sup>.

Jaleo icracıları (jaleador) bir arada çalıştıklarında biri ritme, diğeri karşı-ritme (contra tiempo) ve üçüncüsü de diğer ikisinin temposuna eşlik eder. Daha fazla Jaleador varsa, bu üç tempodan birini seçerek ritmik gücü etkileyecektir. Dansçıyı teşvik eden çılgınlıklar arasında “ole”, şarkı söylemenin veya dans etmenin yolu budur anlamına gelen “asi se canta”, “asi se baila” terimleri yer almaktadır. Şarkıda ritme uygun olarak parmak şıklatma anlamına gelen “pitolar”<sup>40</sup> daha az kullanılan bir jaleo tekniğidir ve alkış tutma (palmas) ve bağırışlarla rekabet edecek kadar yüksek değildir (Pohren, 2014: 80).

İzleyiciler genellikle farkına varmadan jaleoya katılmaya çalışırlar. Ne yazık ki, icracı olmayanlar için, jaleo dahil, Flamenko bileşenlerinin hiçbiri kapsamlı eğitim olmadan başarılı bir şekilde denenememektedir. Aksine dansçının kafa karışıklığına sebep olabilmektedir (Pohren, 2014: 80).

---

<sup>39</sup> [http://www.flamencoevi.com/wp-content/uploads/2014/06/flamenskoda\\_sarki.jpg](http://www.flamencoevi.com/wp-content/uploads/2014/06/flamenskoda_sarki.jpg)

<sup>40</sup> Pitos: Dansta ve şarkıda ritme uygun olarak parmak şıklatmak.

## II. BÖLÜM

### İSPANYA İÇ SAVAŞI VE FRANCISCO FRANCO DÖNEMİ

#### 2.1. İspanya'nın Sosyo Kültürel ve Ekonomik Durumu

Francisco Franco demokratik cumhuriyetin yıkılmasıyla sonuçlanan İspanya İç Savaşı'nda (1936-1939) milliyetçi güçlere önderlik eden İspanyol general ve devlet adamıdır. İç Savaş'ın ardından 36 yıl boyunca ülkeyi diktatörlükle yönetmiştir. Akranlarından daha disiplinli bir ortamda yetişen Franco, eğlenceye düşkün babasından çok tutucu bir Katolik olan annesine yakınlık duymuştur<sup>41</sup>. Sömürgeci İspanyol birliklerinin 1909'da Fas'ta başlattığı askeri harekate gönüllü olarak katılan Franco, 1912'de bu ülkeye gönderilmiştir. Fas'ta görev yaparken, Kuzey Afrika'daki İspanyol ve Fransız egemenliğine karşı savaştan direniş hareketinin önderi Abdülkerim Hattabi'ye karşı Fransızlarla beraber savaşmıştır. Franco'nun 1926 yılında tuğgeneralliğe yükseltilerek komutanlığına atandığı Zaragoza Askeri Akademisi kapatılmış ve Franco kızağa çekilmiştir<sup>42</sup>.

Kralın özel danışma kuruluna kabul edilmiş olmasına ve kralcı olarak tanınmasına karşın hem yeni yönetimi hem de rütbesinin geçici olarak indirilmesini kabul etmiştir. 1931'de İspanya'da krallığın devrilmesinden sonra kurulan cumhuriyet yönetimi koyu bir anti militarist politika izlemeye başlamıştır. 1933'te tutucu güçler yeni cumhuriyetin denetimini ele geçirince, Franco komutan olarak eski etkin görevine geri dönmüş ve 1934'te tümgeneralliğe yükseltilmiştir. Aynı yılın ekim ayında maden işçilerinin ayaklanmasını bastırmakla görevlendirilmiştir. Bu harekattaki başarısı, ününün daha da artmasını sağlamıştır. Mayıs 1935'te Genelkurmay Başkanlığına getirilen Franco, anti militarist yönetim sırasında zayıflamış olan disiplinli ve askeri kurumları yeniden güçlendirmeye çalışmıştır<sup>43</sup>.

Koyu bir Katolik olan Diktatör Franco, İspanyol kadınının çalışma hayatına kısıtlamalar getirmiştir. İspanyolların ve tüm İspanyol vatandaşlarının çok çocuk sahibi olmalarını istemiş ve İspanyol halkını buna ikna etmeye çalışmıştır. Ülkedeki Franco karşıtları ise ya hapisanelere gönderilmiş ya da vatandaşlıktan çıkarılarak ülkeden sınır dışı edilmiştir. Komünistler, sosyalistler, cumhuriyetçiler ve eşcinseller fişlenmiş veya tutuklanmıştır. İngiliz yazar George Orwell'in ütopyik bir bilimkurgu romanı olan "1984", Franco İspanyasından esinlenerek yazılmıştır. Ayrıca İspanya İç Savaşı'nın anlatıldığı Amerikalı yazar Ernest

<sup>41</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Franco](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco)

<sup>42</sup> <https://marksist.org/icerik/Yazar/8020/mobileRedirect>

<sup>43</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Franco](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco)

Hemingway imzalı Nobel ödüllü “Çanlar Kimin için Çalıyor” romanı da İspanya'nın kötü şöhretine dair önemli eserlerden biri olmuştur<sup>44</sup>.

1970'lerin başlarında geniş çaplı bir muhalefetle karşı karşıya kalan rejim, bu kez geçmiş yıllarda başvurduğu baskıcı önlemlere sığınmamıştır. Akademisyenler bu geri çekilmeye ilgili farklı görüşler öne sürmüştür. Bazıları dış baskıya ve İspanya'nın Avrupa Ortak Pazarı'na kabul edilmek için uzun yıllar önce yaptığı başvuruya işaret eder; bu kabul için demokrasi, sivil özgürlükler ve özerk bir işçi hareketinin varlığı gerekmektedir (Phillips ve Phillips, 2016: 288).

Franco'nun İspanya içindeki zaferi ve ardından Mihver Devletleri<sup>45</sup>'nin yenilgisi diktatörü küresel güç düzeninde Birleşik Devletlere bağımlı bir konuma getirmiştir. İç Savaş'ın ardından İspanya'yı yeniden inşa etme girişiminde, Franco Amerika ve Avrupa'nın kültürel hayal gücünde Flamenko ile klişeleşmiş çağrışımlara yer vermiştir (Hayes, 2009: 23).

Franco'nun Flamenko klişesini kurnazca manipüle etmesi, eşzamanlı olarak kazançlı bir turizm endüstrisi yaratmış, Çingene ve Endülüslüleri sosyal merdivenin en alt basamağına yerleştiren bir iç güç düzenini yinelemeye hizmet etmiştir. 1970'lerde, Franco rejiminin sonlarına doğru, solcu İspanyol sanatçılar, Franco karşıtı bir siyasi duruşu ifade eden Flamenko performansları üretmişlerdir. Bu gösteriler, Flamenko'nun özellikle Endülüs bölgesini ve Çingene uygulayıcılarının rolünü vurgulamıştır. “Arzunun Şu Karanlık Nesnesi” (1976) filminde Luis Bunuel ve daha sonra koreograf Antonio Gades ile oluşturulan “Flamenko Üçlemesi”nde Carlos Saura gibi film yapımcıları Flamenko dansçısının klişesini yeniden icat etmiştir. Kadın Çingene dansçısına yapılan manipülasyonlar, Carmen'in İspanyol kültürel ahlakını bilgilendirdiği konusunda ne kadar bilinçli olsalar da kadın Flamenko dansçısının sağlam bir şekilde yerleşmiş ötekiliğini bozmamıştır (Hayes, 2009: 23).

İspanya yaşadığı önemli siyasi değişikliklere ek olarak, General Franco'nun ölümünden sonraki ilk 15 20 yıl içinde önemli sosyal değişiklikler de geçirmiştir. Bunların çoğu bir süredir olgunlaşma aşamasında olup gerçekleşmeleri 1980'lerde olmuştur. En göze çarpanıysa güçlü bir feminist hareketin ortaya çıkmasıdır. Bu hareket, İspanyol kadınının pasif ve itaatkar görüntüsünü, erkek otoritesinin gözleri önünde değiştirmiştir. Katolik kilisesi de dahil olmak üzere toplumun muhafazakar kesimlerinin karşı çıkmasına rağmen, hükümet 1980'lerde boşanmayı, aile planlamasını ve belirli durumlarda yapılacak kürtajı yasallaştırarak yeni anayasaya göre kadının

<sup>44</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Franco](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco)

<sup>45</sup> Mihver Devletleri: II. Dünya Savaşı'nda Müttefik Devletler bloğuna karşı temel olarak Almanya, İtalya ve Japonya'nın, bunun dışında Macaristan, Romanya, Bulgaristan, Finlandiya, Bağımsız Hırvatistan Devleti, Vichy Fransası, Arnavutluk, Habeşistan, Mançukuo, Tayland, Burmanya, Hindistan, Filipinler ve Irak'ın oluşturduğu blok. Ayrıca İran Şahı Rıza Pehlevi Almanya'dan yana tavır almış, İspanya ise Mihver güçlerin bir taraftarı olarak kalmıştır.

eşitliğini hayata geçirmiştir. Ayrıca çok sayıda kadın, bir zamanlar sadece erkeklerin yaptığı işler de dahil olmak üzere, işgücüne katılarak çalışmaya başlamıştır<sup>46</sup>.

1980'lerin sonlarına gelindiğinde üniversitelerdeki öğrenci sayısının yarısını kadınlar oluşturmaktadır. İktidardaki İspanyol Sosyalist İşçi Partisi, kendi içinde gösterilecek adayların %25'inin kadın olması zorunluluğunu getirerek kadınların siyasete girmesini sağlayan yolu da açmıştır. Böylece daha muhafazakar siyasi partiler de kadınların seçme ve seçilme haklarını kabul ederek, yetenekli kadınlara kendi saflarında yer vermeye başlamıştır (Phillips ve Phillips, 2016: 301).

## 2.2. Francisco Franco Dönemi ve Sonrasında İspanyol Sineması

İspanyol sineması tarihinde Luis Bunuel evrensel tanınırlığı ilk elde eden kişi olmuştur. Onu 1980'lerde Pedro Almodovar izlemiştir. İspanyol sineması Segundo de Chomon, Florian Rey, Luis Garcia Berlenga, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, Julio Medem ve Alejandro Amenabar gibi yönetmenlerin filmleriyle yıllar içinde uluslararası başarılar elde etmiştir<sup>47</sup>. İspanyol sineması, Franco rejiminin yıllar süren baskısı ve sinemaya karşı kayıtsızlığına direnmesinin sonucunda uluslararası alanda başarı kaydetmiştir. Kendi ülke siyaseti ve sosyal ideolojiler ile iç içe geçen filmleri bünyesinde barındıran bir sinema kaynağı haline gelmiştir<sup>48</sup>.

İlk İspanyol film sergisi 5 Mayıs 1895'te Barcelona'da gerçekleşmiştir. Avrupa sinemasının bağımsızlık ve gerçeklik adına en büyük örneklerini içeren İspanyol Sinemasını anlamak için başlanması gereken tarih 1895 yılıdır. İspanyol film endüstrisinin olmadığı bu yıllarda ilk hareketli fotoğraf makinelerinin öncüsü Lumiere kardeşlerin ev sahipliğini yaptığı hareketli fotoğraf sergisi seyirciler ve üreticiler üzerinde şaşırtıcı bir şekilde ilgi odağı olmuştur<sup>49</sup>. 1895 yılını takip eden iki yıl içerisinde İspanya'da tamamı İspanyol yönetmenler tarafından çekilmiş dört sessiz film yayınlanmış ve bu dört film İspanyol film endüstrisi tarafından finanse edilmiştir. Bu filmlerin çoğu değiştirilmiş ya da kaybolmuştur. İlk oldukları gibi İspanyol halkının yenilikçi sinemaya ve kendi sanatlarına sahip çıkışlarının örneği olmuşlardır<sup>50</sup>.

Bu yıllardan 1914 yılına kadar devam eden erken dönem boyunca Barcelona, İspanyol film endüstrisinin merkezi olmuştur. 1920'li yıllarda ilk sinema kulübünün Madrid şehrinde açılmasıyla Madrid merkez haline gelmiştir. Bu dönemde, İspanya'da üretilen 44 filmin 38'i

<sup>46</sup> <https://www.mepanews.com/francisco-franco-kimdir-35249h.htm>

<sup>47</sup> [https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema_of_Spain)

<sup>48</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemasi.html>

<sup>49</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemasi.html>

<sup>50</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemasi.html>

Madrid’de çekilmiştir. En iyi film yapımcılarından biri olan Luis Bunuel bu yıllarda tanınmaya başlamıştır. Luis Bunuel Madrid Üniversitesi’nde 20. yüzyılın başlarında eğitim görmüş ve yıllar sonra Sürrealist olarak ün kazanacak olan; Salvador Dali ve Max Ernst gibi ressamlar ve fotoğrafçı Man Ray gibi sanatçılarla çalışmıştır. Ressam Salvador Dali ile çalışmış ve birçok projesi olmuştur. Bu dönemde Avrupa’da hakim olan sessiz sinema akımı İspanya’yı da etkilemiştir. Fakat bir film endüstrisi altyapısı olmadığından, çekilebilen İspanyol filmlerin sayısı çok az olmuştur. Bu süreci ses çağına geçiş takip etmiştir<sup>51</sup>.

1931’de Mevcut İspanyol film yapımcılarının ekipmanlarını değiştirmeleri ve sessiz film döneminden vazgeçmeleri geçiş mücadelesinin önemli bir göstergesi olmuş ve bütün yıl sadece bir film çekilmiştir. 1931 yılında odyofonik yabancı prodüksiyonların tanıtımı İspanyol film endüstrisini o yıl yalnızca tek bir filmin yayınlandığı noktaya kadar vurmuştur<sup>52</sup>. İspanyol İç Savaşı (1936-1939) sağcı milliyetçiler ve sol kanat bağımsızlık yanlıları arasındaki siyasi anlaşmazlıklar yüzünden İspanya en karanlık üç yılını geçirmiştir. Bu karanlık dönem İspanyol film endüstrisini de etkisi altına almış ve İspanyol sineması şiddetin ve politik sansürün tam gücünü hissetmiştir<sup>53</sup>.

İç Savaş, İspanyol film endüstrisinin üretim oranlarına ve ekonomisine derinden zarar vermiş, 1936’dan önce yapılan filmlerin sadece bir kısmı savaştan sağ çıkmış; bu nedenle bazı filmleri bulmak olanaksız hale gelmiştir. Bu resimlerin selüloitleri<sup>54</sup> yok edilerek, savaşa yardım etmek için başka materyallere dönüştürülmüştür. İç Savaş boyunca, film bir sanat formu ve eğlence olmaktan çıkıp propaganda için kullanılmaya geçmiştir. Savaşın her iki tarafı kendilerini tanıtmak, karşı tarafın itibarını zayıflatmak ve istenmeyen bilgileri sansürlemek için filmleri kullanmıştır. Franco yanlısı taraf Ulusal Sinematografi Bölümü’nü kurarak birçok aktörün sürgüne gitmesine neden olmuştur<sup>55</sup>.

Bu dönemde İspanyol Sineması Franco rejimi tarafından sansüre zorlanmış ve bu sansür uygulamasının belirli bir kuralı olmamıştır. Bu nedenle incelemeye alınan her film, bireysel sansürcülerin görüş ve önyargılarının denetimi altında kalmıştır. İspanyolca dili dışındaki filmler İspanyolcaya çevrilmiş ya da yasaklanmıştır. İspanyol sansürcüleri, diyalogun sevmedikleri bölümlerini silmek veya değiştirmek için ise dublaj tekniğini kullanmışlardır. Yapımcılar bu dönemde para kaybetmemek için sansür tehdidine uygun işler yapmak zorunda

---

<sup>51</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sineması.html>

<sup>52</sup> [https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema_of_Spain)

<sup>53</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sineması.html>

<sup>54</sup> Selüloit: sinema filmi, fotoğraf kağıdı gibi şeylerin yapımında kullanılan plastik madde.

<sup>55</sup> [https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema_of_Spain)

kalmışlardır<sup>56</sup>. Yeni rejim daha sonra zorunlu dublajı uygulamaya başlamıştır. Amaç, İspanyol turizm endüstrisini ve tüm Avrupa'dan Endülüs'e gelen, İspanyol filmlerinde gördüklerini arayan büyük bir insan akışını teşvik etmek olmuştur<sup>57</sup>.

20. yüzyılın ilk 40 yılında bölge milliyetçilerinin, İspanyol milliyetçilerinin ve yabancıların Flamenko'ya karşı duydukları hayranlık veya nefret ne olursa olsun, bunların hiçbiri 1939'a kadar önemli olmamıştır. İspanya İç Savaşı (1936-39) Cafe kültürünü, Flamenko operalarını ve tablao gösterilerini sona erdirmiştir. 1940'lar İspanya'da yaşayan çoğu insan için acımasız olmuştur. İspanya İç Savaşı, Flamenko dünyası ve diğer birçok eğlence türü için işleri değiştirmiştir. Diğer ülkelerde bu tür kitlesel eğlenceler savaştan sonra tekrar gelişebilirken, İspanya'da en azından on yıldan fazla bir süre olmamıştır (Holguin, 2019: 173-174). Sevilla'daki sanatçılar, yine de ellerinden geldiğince köylerine çekilmeye çalışmışlardır. Savaş başladığında çok sayıda Flamenko Opera sanatçısı Jaen<sup>58</sup> şehrinde oldukları için savaşın uzun bir süreci boyunca da orada kalmışlardır. Sabicas, El Nino Utrera ve Carmen Amaya gibi imkanları olan sanatçılar Arjantin, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri gibi yerlere kaçmışlardır. Bazıları sanatsal yeteneklerini kullanarak savaştan kaçmayı başarmışlar, bazıları isteseler de istemeseler de savaş cephesinde askerleri eğlendirmişlerdir. Madrid ve Barcelona gibi büyük şehirlerde, Flamenko göstericileri daha düşük ücret karşılığında tiyatrodaki çalışmaya devam etmişlerdir. Ancak hava saldırılarının yoğunlukla akşam vakitlerinde yapıldığı göz önüne alındığında, gösterilerini erken saatlerde yapabilmişlerdir (Holguin, 2019: 174).

1950'lerde, yeni gerçekçiliğin etkisi Manuel Mur Oti, Jose Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem, Marco Ferreri ve Luis Garcia Berlanga gibi oldukça genç biz dizi film yönetmeninin çalışmalarında belirgin hale gelmiştir. Bu yönetmenlerin filmleri Franco rejiminin öne sürdüğü gibi siyasi bir sansür altında beklenmedik güçlü sosyal eleştiriyi göstermiştir. Üst orta sınıfın ahlaksızlık ve bencilliğinden ya da küçük kasaba halkının sıradanlığından yoksul işçi sınıfının umutsuzluğuna kadar, çağdaş İspanya'nın tüm toplumsal tabakaları ortaya çıkmıştır<sup>59</sup>.

Franco Rejiminin ilk yıllarında, İspanyolların sembolü olarak Flamenko'nun daha az rol oynayacağı ve onun yerine diğer bölgesel halk şarkılarının ve danslarının hakim olacağı öngörülmüştür. Rejim 1950'lerde gücünü pekiştirip İspanya'yı yabancı yatırım ve turizme

---

<sup>56</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemas.html>

<sup>57</sup> [https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema_of_Spain)

<sup>58</sup> Jaen: İspanya'da, Endülüs diyarında bulunan; zeytin ağaçlarıyla ve ekimde yapılan festivaliyle ünlü olan bir şehir.

<sup>59</sup> [https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema_of_Spain)

açarken, Flamenko bu yabancı yatırımı desteklemede daha belirleyici bir rol oynamıştır (Holguin, 2019: 174-175). 1960'lı yıllarda Uluslararası film üreticileri arasında söz sahibi olabilmek için İç Savaşlar ve İkinci Dünya savaşı sonrasında dağılmış bir ekonomiye sahip olan yapımcılar büyük platolar yerine İspanya kırsalının onlara sunduğu eşsiz manzaraları kullanarak film üretim maliyetlerini düşürmüşlerdir<sup>60</sup>.

Diktatörün ölümü, yaratıcı fikirlerin özgürlüğüne kavuşturulmasına ve yazarlar, yönetmenler, sanatçılar ve oyun yazarlarının yoğun bir etkinlik başlatmasına yol açmıştır. Özgürlüğün ilk adımları İspanyol film endüstrisini çevreleyen sansürün gevşetilmesi olmuştur<sup>61</sup>. İspanyolcanın yanı sıra İspanya'da konuşulan diğer dillerde de kültürel çalışmalara izin verilmiştir. Bu da Katalan Sinema Enstitüsü'nün kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Yeni özgürlük ile birçok İspanyol yönetmen, diktatörlük altında tartışma yaratmayan tartışmalı konular hakkında filmler çekmiştir. Sinematografik anılar bu çeşitli yorumlara tanıklık etmiş, tarihin figürlerini anıtsal bir bedende kişiselleştirerek canlandırmıştır (Feigelson, 2017: 202). 1950'ler, 1960'lar ve 1970'ler boyunca Fransa ve İtalya ile yapılan sayısız ortak yapım, İspanyol sinemasını hem endüstriyel hem de sanatsal olarak canlandırmıştır. Bu filmler birçok İspanyol teknik uzmana iş imkanı sağlamış ve yabancı film yıldızlarının yıllarca İspanya'da yaşamasına neden olmuştur. Tüm yabancı oyuncular İspanyolca olarak seslendirilmiştir<sup>62</sup>.

1962'de Jose Maria Garcia Escudero, Sinema Genel Müdürü olmuş ve Franco'ya muhalif olan yeni yönetmenlerin çoğunu ortaya çıkaran Resmi Sinema Okulunu (Escuela oficial de Cine) kurmuştur. Bunlar arasında Mario Camus, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Manuel Summers ve hepsinden önemlisi Carlos Saura yer almıştır<sup>63</sup>. Sinema İç Savaş'ta İspanyol toprağının ne denli değerli olduğunu vurgulayarak onları orijinal görüntüler halinde gösterime sokmuştur. Bu ideal örnekler filmlerde güncelleşmiş ve düşünceyi görüntüye yansıtarak o çatışmayı dile getiren sinemasal duruşu simgelemişlerdir (Feigelson, 2017: 200). Savaştan sonra, Flamenko sanatçılarının kaderi, herkesinki gibi, savaşın hangi tarafıyla ilişkilendirildiklerine bağlı kalmıştır. Cumhuriyetçi tarafa yakın olan insanlar suçlanıp toplama kamplarına gönderilmiştir. Yaz aylarında geçici iş yapan şanslı azınlık ve savaştan sonra var olan çok az sayıda yerde çalışabilecek bir avuç insan dışında çoğu kendi mesleklerinde iş bulamamıştır (Holguin, 2019: 175).

---

<sup>60</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemasi.html>

<sup>61</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemasi.html>

<sup>62</sup> [https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema_of_Spain)

<sup>63</sup> [https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema_of_Spain)

## III. BÖLÜM

### CARLOS SAURA VE SİNEMASI

#### 3.1. Carlos Saura ve Sineması

Carlos Saura 1932 yılında İspanya'nın Aragonya bölgesinin Huesca şehrinde doğmuştur<sup>64</sup>. Lise eğitimi için gittiği Madrid şehrinde sanat yaşamına fotoğrafçı olarak başlamıştır. İlk fotoğraflarını 8-9 yaşlarındayken çeken yönetmen sinemayı tercih etmesine rağmen fotoğraf çekmeyi sürdürmektedir. Piyanist bir anneye ve ressam bir kardeşe sahip olan Saura'nın küçük yaştan beri sanatın içinde büyümesi, filmlerinde müzikten dansa, resimden baleye, tiyatroya kadar birçok sanat dalının yansımalarını sağlamıştır. Bir süre profesyonel fotoğrafçılık yaptıktan sonra, aldığı mühendislik eğitimini de yarıda bırakarak asıl ilgi alanı olan sinemaya yönelmiştir<sup>65</sup>. Ancak General Franco iktidardayken sinemada siyasi mesajlar vermesi sebebiyle filmlerinde sansürle karşılaşmıştır. İlk uzun metrajlı filmi “Sokak Serserileri” (Los Golfos) ve “Av” (La Caza) sansüre uğramıştır. Bunun üzerine o da dönemin diğer yönetmenleri gibi alegoriye başvurmuştur<sup>66</sup>.

1936 yılında başlayan İspanya İç Savaşı Saura ailesini çok etkilemiştir. Özellikle de Saura'nın ruhunda derin izler bırakmış, savaşla ilgili anıları sonraki filmlerine de zaman içerisinde yansımıştır. Carlos Saura kısa bir süre endüstri mühendisliği okuduktan sonra 18 yaşında okulu bırakarak profesyonel olarak fotoğrafçılıkla ilgilenmeye başlamıştır. Özellikle de dansçıların ve müzisyenlerin fotoğraflarını çekmiştir. Kardeşinin ısrarı ile Madrid'de sinema okuluna gitmiştir. Sinema okulundayken İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Sinema ve fotoğraf arasında zor bir tercih yapan Saura, 1957'de yönetmenlik diploması almış ve mezun olduğu okulda öğretim üyesi olarak kalıp üniversitede ders vermeye başlamıştır<sup>67</sup>. Öğretim üyeliğini 1963 yılında Franco'nun siyasi baskıları sonucu görevinden uzaklaştırılınca kadar sürdürmüştür<sup>68</sup>. Saura'nın yeteneğinin ve vizyonunun ilk farkına varan yapımcı Elías Querejeta olmuştur. Saura'nın çektiği filmlerde onun sanatsal otoritesine müdahale edilmemesi gerektiğini kavramış ve 1965 yılında çektiği “Av” (La Caza) filminden başlayarak birçok filminin yapımcılığını üstlenmiştir. Av filmi, Franco ideolojisinin toplum üzerine olan etkilerini irdeleyen psikolojik gerilim filmidir. Querejeta 1960'ların ortalarından

---

<sup>64</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>65</sup> <http://arsi.v.ntv.com.tr/news/209571.asp>

<sup>66</sup> <http://arsi.v.ntv.com.tr/news/209571.asp>

<sup>67</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>68</sup> <http://arsi.v.ntv.com.tr/news/209571.asp>



itibaren uzun süre birlikte çalışacağı film ekibini oluşturmaya başlamıştır. Film birçok festivalde ve yarışmada övgüler almış, Berlin Film Festivali'nin prestijli ödülü olan Gümüş Ayı'yı kazanmıştır<sup>69</sup>.

Saura'nın Franco rejimine karşı yaptığı eleştiriler başlarda oldukça hafif ve üstü örtülü iken zaman geçtikçe keskinleşmeye başlamıştır. Buna karşılık sansür de Saura'nın eserlerini gittikçe daha çok etkilemeye başlamış bu da Saura'nın daha da sertleşmesine yol açmıştır. Bütün bunlara rağmen filmlerinin uluslararası platformlarda İspanya'yı ve İspanyol sinemasını çok iyi tanıttığının bir sonucu olarak İspanyol hükümeti Saura'nın film yapmasını hiçbir zaman yasaklamamış ve ona karşı olması gerektiğinden çok daha hoşgörülü olmuştur<sup>70</sup>. Carlos Saura'nın filmlerine de yansıyan Franco karşıtı politik tavır İspanyol sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. 1960'lardan beri sinemada aktif olarak çalışmaktadır. En çok da 1980'lerde çektiği, kurmaca ile gerçek arasında gidip gelen, dansla yaşamın ustalıklı harmanlandığı üç dans filmi ile tanınır<sup>71</sup>.

Carlos Saura, 40 yılı aşkın süredir uluslararası film topluluğunun önde gelen isimlerinden biridir. Eserleri sıklıkla dünya çapında yarışmalarda yer almış ve Cannes, Berlin ve Montreal gibi prestijli mekânlarda birçok ödül kazanmıştır. Film akademisyenleri ve eleştirmenleri, İspanya'nın en ünlü film yapımcılarından oluşan bir üçlü oluşturmak için Carlos Saura, Luis Bunuel ve Pedro Almodovar'ın adını bir araya getirmiştir. Ancak Bunuel, kariyerini sürgünde geçiren İspanyol kuşağına aitken, Almodovar Franco'nun ölümünden sonra sanatsal olgunluğa ulaşan kuşağa aittir. Saura ise 36 yıllık diktatörlük altında yaşayan ve yaratıcı bir şekilde sansür kısıtlamalarını atlatan liberal film yapımcılarını temsil etmektedir. İlk filmlerinin Francocu ideolojiye ve İspanya'nın ana akım diktatörlük sinemasında görülen, idealize edilmiş toplum görüşüne meydan okumasına rağmen, Saura hiçbir zaman açık bir politik yönetmen olmamıştır. Aksine, son derece kişisel olan ancak milliyetçi sınırları aşan evrensel niteliğe sahip bir üslup geliştirmiştir. Filmlerinin Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki geniş dağıtımı ve olumlu karşılanması, bu tarzın etkililiğini kanıtlamıştır<sup>72</sup>.

Saura, Franco döneminin en önemli muhalif yönetmenlerinden biri olarak tanınsa da önemi bu dönemin çok ötesine uzanmaktadır. Yenilikçi çalışmalarından bazıları İspanya'nın demokrasiye geçişinden sonra uluslararası beğeni kazanmıştır. Günümüze kadar devam eden seçkin bir film kariyeri olan Saura, çok çeşitli Siyasi ve Sosyal durumlar altında çalışmıştır<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>70</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>71</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>72</sup> [www.upress.state.ms.us](http://www.upress.state.ms.us)

<sup>73</sup> [www.upress.state.ms.us](http://www.upress.state.ms.us)

Franco'nun 1975 yılında ölümüyle İspanya'da ifade özgürlüğünün egemen olduğu yeni bir dönem açılmıştır. Buna rağmen isyankar ruhlu Saura çocukken yaşadıklarını ve İspanya tarihinin bu kara sayfalarını kafasından söküp atamamıştır. Sosyo-politik konuları işleyen filmler ve polemik yaratmayan sanat filmleri olmak üzere iki tür film yapmaya başlamıştır. Carlos Saura annesinin piyanist olması dolayısı ile müzikle dolu bir ortamda büyümüş ve yapıtlarında müziğe ağırlık vermiştir. Aktif fotoğraf sanatçısı olarak çalıştığı dönemlerde uluslararası dans festivallerinde fotoğrafçı olarak çalışmış, bu festivallerde fotoğrafın yanı sıra dansçıları da yakından izleme ve tanıma olanağı bulmuştur. Ünlü İspanyol Flamenko dansçıları ve aynı zamanda birer koreograf olan Antonio Gades ve Cristina Hoyos ile yaptığı iş birliği ile 1980'lere damgasını vuran üç dans filmi çekmiştir. Saura'nın "Flamenco Üçlemesi" adı da verilen bu filmler bir Lorca uyarlaması olan Kanlı Düğün (Bodas de Sangre) (1981), Georges Bizet'in de daha önce operaya uyarlamış olduğu Prosper Merimee'nin eserinin Flamenko uyarlaması Carmen (1983) ve yine bir İspanyol besteci Manuel de Falla'nın ünlü eserinden uyarlanan Büyülü Aşk (El Amor Brujo) (1986) filmleridir<sup>74</sup>.

1995'te Flamenco adlı belgeselle İspanya'nın ulusal dansının dünyasına tekrar bir dönüş yapmıştır. Bundan üç yıl sonra da bu kez Arjantin'in ulusal dansını anlatan bir dramatik belgesel olan "Tango" filmi çekmiştir. Arjantin'in en pahalı filmi olarak ilan edilen filmin çekimlerinde çok özel donanımlar kullanılmıştır. Bu filmlerinde dans ve müziği bir hikâye çerçevesinde bir araya getirmiştir<sup>75</sup>. Bambaşka bir sinema tarzı ortaya koyarak, seyircileri için de eşi bulunmaz eserler yaratmayı başarmıştır.

Carlos Saura filmlerinde uğradığı sansürü ve filmlerinin içinde kullandığı metafor yapılarını kendisi şöyle dile getirmiştir: *"O dönemde film yaparken en büyük sorunumuz sansürdü. Bir film, senaryo aşamasından montajına kadar her adımda takip ediliyor ve tekrar sansüre tabi tutuluyordu. Bu durumdan sıyrılmak için metaforik anlatımlar geliştirme zorunluluğumuz doğdu. Artık perdede gördüğümüz hiçbir şey, orada üst anlamıyla bulunmuyordu, her imgenin altında İspanya'nın acıları saklıydı. Bir keresinde senaryomun sansür denetlemesi sırasında bir yerin makaslanmasına itiraz ettiğim için karşımdaki görevlinin silahını çıkarıp masaya bıraktığını ve gözlerime bakıp dediğini yapmamı istediğini hatırlıyorum"*<sup>76</sup>. Carlos Saura o dönem baskıcı bir rejime maruz kalmış ve bu baskıdan kurtulma şeklini filmlerinde metaforlara yani simgeci bir yaklaşıma giderek yeni bir dil yaratmıştır. Filmlerinde müziği ve dansı birleştirerek sahne sanatlarıyla bir araya getirmiştir; doğaçlama ile dans tiyatrosunu harmanlayarak farklı bir yapı oluşturmuştur. Sahne sanatlarının, özellikle tiyatronun içinden

<sup>74</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>75</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>76</sup> [https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/carlos-saura-filmleri-1965-1979\\_355.html](https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/carlos-saura-filmleri-1965-1979_355.html)

doğan sinemanın yapısını, filmlerinde tiyatro yapısını koruyarak ve tiyatroyu sinemaya uyarlayarak bu eksik alanı kapatmıştır<sup>77</sup>.

Müzik sinemaya, sanıldığıının tersine sesli sinemayla birlikte girmemiştir. Özellikle uzun filmlere geçildiği 1915'lerden itibaren sinemada müziğin varlığı gerekli bulunmuştur. Bunun için, sessiz filmlerin, iyi sinemalarda bir piyano eşliğinde çalınması gereği yerleşmiş, önem verilen filmler için giderek özel partiyonlar bile bestelenmiştir<sup>78</sup>.

*“Sansürün varlığı zaman zaman her filmimi çektiğimde sanki son filmimi çekiyormuşum hissine kapılmama neden olmuştur”* diyen yönetmen, *“Av (Los Golfos) filminin sansüre uğramasından sonra bir daha hiç sinema yapmamayı düşündüm. Zaman zaman İspanya'yı terk etmeyi düşündüğüm de oldu. Fransa'dan teklif almıştım, Kübalı sinemacı arkadaşlarım vardı. Fakat ülkemi terk etmenin ihanet olacağı duygusu ağır bastı ve İspanya'da kalıp daha çok çalışarak ve film yaparak bu süreci geçirmeye, mücadele etmeye karar verdim”* demiştir<sup>79</sup>. Bu nedenle Saura, bundan sonraki filmlerinde de faşizmi ve ırkçılığı yeniden işlemiştir.

1959 ile 1980 yılları arasında çektiği ve insan psikolojisini çeşitli alegorilerle anlatmaya çalıştığı filmlerinde; savaştan etkilenmiş toplumun sosyal sorunlarını, uyuşturucu, sokak yaşamı, çocuk suçluluğu, soygun, insan şiddeti ve yol açtığı durum, toplumsal değişim, kadın ve erkek arasındaki ilişkiler gibi sorunları konu etmiştir<sup>80</sup>.

1990 yılında çektiği “Ay Carmela” filmi, İç Savaşı anlatan ve İç Savaş'a gönderme yapan önemli filmlerden biridir. Franco'nun ölümünden sonra sanat filmleri çekmeye başlamıştır<sup>81</sup>. *“Fotoğrafi sanat olarak algılamaktan çok fotoğrafın hafıza oluşturma yaniyla ilgileniyorum”* diyen Saura, diğer taraftan fotoğrafın algılayışı açık tutma işlevine inandığını da belirtmektedir. Sinemada çektiği sanat filmleriyle adını duyuran ünlü yönetmen, senarist, aktör ve dekoratör olarak filmlerini gerçekleştirmiştir. Yeni sinemaların geliştirilmesi, klasik ve popüler sinemaya alternatif olarak Auteur Sinemasının kurumsallaşmasına yol açmıştır. Carlos Saura, yirmi yılı aşkın bir süredir bu konumu koruyan Auteur sinemasının en büyük temsilcilerinden biridir. Bu dönemde (1959-1979), eserleri sadece İspanyol sosyolojik gerçeklerinin bir belirtisi olarak

---

<sup>77</sup> [www.upress.state.ms.us](http://www.upress.state.ms.us)

<sup>78</sup> <https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemasi.html>

<sup>79</sup> <http://arsi.v.ntv.com.tr/news/209571.asp>

<sup>80</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura)

<sup>81</sup> <https://www.otekisinema.com/carlos-sauranin-sinema-yolculugunda-dans-ve-muzik/>

değil, aynı zamanda sanatsal ve sinematografik Modernitenin bir ifadesi olarak da değerlendirilmektedir.<sup>82</sup>

İnsanlar müzikle ilgili faaliyetlerinin politikayla bağlı olduğundan ya da nasıl bağlı olduğundan habersizdir. Müzisyenler ve dinleyiciler, müzikal momentlere sürüklenmeleriyle uyum içinde olan gündemlerden sorumlu tutulamaz. Benzer şekilde film yapımcıları da gerçek bir olay sonrası politikleştirilen filmler üretir. Carlos Saura, Carmen de dahil olmak üzere kendi çalışmaları hakkındaki şu yorumu yaparken bunu fark etmiş görünmektedir: “*Beni bir film yapmaya iten politik bir şartlanma asla olmadı. Gene de filmlerim açıkça politiktir; çünkü birincisi, Franco’ya muhaliftim ve ikincisi, ötekiler filmlerimi politikleştirdi*” (Washabaugh, 2006: 36). Bu gözlemlerin ışığında, politikanın, Flamenko müziğinde hiç olmadığından başlayıp engellendiğine kadar değişen sonuçlara varılabilir. Flamenko performanslarının biçimi, politik yokluğunun kasıtlıymış gibi görünmesine neden olur. Böyle bir sonuç, maalesef, politik anlamın ille de insanın zihninde yer alan bir şey olmadığı, bedenler tarafından gerçekleştirilen türde bir politikaya izin vermez. Terry Eagleton’ın savunduğu haliyle, politik ideoloji, öncelikle fikirlerle ilgili bir konu değildir: Bilincimizden geçmesi gerekmeksizin de kendini bize dayatan bir yapıdır. (Washabaugh, 2006: 33).

İspanyol sinemasının yetiştirdiği en önemli yönetmenlerden biri olan Carlos Saura denilince akla gelen şeylerden biri kuşkusuz, İspanyol kültürünü ölümsüzleştiren filmleridir. Dans ve müzik, bu ikisinin müthiş uyumunu, her biri bir fotoğraf karesini andıran büyüleyici bir görsellikle sunan Saura’nın bu başarısında, gençlik yıllarında fotoğraf sanatçısı olmasının büyük etkisi vardır. Filmlerinde, sanatın hemen her dalını ustalıkla kullanan yönetmen, bununla sınırlı kalmayıp ülkesinin siyasi çalkantılarına ve sosyal bunalımlarına da değinmeyi ihmal etmez. İspanya İç Savaşı’ndan Franco dönemi baskılarına, ulusal danslardan müzikallere kadar uzanan geniş film yelpazesıyla Saura günümüzde, dünya sinemasının önemli yönetmenleri arasında sayılmaktadır<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/146827309X12447961290339>

<sup>83</sup> <https://www.otekisinema.com/carlos-sauranın-sinema-yolculugunda-dans-ve-muzik/>

## IV. BÖLÜM

### GÖSTERGEBİLİM

#### 4.1. Göstergebilim

Göstergebilimle ilgili olarak bilinmesi gereken ilk şey, göstergelerin nitelik olarak her şeyin yerini alabiliyor oldukları gerçeğidir. Bu bakımdan, gösterge, bir kavram olarak her türlü nesne, olgu ya da varlıktır ve her zaman kendi dışında başka bir şeyi gösterir. Gösterge kavramını dilsel ve görsel olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Göstergebilim çevremizdeki her türlü göstergeyi ve dizgeyi araştırır (Akerson, 2016: 16). Göstergebilimin, Avrupa dillerindeki karşılığı olan “Semiotik” terimi Eski Yunancadaki “Semeion” sözcüğüne dayanır. Semeion, Eski Yunancada gösterge, işaret anlamına gelmektedir (Akerson, 2016: 49).

Göstergebiliminin tarihine bakıldığında geçmişten günümüze birçok felsefeci göstergebilim hakkında bir şeyler söylemişler, farklı bakış açısı getirmişlerdir. İngiliz filozof John Locke, göstergeleri çözümlene öğretisini “Semeiotike” olarak adlandırmıştır. Daha sonraları, Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce, “Semeiotic” terimini kullanmıştır. Peirce ile aynı dönemlerde yaşayan ve 20. yüzyıl dilbiliminin kurucusu sayılan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ise, ilerde kurulacak bir göstergeler biliminden söz ederken, “Semeologie” terimini tercih etmiştir (Akerson, 2016: 50).

Saussure, göstergenin özellikleri üzerinde durmuş, söylem, dizge, dizge içinde değer taşıma, eşzamanlılık, art zamanlılık, nedensizlik, uzlaşımsallık ve toplumsallık gibi kavramlara açıklık getirmiştir. Saussure, göstergeyi, zihinsel bir işlem birimi olarak görmüş, dış dünya ile olan bağlantısı üstünde durmamıştır. Saussure için, her şey zihnimizdeki kavramla başlar, kavram oluşmadan sözcük oluşmaz, daha doğrusu kavram ve sözcük, bir kağıdın birbirinden ayrılamayan iki yüzü gibidir. Kağıdı ne kadar ince keserseniz kesin hep iki yüzü kalır. Bu bakış açısına önem veren Saussure’e kadar, bilim adamlarını, hep sözcükle dış dünya arasındaki bağlantılar ilgilendirmiştir. Saussure, göstergeyi bu bağlamdan çıkarmış, kendi içinde bir bütün saymış ve böylece sınırlarını çizerek tanımlamaya çalışmıştır (Akerson, 2016: 60).

Saussure ve Peirce’ten sonra bu yeni bilim dalının nasıl adlandırılması gerektiği hakkında uzun uzun tartışılmıştır. 1969’da Uluslararası Göstergebilim Araştırmaları Topluluğunun kurucuları “Semiotics” teriminde karar kılmışlar, bundan sonra uluslararası araştırmalarda yaygın olarak bu karara uyulmuştur. Türkiye’de, 1960’larda belirtibilim, imbilim gibi karşılıklar kullanılmış, ancak sonraları “Göstergebilim” terimi yaygın olarak kabul edilmiştir (Akerson, 2016: 50). Peirce, Saussure ile aynı dönemde yaşamıştır. Göstergebilimin, dilbilim ve edebiyat dışı alanlarda geçerlilik kazanmasına Peirce öncülük etmiştir. Peirce, bilginin, tanınmanın,

düşünmenin, hatta insanın özünde göstergesel (semiyotik) olduğunu ileri sürer. Bu, Peirce için evrensel bir gerçekliktir (Akerson, 2016: 61).

Öte yandan, her gösterge, her düşünce, aslında başka göstergelere gönderme yapar, yani başka göstergelerden kaynaklanır. Peirce'e göre, göstergeler ve gösterge olmayan şeyler birbirinden ayrılabilen iki küme olarak görülemez, evren tümüyle göstergelerden ibaret olmasa da bizim açımızdan, göstergelerle sık bir şekilde dokunmuştur. Peirce, bütün bilimlere ve uğraş alanlarına göstergebilimin gözüyle bakmanın mümkün hatta gerekli olduğunu söyler. Göstergibilimi, tüm yaşam alanlarını kapsayan evrensel bir bilim dalı sayar (Akerson, 2016: 62).

Roland Barthes, geliştirmiş olduğu özgün yaklaşımla daha çok popüler kültür çözümlemeleri üzerinde çalışmıştır. Barthes'ın geliştirdiği yapısal çözümleme yöntemi, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşıyan çeşitli olguları (giyim, mobilya vb.) içerir. Barthes bütün bunları anlamlama kavramı aracılığıyla göstergebilime bağlar, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yananlam gösterilenleri arasındaki bağıntılar üzerinde durur (Altıntuğ, 2013: 135). Barthes'ın göstergebilimsel anlamlandırma yöntemi konuşmadan çok dansa yer verilen Carmen filminde analiz yapabilmeyi mümkün kılmaktadır. Roland Barthes görüntüyü polysemy, yani çok anlamlılık olarak nitelendirmiştir. *“İzleyicinin algılamasını görüntünün yeğlenen yorumuna doğru çekerek çokanlamlılık özelliğini belli bir düzene sokan sözel bir araçtır”* demiştir (Stam vd., 2019: 130). Dilimizde özellikle dilbilim sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan göstergebilim terimi ilk bakışta “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel incelemesi” olarak tanımlanır. Ancak göstergebilimin günümüzdeki etkinlik alanı, kendisini oluşturan “gösterge” ve “bilim” sözcüklerinin anlamsal toplamından fazla ve değişik bir boyut kazanmıştır (Rifat, 2019: 11).

Yapısalcı dilbiliminin öncüsü Ferdinand de Saussure, dili her konuşma edimimiz içinde saklı olan bir sistem olarak tanımlar. Saussure için sözcükler gösterenlerin (işitsel imgeler) gösterilenlere (zihinsel imgeler) bağlandığı göstergelerdir. Saussure'ün ortaya attığı ve sonraki düşünürleri etkileyecek olan asıl düşünce tüm göstergelerin ve dilin tüm parçalarının kendi kimliklerini dilin diğer parçalarıyla olan ilişkilerinden almalarıdır. Sözcükler farklılıklar vasıtasıyla meydana gelirler; kimlikleri yoktur, sadece dil içindeki ilişkileri vardır (Ryan ve Lenos, 2012: 199).

Barthes, Saussure geleneğinin temsilcilerinden biri olmakla birlikte, Saussure'ün tersine, dilbilimin göstergebilimin bir parçası değil, göstergebilimin dilbilimin bir parçası olması

gerektiğini savunmuştur (Çeken ve Arslan, 2016: 509). Sosyal Bilimler alanında nesnel bir yöntemin temeli 20. yüzyılın başında dilbilimde Ferdinand de Saussure ve mantıkta Charles S. Peirce tarafından atılmıştır. Saussure, Peirce ve tiyatro göstergesinin altyapısını hazırlamış olan Charles Morris gösterge tanımları yapmıştır (Kocabay, 2008: 13).

Saussure göstergelerin toplumsal işlevini vurgulamıştır. Barthes ise dilin mekanik işlevini açığa çıkarmak ister ve bunu kitle kültürü üzerinden yapar. Saussure ve Peirce'ün temelini attığı ve öncülüğünü yaptığı göstergebilim, 1960'lardan sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir (Çeken ve Arslan, 2016: 509). Saussure'ün tanımına göre, gösteren ve gösterilen göstergenin oluşturucularıdır. Gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenin imgesiyle oluşmuş bir kavramın birleşimidir. İnsanlar bu işaretler aracılığıyla, imgeleri anlamlandırarak iletişim kurarlar. Göstergeler, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılarıdır (Agocuk, 2014: 8).

Göstergebilim konu olarak yaşamsal faaliyetler süreci içerisinde ortaya çıkan her türlü iletişimde yer alan gösterge dizgelerini ele alır. Saussure göstergebilimi göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim olarak tasarlamıştır. Saussure'e göre dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Saussure göstergebilimin toplumsal işlevini, Peirce, mantıksal işlevini vurgulamaktadır. Barthes ise bu dizgelerin gözle görülür duruma getirilmesi gerektiğini söyler. Anlamlandırmanın bir yolunu da simgesel olarak nitelendirir. Barthes'a göre bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir (Agocuk, 2014: 8).

Barthes'a göre anlamlandırmanın iki düzeyi vardır. Düz anlam, gerçek dünyadaki nesnenin zihinde oluşturduğu yansımadır (Kocabay, 2008: 34). Göstergenin belirli bir düz anlamı vardır ve gösteren ile arasında ilişki olması gerekmektedir. Yan anlam ise, göstergenin izleyicinin kültürel değerleriyle buluştuğunda oluşan etkileşimdir. Sinemada bu anlamlandırma biçimi, düz anlam olarak perdeye yansıtılan görüntünün dışında, izleyicinin içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel değerleriyle birleşerek, farklı anlamlandırma ve yorumlama biçimine dönüşür (Agocuk, 2014: 8). Sinemada görüntüler ve sesler anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde birleştirilerek sinema dili oluşturulur. Görsel ve sözel metinler birleştirilerek anlam üretilir. İzleyiciye görünen ile gerçek arasındaki ayrım ortaya çıkartılır (Çeken ve Arslan, 2016: 509).

*“Biz dünyayı kültürel göstergeler sistemi aracılığıyla deneyimleriz. Bu kültürel göstergeler belirli anlamları paylaşmamıza izin verir. Filmler de göstergelerden oluşur. Ekranda görünen oyuncu kurmaca bir öykü içindeki karakteri temsil eder ve bu karakter de genellikle belirli bir düşüncenin temsilcisi olur. Film içindeki karakterler, filmin yapım dönemine hakim olan kültürel söylemlere de hayat verirler. Kültürel kodlar ne söyleyeceğimizi ve düşüneceğimizi ve nasıl davranacağımızı*

*bize anlatan normlar ya da dile getirilmemiş kurallar gibidir. Bir film izlediğimizde görüp yorumlayacağımız kodlar olan kültürel göstergeler görürüz” (Ryan ve Lenos, 2012: 200-201).*

Göstergebilimin birçok alana yayılmasını sağlayan ve tiyatro üzerine de yazıları bulunan Roland Barthes, anlatıların çözümlenmesinin yanı sıra şehircilik, tıp ve reklam alanlarında da göstergebilimsel çözümler yapmıştır. Nesnenin anlambilimi adlı bir makalesinde insanların nesnelere nasıl anlam verdiklerini incelemeye çalışmıştır.

Saussure'e göre, dilsel öğeleri birleştiren bağlantılar, her biri kendine özgü değerler üreten iki düzlemde gelişebilir. Bu iki düzlem, zihinsel etkinliğin iki biçimine denk düşer. Birinci düzlem, dizisel boyuttur, dizisellik dayanağı uzam olan bir göstergeler birleşimidir. Bu uzam, çizgisel ve tek yönlüdür. İkinci düzlem, dizimsellik boyutudur, aralarına ortak bir yan bulunan öğeler bellekte birbirini çağrıştırarak, çeşitli bağıntıların egemen olduğu öbekler oluştururlar. Dizisellik, aynı türden birbirinin yerine geçebilecek çok sayıda gösterge içinden birini seçip diğerlerini elemektir. Aynı anda bir arada bulunan öğelerin bir zihinsel dizide birleşimi söz konusudur. Birimler birbirine çağrışım yoluyla bağımlıdır ve bu bağlanma beyinde gerçekleşmektedir. Dizisellik dikey boyuttur. Bu boyut birimlerden oluşmuştur ve her birim bir göstergedir Bir dizideki tüm birimler ortak özelliklere sahip olmalıdır (Kocabay, 2008: 35).

Tiyatro göstergebilimi her şeyden önce, sahnelemeyi tiyatro metninden bağımsız, kendi içinde bir bütün olarak değerlendirerek, sahnelemeyi özerk bir inceleme nesnesi haline getirmiştir (Kocabay, 2008: 123).

Kişilerarası iletişimde önemli bir yerde konumlanan sözsüz iletişim, kişilerin, karşılıklı ilişkileri sırasında iletişimi bedenleri aracılığıyla kurmaları durumudur. Tek bir sözcük bile kullanmadan kurulan bu iletişim türünde, ileti aktarımı yüz ve beden aracılığıyla sağlanmaktadır. Kişinin kendisini anlatımı sırasında gereksinim duyduğu bedeni, sözcüklerle sağlam bir bütünlük oluşturabilmesiyle iletişime son derece önemli katkılar sağlamış olacaktır. Bu durum sözlü ve sözsüz iletişimin örtüşmesi yoluyla etkili iletişimin kurulabilme olasılığını arttırmaktadır. Kişinin anlatımını güçlendirmek amaçlı kullanımını seçtiği beden dili, mekân ve zaman özellikleri, renk ve giyim kuşam kodlarını içeren, daha çok ilişkilerin belirlenmesinde ya da duyguların dile getirilmesinde rol üstlenen iletişim biçimi olarak tanımlanabilmektedir (Akgül, 2014: 38).

Göstergenin çözümlenebilmesi, yani bir anlam kazanabilmesi için her şeyden önce belli bir dizge içinde belli bir şifreye bağlı varlık göstermelidir. Ancak kültürel şifreler yalnızca o dilde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi belirlemez, aynı zamanda toplumsal olguların çoğunu kapsamaktadır (Kocabay, 2008: 17). Anlam, bir gösterge kullanıcısı tarafından belli bir anlam bağlamı içinde kullanıldığında ortaya çıkar, ancak bu anlam gösterge farklı bir bağlam içinde kullanıldığı zaman ya da farklı bir göstergeyle ilişkilendirildiğinde ya da başka biri tarafından kullanıldığı anda değişebilir. Yani bu üç boyuttan biri değiştiği anda göstergenin anlamı da



değişebilmektedir. Bu nedenle aynı gösterge farklı insanlar tarafından farklı şekillerde anlamlandırılabilir. Yani anlam her zaman söz konusu kültürde nesnel ve öznel anlamlandırma özelliklerinden oluşan kompleks bir yapıya sahiptir (Kocabay, 2008: 23).

## V. BÖLÜM

### CARMEN FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

#### 5.1. Carmen Figürü

Carmen ilk defa 1846 yılında Prosper Merimee'nin bir edebiyat eseri olarak doğmuştur. İspanyolcası “Gitano<sup>84</sup>” olan Çingene bir kadının trajik kaderi, romantik turistleri İspanya'nın dağ yollarında ve ovalarında zorlu yolculuklara sürüklemiştir. Carmen'in yarattığı izlerin ve hayallerinin peşinden koşarken şehvetli ve baştan çıkarıcı Flamenko kadınının efsanesi ortaya çıkmıştır. Carmen'i bulmak için çıktıkları yolda İspanya'yı ve halkını, inatçı ve asi gerçek Çingene kadının tanıma şansı bulmuşlardır (Goldberg vd., 2015: 117). Carmen figürü şehvet, tutku, aşk ve hırsı içinde barındıran özelliğiyle roman karakteri olmasının yanı sıra tiyatro ve sinemaya uyarlanmış versiyonlarıyla hafızalara kazınmıştır. Nesillerce süregelen bir mit olma özelliğine sahiptir.

“Okuyucunun gözlemci olarak hikâyenin bir parçası olmasına ve anlatılan manzaranın bazı yönleriyle özdeşleşmesine izin veren, Carmen'in çekici cazibesinin en güçlü anlatımının Merime'nin Carmen'i olduğu düşünülebilir. Bir dilbilimcinin İspanyollar ve Çingenerle etkileşiminin etnografik açıklaması olarak yayınlanmıştır. İçinde, usta bir otoriter varlık, düşmüş bir adamla ve adamın sevgili düşmanı, egzotik ve tehlikeli bir çingene kızı ile karşılaşmasını anlatır. Okuyucu, kahramanın düşüncelerine ve kayda değer bir içgörüyeye erişebilir ve Don Jose'nin takıntısının ve Carmen'in cinayetinin trajedisine tanık olabilir. Çağdaş film teorisinde “dikiş” olarak adlandırılan inançsızlığın anlık olarak askıya alınması, izleyicinin/okuyucunun, dışarıdan bir gözlemciden gösteriye katılana aktarılan hikâyenin özetine dahil olmasına izin verir” (Hayes, 2009: 45).

Carmen figürü ne tam anlamıyla gerçek ne de kurgudur. 19. yüzyılda Endülüs'ün ve Avrupa'nın geri kalan ülkelerinin oluşturduğu sosyo-estetik bir yapının ürünüdür. Bu romantik yapının kahramanları sıradan halk ve onların kahramanları sayılabilecek boğa güreşçileri, haydutlar, kaçakçılar, tütün fabrikalarında çalışan kadınlar, Çingener ve Mağribi kadınlardır. Sahneler, Elhamra Sarayı<sup>85</sup>, kaleler, harabeler, dağlar, köprüler ve tavernalardan oluşmaktadır (Goldberg vd., 2015: 117). Bir karakter olarak Carmen hem erotik hem de tehlikelidir, erkek kahramanın arzusunu ve dolayısıyla izleyicinin arzusunu kışkırtırken bile erkek kahramanın pasifize edilmesini ifade etme kapasitesiyle tehdit eder. Gades ve Saura'nın filminde olduğu gibi

<sup>84</sup> Gitana: İspanyolca'da kadın Çingene, Gitano: İspanyolca'da erkek Çingene.

<sup>85</sup> El Hamra Sarayı: İspanya'nın Endülüs bölgesindeki Granada kentinde yer alan, Arap mimarisinin Qalat Al-Hamra örneğinde yapılan saray ve kale yapısıdır.

cinsiyet, ırk, sınıf, ulusal kimlik gerilimlerini ve sömürgeci yayılmanın mirasını hesaba katmaz (Hayes, 2009: 119).

Bir sonraki versiyon, Georges Bizet'in opera karakteri olan Carmen 1875'te Giuseppe Verdi<sup>86</sup>'nin müziğinden esinlenerek harmanlanmış ve Carmen figürüne ek bir duygusallık boyutu kazandırmıştır (Goldberg vd., 2015: 117). Edebiyat ve operanın ötesinde, dramatik döngüyü kapatmak için bir Carmen'e daha ihtiyaç duyulmuştur. Bu da dansçı bir Carmen karakteridir. Bu versiyon da Carmen'i tekrar İspanyol yapan, Antonio Gades ile gelmiştir. Carlos Saura'nın yönetmenliğini yaptığı Carmen filmi hareket yoluyla bir hikâye anlatarak ona profesyonel yorumun mükemmelliğini vermiş ve Carmen'i bir Flamenko dansçısı yapmıştır (Goldberg vd., 2015: 118). Özgürlüğünü kaybetmemek uğruna ölümü tercih eden, benliğini asla kaybetmeyen ve kendi sınıfıyla her zaman zıt düşen bir kadını temsil etmektedir. Erkekler tarafından sahiplenilmeye, özel mülk gibi hissetmeye inanmayan bir Carmen ortaya çıkmıştır. Sevdiği zaman seven ve sevmeyi bıraktığında bile asil olan kadın figürünü temsil etmektedir (Chevalier, 2019: 145).

Opera Carmen'de, başrol opera şarkıcısı ile dans eden fabrika kızları, toplu halde bir tür grup karakterine bürünürler. Sınıf sistemine ve ekonomik yokluğa karşı mücadeleyi, güçlülere karşı mücadeleyi savunurlar (Chevalier, 2019: 145). Şarkıcı, gitarist ve sahnedeki dansçılar, ormanın derinliklerinde, isyan ateşini meraklı gözlerden uzak tutan, şarkılarını gökyüzüne söyleyen, rüzgarla içeri girip çıkan, kimseye aldırış etmeyen bir savaşçı grubu temsil etmektedirler (Chevalier, 2019: 146). Carmen'in tiyatro versiyonunun, filmin çekimlerine neredeyse paralel olarak Carlos Saura tarafından tasarlanmış olduğu söylenebilir. İngilizceden çevrilmiş olan Carmen, Georges Bizet'in Carmen operasından müzik kullanarak, Prosper Merimee'nin Carmen romanının 1983 İspanyol filmi uyarlamasıdır<sup>87</sup>.

Kadın Flamenko dansçısının çağdaş filmlerdeki temsilleri, tarihsel metinlerin çözümlenmesinde ortaya çıkan sorunlara ışık tutmaktadır. Bu filmlerdeki hareket tanımları, Flamenko gövdeleri oluşturan koreografik ve filmsel gelenekleri inceler. Flamenko performansının yazılı anlatımları gibi, koreografi ve film de belirli ideolojik yapılar içinde anlamı formüle etmek için bir kodlar sistemine güvenir. Bununla birlikte, dans eden bedenin görsel imgesi, ikonik benzerliği ile Flamenko tarihi bağlamında analiz için kendi sorunlarını sunar. Yazılı metinlerdeki anlam üretiminin doğallaştırılması, sinemasal metinlerde güçlendirilir (Hayes, 2009: 97).

<sup>86</sup> Giuseppe Verdi: 19. yüzyıl İtalyan operası ekolünden gelen en ünlü İtalyan besteci. Tüm dünyada eserleri en çok sahnelenen opera bestecilerinden birisidir.

<sup>87</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen\\_\(1983\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_(1983_film))

Müzikal filmlerinde her zaman dekor, ışık, müzik, aksesuar, söz, mimik ve oyunculuk gibi yapılar kullanılmış ve bir tiyatro sahnesi bünyesinde olabilecek yapılara sahip olmuştur. Tiyatro sahnesini dans diliyle sinemaya taşıyan Carlos Saura sıradan bakış açılarına karşı çıkararak farklı bir perde aralamıştır. Değişik türde müzikleri de sinemada başarıyla kullanmıştır. George Bizet'in ünlü "Carmen" operası sinemaya, Carlos Saura'nın bakış açısından uyarlanmıştır<sup>88</sup>.

Merimee'nin öyküsünün kullanımı, koreografin çingene kimliği ve Flamenko özgünlüğünün stereo tipleriyle kasıtlı oyunu ve Franco rejiminin dağılmasının ardından İspanyol filminin ulus ötesi bir bağlamda konumlandırılması, izleyicinin birkaç anlam katmanı müzakere etmesini gerektiriyor. Carmen filmi, sömürgeleştirilen bakışlar ve onun egzotik ötekiye arzulayan yansıması arasındaki ilişkiyi yineliyor. Bu ilişkinin doğasında bulunan güç dengesizliği, bir dizi kategori içinde yer değiştirir ve bu yer değiştirme, kararsızlıklar ve çifte anlamlar üretir. Filmin kahramanı aynı anda anlatıcıdır (Merimee'nin hayalet sesi), filmin iğdiş edilmiş trajik kahramanı ve kiskanç Latin sevgilisinin (bir Flamenko dansçısı) maço düzenlemesidir. Boğa güreşçisi, hem komik hem de dramatik enkarnasyonlarında, İspanyol erkekliği ile mizahi, şehvetli ve şiddetli çağrışımlarda oynuyor. Carmen, eril otorite kodlarının hem ihlalini hem de kaçınılmaz olarak yeniden onaylanmasını ifade eder (Hayes, 2009: 119).

Bir dans biçiminin iletimini incelerken yalnızca iletimin gerçekleştiği patikayı değil, biçimin yeni bir toplumsal bağlama kaydoluşunu ve bunun sonunda meydana gelen değişimin anlamını incelemek de önem taşır (Aksan ve Ertem, 2008: 282).

## **5.2. Carmen Filminde Yer Alan Flamenko Dans Formları**

### **5.2.1. Neşeli Makamlar**

#### **5.2.1.1. Sevillanas**

Flamenko formlarının en neşeli ve eğlence amacıyla yapılan formudur. Kıyafetler de bu eğlenceli forma eşlik etmek açısından kırmızı ve yeşil, sarı ve siyah, mor ve turuncu gibi pek çok renk kombinasyonlarını içermektedir. Kadın dansçıların aksesuar kullanımında abartıya kaçabilecekleri bir formdur. Saçlara takılan irili ufaklı güller, taraklar (peineta) küpeler ve şalların kullanımına uygundur.

Kastilya<sup>89</sup> kültürüne dayanan, Sevilla kentinden doğan bir dans ve şarkı formudur. Sevilla şehrine özgü bu ritim, Endülüs'ün tamamında son derece popüler olmasına rağmen, orta

<sup>88</sup> [https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/carlos-saura-filmleri-1965-1979\\_355.html](https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/carlos-saura-filmleri-1965-1979_355.html)

<sup>89</sup> Kastilya (İspanyolca Castilla): İspanya'da tarihi bölge. Bölgenin ismi Kaleler Ülkesi anlamına gelmektedir. Bölge günümüzdeki Kastilya ve Leon, Kastilya-La Mancha ve Comunidad de Madrid bölgelerini kapsamaktadır.

İspanya'daki Kastilya'nın eski bir dans formu olan seguidilla<sup>90</sup> dan türetilmiştir<sup>91</sup>. İspanya'nın en büyük şenliği olarak kabul edilen ve her yıl düzenlenen Sevilla'nın bir hafta süren fuarı sırasında erkekler, kadınlar ve çocuklar tarafından icra edilmektedir. Geleneksel kıyafetler giyilerek sokaklarda, barlarda her saat dans edildiği görülebilmektedir<sup>92</sup>. Çoğunlukla eşli dans olarak görülmektedir ve neşeli bir yapısı vardır<sup>93</sup>. Flamenko'nun nadir sosyal danslarından biridir ve sabit bir yapıya sahip olan tek formudur. Temel adımları öğrendikten sonra genel olarak herkesin öğrenebileceği ve gerçekleştirebileceği eğlenceli bir İspanyol dansıdır.

Sevillanas canlı bir Flamenko formudur ve bu nedenle sürekli yeni stiller eklenmektedir. Bu tarzlar çeşitli şekillerde farklılaşmaktadır, bazıları şiir içeriklerinde, bazıları vurgu noktalarında, diğerleri melodi çizgilerinde farklılık göstermektedir. Sevillanas diğer tüm formlardan biraz farklıdır. Öncelikle, aflamencados (Flamenko geleneğine uyarlanmış ve dahil edilmiş Çingene kökenli olmayan bir form) olarak adlandırılan palo<sup>94</sup>lar (makamlar) arasındadır. Sevillanasın kökenleri geleneksel İspanyol dansına dayanmaktadır (Pohren, 2014: 141).

Sevillanas şenliklerde, festivallerde, sokak ortalarında görülmesi mümkün bir danstır. Profesyonel dansçılar tarafından Flamenko kostümü ve çivili ayakkabılarla ritme uygun dans edildiği gibi sosyal bir dans olarak günlük kıyafet ve ayakkabılarla da yapılabilmektedir. Endülüs bölgesine has bir folklorik dans olarak düşünmek de mümkündür.

Bir sevillanas, her biri sevillana olarak da anılan, birbirine bağlanmış dört bölümden oluşmaktadır. Aynı müziğin dört kez tekrarlandığı veya dört ayrı kısa parçanın birbirine bağlandığı görülebilmektedir. Dans adımları her bölümde değişme eğilimindedir, ama genel ritim ve yapı aynı olduğu için gitaristin herhangi bir şeyi değiştirmesi gerekmez. Enstrümantal versiyonlarda çeşitlilik eklemek için her bölüm için farklı müzik kullanılmaktadır (Narezo ve Wolf, 2018: 36). Sadece zarif kol hareketleriyle sergilenebileceği gibi kastanyet adı verilen ve ellerin baş parmaklarına takılarak çalınabilen enstrümanla eşliğinde de dans edildiği görülebilmektedir.

Carmen filmindeki dans içeren sahnelerde de sevillanas dansının kullanıldığı görülmektedir. Duyguların hüznle, kavga ve rekabetle ifade edilebildiği bir dans formu olan Flamenko'nun aynı zamanda eğlenceye, kutlamalara ve birlik beraberlik duygusuna yer verdiği de

---

<sup>90</sup> Seguidilla: Birçok bölgesel varyasyona sahip iki kişi için hızlı üçlü bir şekilde eski bir Kastilya folk müziği ve dans formudur.

<sup>91</sup> [http://www.flamenkoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenkoevi.com/?page_id=2850)

<sup>92</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Sevillanas>

<sup>93</sup> [https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068\\_2.html](https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068_2.html)

<sup>94</sup> Palo: Tüm Flamenko makamlarına verilen ad.

düşünülmektedir. Sevillanas formunun Carmen filminin analiz edilen sahnelerinden final sahnesinde yer aldığı görülmektedir. Kıskançlık ve rekabetin görüldüğü sahnede ana karakterler dışında yer alan dansçıların sevillanas dansını icra ettikleri görülmektedir.

### 5.2.1.2. Tangos

Tangos neşeli ve hareketli bir dans formudur. Endülüs bölgesinin Cadiz<sup>95</sup> şehri kökenli bir danstır. Dansçıların, şarkıcıların ve müzisyenlerin sahneyi paylaştıkları ve birbirleriyle “patada<sup>96</sup>” adı verilen kısa bir ayak hareketi (genellikle İspanya’da pata olarak telaffuz edilir) gerçekleştirmeleri anlamına gelir. Her patada sırasında şarkıcı bir küple Tangos söyler. Dansçı şarkıya yanıt olarak dans eder ve patadayı küçük bir süsle bitirir. Bir solodan farklıdır, daha komplike ve uzun süren diğer formlarda görülen karmaşıklık tangosda mevcut değildir (Narezo ve Wolf, 2018: 22).

Tangos kelimesinin kökeninin nereden geldiği tam olarak bilinmese de birtakım rivayetler vardır. Rivayetlerin ilki tangosun bir perküsyona vurduğumuz zaman çıkan “tang” sesinden geldiğidir. Bir diğer var sayım ise, Tangos’un Latince kökeni tangere olan “tangir” yani (tocar), enstrüman çalmak fiilinden geldiği şeklindedir. Atlantik’in diğer tarafındaki tango müziği ve dansıyla isim benzerliği dışında herhangi bir bağı bulunmamaktadır. Tangos aslında Endülüs’te, ilk olarak da Cadiz’de bir Flamenko makamı (palosu) olarak ortaya çıkmıştır. Bulerias ile eğlencelerin (fiestaların) vazgeçilmez bir şarkı ve dans formudur. Bu nedenle de birçok Flamenko bestecisinin albümlerinde bir “Fiesta por Tangos” şarkısı bulunmaktadır<sup>97</sup>. Farklı Flamenko formlarının final kısmında da Tangos görülebilir. Dansı bitirme veya kapanış bölümü olarak da düşünülebilir. Neşeli bir ritme sahip olmasına karşın genelde aşk acısı dile getirilir<sup>98</sup>. Festivallerde sıklıkla rastlanan biçimlerden biridir. Canlı, neşeli ve hızlıdır. Buna rağmen aşk acısını anlatır. Kolay bir ritmi vardır. Genellikle kadınlar şarkı söyler ve dans ederler<sup>99</sup>. Carmen filminin analiz edilen sahnelerinden tütün fabrikası sahnesinde Tangos formu görülmektedir. Karşı karşıya gelmiş ve birbiri üzerinde egemenlik kurmak isteyen iki kadın ve arkalarında yer alan gruplar Tangos ritmi eşliğinde yaklaşıp uzaklaşırken savaştıkları düşünülmektedir.

<sup>95</sup> Cadiz: İspanya’nın güneybatısında, Endülüs otonom bölgesinde yer alan bir liman kenti.

<sup>96</sup> Patada: kısa bir ayak hareketi.

<sup>97</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/flamenkodaki-populer-bicimler/tangos/>

<sup>98</sup> [http://www.flamencoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamencoevi.com/?page_id=2850)

<sup>99</sup> [https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068\\_2.html](https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068_2.html)

### 5.2.1.3. Bulerias

Jerez kökenli, hızlı ve yüksek ritimli bir formdur. Coşkulu, canlı ve hüznü içermeyen bulerias, Flamenko dünyasında özel ve üstün bir konuma sahiptir. En esnek biçimleri, sürekli değişime uğrayan, sade, açık, mizah dolu ve yine de doğası gereği görkemli olmasıyla hem Flamenko'nun hem de festival ve şenliklerin favori dansı konumuna gelmiştir (Narezo ve Wolf, 2018: 70).

Bulerias'ın genellikle şehirlere göre anılan birkaç stili bulunmaktadır. Triana, Jerez, Cadiz bunlardan bazılarıdır (bulerias de Jerez, bulerias de Cadiz gibi). Bununla birlikte, bu tarzlar günümüzde genellikle iç içe geçmiştir ve farklı Flamenko şarkıcıları farklı yorumlar katarak söylemektedir. Esas amaç dansçı ve gitarist eşliğinde farklı kompozisyonlar oluşturabilmektir. “Buleria” kelimesi anlam olarak dalga geçmek, eğlenmek teriminden türemiştir. Şaka ve aldatma anlamına gelen buleria Flamenko'nun hızlı ve oynak bir biçimidir. Doğduğu yer Cadiz'e en yakın olan şaraplarıyla ünlü Jerez'dir<sup>100</sup> 19. yüzyıl dansı olan “bolero” dan gelmiş olabileceği de öne sürülmektedir. Bulerias'ın uyarlanabilir oluşu ve büyük ölçüde ritim duygusu gerektirmesi nedeniyle hakim olunması en zor Flamenko formlarından biridir. Gitaristler için teknik olarak en karmaşık ve özellikle günümüzde en hızlı çalınan formudur.

Pohren (2014)'e göre çok az istisna dışında, bulerias yalnızca Çingenerler'in sihirli dokunuşu altında gerçekten canlanmaktadır (Pohren, 2014: 107). Washabaugh, Çingenerler'in toplumsal etkileşim motifinin, buleriasdaki geleneksel yapı gibi, bireylerin ve alt-grupların yaratıcı, hatta “oyunbaz” idare etme becerilerine çok iyi uyarlanmış bir motif olabileceğini ileri sürmektedir (Washabaugh, 2006: 48). Değerler seviyesinde, insanları ve olayları bu şekilde idare etme eğilimi Çingene kültürünün çekirdeğinde bulunmaktadır (Washabaugh, 2006: 49). Bulerias, aynı zamanda palo<sup>101</sup> adı verilen makamların en hafif ve en eğlenceli ama ustalaşması en zor olanlarından biridir. Fazla ritmik olması ve genellikle çok yüksek hızlarda çalınmasından dolayı zor bir makamdır (Narezo ve Wolf, 2018: 70). Doğaçlama dans edebilmek için en uygun Flamenko formudur. Bulerias formunun Carmen filminin analiz edilen dört sahnesinden üçünde yer aldığı düşünülmektedir. Tütün fabrikası, doğum günü kutlaması ve final sahnelerinde yer aldığı görülmektedir.

---

<sup>100</sup> [https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068\\_2.html](https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068_2.html)

<sup>101</sup> Palo: Tüm Flamenko makamlarına verilen ad.

## 5.2.2. Hüzünlü Makamlar

### 5.2.2.1. Farruca

Dramatik erkek dansına dayanan bu makam Portekiz kökenlidir. Yakın tarihlerde görülmeye başlamıştır. Farrucada çok nadir şarkı söylenir Prensip olarak bir erkek dansıdır<sup>102</sup>. İspanya'nın kuzeyinden doğmuş bir biçimdir. Galiçya göçmenleri kendi birikimlerini Flamenko ile birleştirmiş ve bu bileşimden de farruca doğmuştur. Galiçyalılar, Endülüs Bölgesi'nde Farrucos olarak adlandırıldıklarından, bu biçime Farruca denmiştir. Melankolik bir yapıya ve dramatik gitar sololarına sahiptir<sup>103</sup>.

Cadiz limanının geçmişte gemi yolcuları için önemli bir uğrak noktası olduğu bilinmektedir. Bu ziyaretçiler, çoğu Cadiz halkı tarafından benimsenen ve Flamenko'ya dönüştürülen şarkılarını ve danslarını yanlarında getirmişlerdir. Cadiz bölgesinin tangolarından güçlü bir şekilde etkilenen Farruca dansı bu şekilde oluşmuştur. Adının aynı zamanda sözlük tanımlarından birinden de kaynaklanıyor olabildiği düşünülmektedir. "Cesur" anlamına gelmesi iyi dans edildiğinde doğru bir tanım olarak düşünülmektedir<sup>104</sup>. Daha çok erkek dansçılar tarafından icra edilen bir dans türüdür. Bir kadın icra ettiğinde karakteristik ayak hareketlerini ıslık eşliğinde vurgulamak için pantolonla dans eder<sup>105</sup>. Farruca formu Carmen filminin analizi yapılan Farruca düeti ve final sahnelerinde görülmektedir.

### 5.2.2.2. Martinetes

Çingeneler İspanya'dan sürüldüklerinde, çoğu demir ocaklarına girerek demirci olmuşlardır. Dolaşma arzularından ve maruz kaldıkları zorlu yaşamdan bıkmış olarak çalışırken ruhlarını şarkıya dökmüşlerdir. Böylece, demir ocaklarının "martinetleri" bu dansın tonlarından türetilmiştir. Muhtemelen ilk olarak Triana demirhanelerinde geliştirilen martinetler, büyük fiziksel ve duygusal kapasiteye sahip oldukları için yorumlanması son derece zordur. Genellikle onlara eşlik etme girişiminde bulunulmadan (son zamanlarda siguiriyas formunun compas'ları giderek daha fazla kullanılmaktadır) bir demirci çekici tarafından eşlik edilir. "Martinete" kelimesinin, çekiç anlamına gelen "martillo" dan türetildiği söylenmektedir<sup>106</sup>. Martinete analizi yapılan sahnelerden farruca düeti sahnesinde görülmektedir.

---

<sup>102</sup> [http://www.flamenkoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenkoevi.com/?page_id=2850)

<sup>103</sup> [http://www.flamenkoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenkoevi.com/?page_id=2850)

<sup>104</sup> <http://www.flamencopolis.com/archives/268>

<sup>105</sup> <http://www.flamencopolis.com/archives/268>

<sup>106</sup> <https://elflamencoensevilla.com/en/martinete-a-flamenco-singing/>



### 5.2.2.3. Siguiriyas

Kökü çok eski Çingene kültürüne dayanan bir makamdır. Ancak Kastilya<sup>107</sup> bölgesinde de kullanılmaktadır. Çoğu Flamenko meraklısı, siguiriyasın Flamenko'nun en duygusal formu olduğu konusunda hemfikirdir. Siguiriyas, gerçek duygu ile gerçekleştirildiğinde bastırılmış nefretlerin, zulmün, reddedilen özgürlük ve sevginin, sefalet içindeki bir arkadaşına karşı hassasiyetin ve her şeyden önce acımasız, iz sürmenin salıverilmesidir (Pohren, 2014: 142).

Siguiriyas derin şarkı adı ile anılan Flamenko'nun derin şarkısının en karakteristik biçimidir. Ritmik motiflerin umutsuzluğu, Çingene ırkının acılarını dile getirir. Garcia Lorca'nın söylediği gibi, “*Bir kilise de bile, herhangi bir hürmetsizlik yaratmadan çalınabilir, söylenebilir ya da dans edilebilir*”<sup>108</sup>. Bu biçimde en çok işlenen temalar, karşılıksız aşk, aşktan soğuma, ölüm, üzüntü ve yalnızlıktır.<sup>109</sup>. Umutsuzluğu, ölümü, yalnızlığı, üzüntüleri ve ırkçılığa maruz kalan Çingeneler'in acılarını anlatır.

Günümüzde Flamenko'daki belki de en Çingene şarkısı olan siguiriyas, aynı zamanda en zengin çeşitlerden biridir. Şu anda söylenenlerin çoğu geçen yüzyıldan kalmadır ve her şarkıcının kendi versiyonunu yarattığı birçok stili bulunmaktadır. Şarkıcıdan büyük bir fiziksel ve duygusal performans talep etmektedir. Karakteri ve zorunlu olarak yavaş tempolu bölümleri nedeniyle dansların zor olanlarından. Dansçı hareketlerini hızlandırmak da dahil olmak üzere, her türlü teatral ve profesyonel yeteneğini sergileyerek üst gövdenin de dansını yakalayabilmelidir. Aksi halde siguiriyasın özü yok edilebilir. Gitarist için, duygusal iniş çıkışları bol olan bir formdur (Rodriguez Palop, 2020: 39). Siguiriyas farruca düeti ve final sahnelerinde görülmektedir.

### 5.2.2.4. Solea Por Bulerias

Bulerias ve solea formlarının oluşturduğu bir makamdır. Çoğunlukla hüznü ifade ederken hızlanan hiddeti, öfkeye dönüştürmesi Bulerias formuyla sağlanmaktadır. Solea esası “soleares” olan Flamenko'nun temel taşı olarak kabul edilen köklü bir makam ve şarkı formudur (Narezo ve Wolf, 2018: 1). Melodisi, bulerias ile aynı olduğu için soleanın hüznü melodisinden çok farklıdır.

---

<sup>107</sup> Kastilya: İspanya'da tarihi bölge. Bölgenin ismi Kaleler Ülkesi anlamına gelmektedir. Bölge günümüzdeki Kastilya ve Leon, Kastilya-La Mancha ve Comunidad de Madrid bölgelerini kapsamaktadır.

<sup>108</sup> [https://www.turkebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068\\_2.html](https://www.turkebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068_2.html)

<sup>109</sup> [http://www.flamenkoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenkoevi.com/?page_id=2850)

Soleares Flamenko'da şarkının anası olarak tanımlanır. İsmi, yalnızlık anlamına gelen soledad kelimesinden gelir. Solea ya da soleares adıyla Çingene dili olan Calo'ya geçmiştir. Soleareste Çingene aşkının özlemi, tutkusu, yalnızlığın hüznü gururlu ve törensel bir havada yansıtılır<sup>110</sup>. Solea por bulerias tütün fabrikası sahnesinde ve doğum günü kutlama sahnelerinde görülmektedir.

### 5.3. Carmen Filminde Yer Alan Flamenko Dans Sahnelerinin Analizi

Başrollerini Antonio Gades ve Laura del Sol'ün paylaştığı Carlos Saura yapım ve yönetmenliğindeki Carmen filmi duyguların sözden çok dansla anlatıldığı hem teatral hem de müzikal bir form içermektedir. Flamenko özellikle aşk, isyan, kıskançlık, çekememezlik gibi duyguların en iyi ifade edilebildiği bir dans formu olarak düşünülebilir. İster neşeyi ister öfkeyi ifade etsin hareketlerin sert ve anlık olduğu görülmektedir. Özellikle güney İspanya kültürüyle bağdaştığı söylenebilir.

Carmen filminde danstan oluşan sekiz sahne saptanmıştır. Bunlardan dört tanesinin Flamenko'ya ait olduğu düşünülmektedir. Dans içeren sahnelerde bir önceki bölümde açıklaması yapılmış olan bulerias, solea por bulerias, tangos, farruca, martinetes, sevillanas ve siguiriyas dans formları kullanılmıştır. Belirli bir Flamenko formu içermeyen sahnelerin daha çok doğaçlama figürlerle ve çoğunlukla filme ilham veren Carmen Operası'nın müziğine uygun adımlarla gerçekleştirilmiş olduğu düşünülmektedir. Dans ağırlıklı olan filmin, stüdyoda Flamenko çalışan dansçıların yer aldığı sahneye başladığı görülmektedir (Görüntü 1). Bu sahne Antonio rolünü üstlenen dansçı Antonio Gades'in filmde yer almasını hayal ettiği bir Carmen arayışından yola çıkmaktadır. Pek çok kadın dansçı içerisinde zihninde yer alan ve arzu ettiği gibi bir Carmen seçmeye çalışmaktadır (Görüntü 2).



Görüntü 1. Antonio Gades eşliğinde stüdyoda prova yapan dansçılar

<sup>110</sup> [https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068\\_2.html](https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068_2.html)



Görüntü 2. Antonio Gades eşliğinde stüdyoda prova yapan dansçılar

Antonio dansçıların hayal ettiği gibi dans edemediklerini fark edip, dans eğitmeni rolünü üstlenmiş Cristina Hoyos'dan dansçılara yardımcı olmasını ve onları çalıştırmasını ister. Cristina aynı zamanda filmde de “Cristina” adıyla yer almaktadır (Görüntü 3).



Görüntü 3. Cristina Hoyos (Cristina) dansçıları çalıştırırken

Carlos Saura'nın filmlerinde “anların şifresini çözmek” olarak nitelendirdiği bir kavram vardır. Hayatındaki belirli unsurları kurgulayıp onları bir filmin olay örgüsünün içine yerleştirdiğini söylemektedir. Benzer şekilde, röportaj yapanlara, bazı karakterler kişilik özelliklerinden birkaçını paylaşıp da karakterlerinden hiçbirinin Carlos Saura olmadığını söylemiştir<sup>111</sup>. Saura kendisini çok saydam biri olarak tanımlamaktadır. Yalnızca kişisel deneyimlerinden değil, aynı zamanda onu çevreleyen haberler, sohbetler, edebi eserler, filmler, resimler, fotoğraflar, tarihi kayıtlar, şarkılar gibi her şeyden ilham aldığını belirtmektedir<sup>112</sup>. Ancak kullandığı her şeyde olduğu gibi, Saura seçtiği müziği de kendi ihtiyaçlarına göre değiştirerek kişisel müziği haline getirmektedir. Bunu yaparken de müzikal kompozisyonlar kısalabilir, ölçüler tekrarlanabilir, sıraları değişebilir veya bir film boyunca ana motif olarak kullanılabilir. Müzik, Saura'nın ses

<sup>111</sup> [www.upress.state.ms.us](http://www.upress.state.ms.us)

<sup>112</sup> [www.upress.state.ms.us](http://www.upress.state.ms.us)

ve görüntü iş birliğiyle ekrana yansıttığı ve "karmaşık bir koro" olarak tanımladığı olguyu yaratan kişisel vizyonunun bir parçası olmuştur<sup>113</sup>.



Görüntüler 4. Antonio Gades ve dansçılar ısınma hareketleri yaparken

Carmen filminde de Antonio Gades dans topluluğunun stüdyosunda, kadın ve erkek dansçılar rutin çalışmalarını yapmaktadır (Görüntüler 4). Müzisyenler gitar çalmakta, dansçılar el, kol ve ayak teknik hareketleri çalışmaktadır. Bu sahnede gördüğümüz belli bir dans formundan ziyade zapateado adı verilen ayak hareketleri ve marcaje<sup>114</sup> adı ile anılan kol ve bacak koordinasyonu üzerine çalışmalardan oluştuğu görülmektedir. Ayak hareketleri çalışırken golpe<sup>115</sup> olarak tanımlanan adımlar kullanılmaktadır (Görüntüler 5). Dansta en önemli özellik, ayaklar ve kolları bağımsız olarak ama aynı zamanda ahenk içinde hareket ettirmektir. Ayak vuruşlarının planta, tacon, golpe gibi isimleri vardır ve bu vuruşlar peşi sıra uygulanarak dansın akışı oluşturulur. Daha çok kadın dansçılara özgü olan ve estetik bir görüntü sağlayan floreo ellerin zarif hareketlerini kapsar. Bu sahne dansa başlamadan önce yapılan ısınma hareketleri olarak tanımlanabilir.



Görüntüler 5. Antonio Gades eşliğinde ısınma hareketleri yapan ve prova alan dansçılar

Bir göstergeye ilişkin anlamlar, o göstergelyi anlamamızı sağlayarak ortak şifrelerin belirli bir şekilde düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Yani, göstergelerin temel ve yan anlamlarının oluşması

<sup>113</sup> www.upress.state.ms.us

<sup>114</sup> Marcaje: Yürüyüş adımları. 12 ölçülü danslarda 12'de başlar, 10'da biter.

<sup>115</sup> Golpe: Dansta ayağın tüm tabanının yerle temas ettiği vuruşun adı. Gitarda; yüzük parmağı ile gitarın göğsüne yapılan vuruş.

için, dilsel ya da görsel şifrelerin çözülmesi gerekir (Kocabay, 2008: 35). Kadın dansçılarının floreo olarak adlandırılan kimi zaman zarif kimi zaman sert bir görünüm alan el ve kol hareketlerinin ifade ettikleri duyguya göre şekil aldığı söylenebilir. Günlük hayatta da kişilerin pek çok duyguyu elleri ve kollarıyla anlatması gibi Flamenko da duyguları basit bir kol hareketiyle ifade etmeyi mümkün kılmaktadır. Dansçıların öfke duygusunu kollarını yukarı kaldırarak ve anlık sert ayak hareketleri ile yansıttıkları görülmektedir.

Dansçılar yoğun ayak adımlarından oluşan ısınma hareketlerini yaparken Antonio Gades, arkadaşı ve stüdyonun gitaristi Paco de Lucia'ya film hakkındaki düşüncelerini anlatmaktadır. Paco de Lucia da film de kendi adıyla "Paco" rolündedir. Antonio, Carmen operasının müziğini, Flamenko'nun Bulerias makamı olarak icra etmek istediğini söyler. Paco onun arzu ettiği şekilde gitarıyla çalışmalar yapmaya başlar. Antonio ve Cristina bu müzik eşliğinde çalışırlar. Cristina'nın kadın dansçılara öğretmeye çalışacağı bulerias adımlarını prova ederler. Müziğe uyum sağlamak amacıyla Bulerias makamında marcaje yürüyüş adımlarını çalışmaktadırlar.

Antonio ve Paco Carmen'i dansçılar arasından seçebilmek umuduyla Maria Magdalena'nın dans stüdyosunu ziyaret etmeye giderler. Maria öğrencilerine hem aksesuar hem de enstrüman olarak kullanılan kastanyet eşliğinde ders vermektedir. Maria Magdalena kolların, kartal kanadı gibi güçlü bir şekilde açılması gerektiğini anlatmaktadır. Flamenko dansının en önemli unsurlarından birinin gücü ifade etmesi olduğu söylenebilir. Dans icra edilirken bu güç tüm vücuda dağılmaktadır. Dansın hiçbir anında dansçı dik duruşunu, kol ve bacaklarındaki gücü, gerginliği kaybetmemektedir. Başlar her zaman yukarıda ve dansçı ağır başlı bir görünüm sergilemektedir. İsyanın ve serzenişin temsil edildiği bu dans formunda Flamenko dansçısı her an bir savunmaya, kafa tutmaya hazır konumda bulunmaktadır. Oldukça hızlı tempoda ritim kaçırmadan dans edebilmek için dansçı konsantrasyonunu kaybetmemeli, vücut gerginliğini yitirmeden adım atmaya hazır bulunmalıdır.



Görüntüler 6. Carmen tablaoda dans ederken



Maria Magdalena'nın dersine Carmen (Laura del Sol) geç katılır ve hemen Antonio'nun dikkatini çeker. Tam da hayal ettiği güzellikte ve formda olan Carmen'i bulmuştur. Ders çıkışında Carmen'le tanışır. Gerçek adı da tesadüfen Carmen olan dansçı aynı zamanda tablao adı verilen gösterilerde Flamenko dansını icra etmektedir. Antonio Carmen'i izler (Görüntüler 6). Gösteri sonrası kulise gider ve ona projesinden bahseder, Merimee'nin Carmen kitabını verir ve incelemesini rica eder. Carmen daha sonra Antonio'nun stüdyosuna geldiğinde, Antonio'nun zihninde oluşturduğu dansı çalışmaya başlarlar.

Çalışırken Flamenko'nun belli bir formunu sergilemekten ziyade, ahenkli bir şekilde birbirlerine uyum sağlayarak fonda çalan Carmen operasına uygun figürlerle ritmik dans etmekte oldukları görülmektedir. Carmen, tam da Antonio'nun istediği gibi asla pes etmeyen ve isyankar tavırlarıyla, filmde yer alacak Carmen olmayı ve Antonio'nun onayını almayı başarır. Aynı zamanda kalbini çalmayı da başarmıştır. Dansın pek çok yerinde tensel dokunuşlar, şehvetli bakışlar ve flörtleşme yer almaktadır.

Antonio, Cristina'dan tam da kendi gibi dans eden bir Carmen eğitmesini ister. Cristina, Antonio'ya seçtiği Carmen'den istediği gibi bir "Carmen" çıkamayacağını, diğer dansçılardan birini seçmesini söylemesine rağmen, Antonio Carmen konusunda ısrarcıdır. Antonio tarafından Carmen olarak seçilmiştir, sadece çalışması gerekmektedir (Görüntü 7).



Görüntü 7. Laura del Sol (Carmen), Cristina Hoyos (Cristina)

Cristina, Carmen'in de dâhil olduğu kadın dansçıları çalıştırırken "Kraliçe gibi görünmelisiniz" benzetmesi yapar. Gerçekten de Flamenko dansında, makam ister neşeli ister hüznü olsun, dansçı her daim asil görünmelidir. İster mutluluğu sergilesin ister hüznü, ifadesi her daim güçlü olmalıdır. Eğlence amaçlı yapılan sosyal dansların tersine Flamenko sürekli kol ve bacak koordinasyonu gerektiren dinamik bir dandır. Ayak hareketlerinin ağırlıklı olarak sergilendiği dansa konsantrasyon çok önemlidir. Ritme (compas) sadık kalarak kolların ve ayakların koordinasyonunu bozmamak bir o kadar önemli ve icra edilmesi oldukça zordur. Her hareketin bir anlamı ve altında yatan bir duygu bütünlüğü bulunmaktadır. Bu duygu bütünlüğünü sağlamak dansçının zarif olduğu kadar sert hareketlerine ve bu duygunun mimiklerine bile

yansımasına bağlıdır. Attığı her adımdaki mutluluğu veya hüznü kolları, bacakları, yüz ifadesi, kısacası tüm vücuduyla yansıtabilmelidir. Flamenko sadece belli bir koreografinin sergilenmesinden öte duygunun dışa vurulabilmesidir. Seyirci sadece dansı izlemekle kalmayıp duyguya da girebildiği an dansçının başarılı bir Flamenko performansı gösterdiği düşünülebilir.

Antonio ve Carmen'in, erkek dansçıların dans provalarını içeren sahnelerin ardından filmin dans çözümlemesi yapılacak ilk bölüm Antonio'nun gruba tütün fabrikasında geçecek sahneyi anlatmasından sonra başlar. Antonio Merimee'nin oyunundan bir bölüm olan sahnede atmosferin çok sıcak olduğunu seyirciye hissettirmeleri gerektiğini anlatmaktadır. Sahne 1830 yılında Sevilla'da bir tütün fabrikasında geçmektedir. Sadece kadınların çalıştığı ve rahat davrandıkları bir ortamda, o sıcaklığı hissetmelerini ve kendisine hissettirmelerini ister.

### **5.3.1. Tütün Fabrikası Sahnesi**

Sahne tüm kadınların masaya vurarak tempo tutmaları ve şarkı söylemeleriyle başlar. Masaya elleriyle vuruşlarının, Tangos makamına uygun bir şekilde yapıldığı görülmektedir. Adeta savaşa çağrı temposu tutmakta oldukları söylenebilir. Önce bir grup kadının tempo tutması ve ardından diğer masada oturan kadınların karşılık vererek tempo tutmaları da savaşa çağrı anlamının çıkarılmasını desteklemektedir. Özellikle Endülüs bölgesine has olan yüksek sesle konuşma, şakalaşma ve abartı sayılabilecek el kol hareketleriyle konuşma kültürel bir davranış olarak da düşünülebilir. Bu kültürel davranışın fabrika ortamında çalışan, haksızlıklara, zulme boyun eğmiş, ayrımcılık ve cinsiyet eşitsizliğine maruz kalmış kadın işçilere yansımış olması bu sahnede gözlemlenebilmektedir. Filmlerin sansüre maruz kaldığı Franco diktatörlüğü sürecindeki acıları dansla ve şarkı sözleriyle aktaran kadın dansçıların, o dönemde yaşayan fabrika işçilerinin hislerine tercüman oldukları görülmektedir. Fikirlerini savunamayan, iktidara karşı gelindiğinde sürülen ve sınır dışı edilenlerin duygularını teatral bir yapıda bu sahneyle sergiledikleri görülmektedir.

Barthes'e göre anlamlandırmanın iki düzlemi vardır. Bunlar düz anlam ve yan anlam düzlemleridir. Bir göstergenin düz anlamı (gösterilen), gerçek dünyadaki nesne değil, o nesnenin zihnimizde yarattığı yansımadır. Bu yansımanın sınırını ise kültür belirlemektedir (Kocabay, 2008: 34).

Düz anlam söz konusu kültürün bireylerinin ortak bir paydada buluşarak göstergelere yükledikleri anlamdır. Her göstergenin mutlaka bir de yan anlamı vardır. Yan anlam, nedensiz ve kültüre özgüdür. Yan anlamda göstergeler çok anlamlı, uzlaşım sal ve bireyden bireye farklılık gösterebildiği için anlamlandırmada farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Yan anlamların çözümlenmesi ise başka

dizgelerde yer alan şifrelerle ya da kendi içinde bulunan anahtarla mümkündür. Sanat eserlerinde yan anlam düzleminin çözümlenmesi çoğu kez eserin içinde barındırdığı anahtarla mümkün olabildiği gibi, burada yan anlamın öznel boyutu iyice ortaya çıkar. Farklı kültürlerde düz anlamlar değişebilmekte ve düz anlam tanınmadığı anda yan anlam da çözülememektedir (Kocabay, 2008: 36).

Bu sahnede belirgin olarak görülen el şıklatmaları ve alkışların dansçı için müziğe ritim tutma düz anlamının yanı sıra tezahürat, isyan ve statü ayırımına karşı başkaldırma yan anlamlarını içerdiği söylenebilmektedir. Kamera, uzun ahşap masalarda oturan "dikenli böğürtlenlerin" tehlikeleri hakkında şarkı söyleyen kadınların yüzlerine çevrilir. Cristina söylenen şarkı eşliğinde yerinden kalkar ve tüm kadınların gözlerinin içine bakarak Tangos formunun sert ve kendinden emin adımlarıyla şarkı söylemeye devam ederken, vücuduyla da eşlik etmektedir. Carmen'in yanına gidip göz teması kurar. Cristina koltuktan yükselir ve sallanan kalçalarıyla odanın ortasına doğru yürür. Eteğinin kıvrımlarını tutarak odadaki kadınlara ayrı ayrı hitap etmek için döner. Carmen'e yaklaşır ve "bu fabrikada, iyi kızlardan daha çok sürtük var" der (Hayes, 2009: 112). Ona doğru yürümesi ve kışkırtması, ona karşı kurmak istediği egemenliğin, iktidarın gücünün bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Cristina sergilediği figürlerle, diğer dansçıları dansa çağırır. Flamenko'da bunu sağlamak için müzisyenlere dansa çağrı anlamına gelen "llamada"<sup>116</sup> terimi kullanılmakta ve dansta pek çok kez kullanılan bir bölüm olarak bilinmektedir. Bir nevi meydan okuma anlamına da gelen llamada çoğu kez dansçı tarafından solist ve gitaristlere "siz hazırsanız ben de hazırım" anlamına gelen vücut hareketleri ve mimiklerle ifade edilmektedir. Bu sahnede meydan okuma Cristina tarafından Carmen'e ve diğer dansçılara da kendisine eşlik etmeleri için yapılmaktadır. Cristina'nın çağrısına Carmen cevap verir ve karşılıklı dans etmeye başlarlar. Dans adeta bir güç savaşını simgelemektedir. Karşılıklı meydan okuma sahnesini daha çok zapateado diye adlandırılan ayak vuruşlarıyla gerçekleştirirler.

"Cristina, ayakları yere basarak ona doğru koşarak Carmen'e meydan okur; Carmen aynı şekilde cevap verir. Carmen kolları yukarı kaldırılmış olarak Cristina'ya doğru ilerler. Cristina, Carmen'in kollarının şeklini yansıtarak geri çekilir. Cristina daha sonra Carmen'i kovalar; iki kadın birbirlerine dönüp kollarıyla başlarını ve omuzlarını çerçeveseller. Birbirlerine yaklaşır, derinden bükülmüş bacaklara otururlar, gövdelerini arkaya atarlar. Ayağa kalkarlar ve bir düello ayak hareketi başlatırlar. Zapateado geliştikçe, diğer kadınlar koltuklarından ayrılır ve Carmen ve Cristina'nın arkasında iki grup halinde örgütlenir. Gruplar liderlerinin arkasındaki hatlarla karşı karşıya kaldıklarında, birkaç kadın ritmi korumak için koltuklarında kalır. Geri çekilirler ve sonra

---

<sup>116</sup> Llamada: Çağırma. Dansta yeni bir bölümün başlangıcını haber veren hareket serisidir. 1'de başlar, 10'da biter.



bir taraf diğere karşı ikili olarak saldırırlar, hepsi birlikte ritmi sürdürürler. Aşağı vuruşları geniş bacaklı duruşlarla vurgulayarak birbirlerinin yanından geçerler ve odanın karşı tarafında bir kez daha toplanırlar. İlerleyen ve geri çekilen, toplanan ve dağılan dansçılar, ayak hareketlerine daha fazla dönüş eklerler. Odanın merkezinde bir daire şeklinde organize olurlar, Cristina ve Carmen'in etrafında saat yönünün tersine hareket ederler. İki kadın bakışlarını kilitler, gruplar son saldırı için geri çekilir. Bir ayak izi izdihamı ve ardından Cristina, Carmen'i bir bıçağın uygun bir şekilde yerleştirildiği bir masaya doğru iter. Carmen, dönüşler ve ayak hareketleriyle birbirlerine doğru ilerlemeye devam ederlerken bıçağı eteğinin kıvrımlarına saklar. Carmen döner ve bıçağıyla Cristina'nın boğazını keser. Sessizlik olur ve kadınlar yavaşça Cristina'yı yere yatırır” (Hayes, 2009: 113).

Bu sahnede solea por bulerias, bulerias ve tangos formlarının kullanıldığı görülmektedir. Solea oldukça hüzünlü ve yavaş bir Flamenko formu olup, bulerias adını verdiğimiz neşeli makamla birleşince ortaya çıkan solea por bulerias formu, kadınlar arasındaki rekabet savaşını, hiddeti ve hırsı en güzel şekilde temsil edecek bir dans formudur. Sahnenin hızlı akmasını, rekabet savaşının etkileyici biçimde sunulmasını sağlayan hızlı ve ritmik adımlardan oluşmaktadır (Görüntüler 8). Tangos formunun da kadınların iki grup halinde birbirlerine yakınlaşıp uzaklaştıkları bölümde kullanıldığı görülmektedir. Carmen ve Cristina'nın birebir kavgalarında bulerias formunun yer yer sergilendiği söylenebilir. Bir kadın dansçının diğere doğru yürümesi ona karşı kurmak istediği egemenliğin göstergesidir.



Görüntüler 8. Tütün Fabrikası Sahnesi

Carmen'in arkasında yer alan ve Cristina'nın arkasında yer alan iki grup kadın dansçı meydan okumayı jaleolarla tamamlarlar. Onaylama ve tezahürat amacıyla kullanılan jaleolar karşı karşıya geçmiş iki kadını ve arkalarında onları destekleyen diğere kadınları motive etmekte ve ortamın gerginliği artmaktadır. Tıpkı tütün fabrikasında yaşadıkları ast-üst kavgaları, erkekler tarafından ezilmeye direniş için sergiledikleri asi davranışları andıran bir atmosfer oluştuğu görülmektedir. İki grubun birbirine dik dik bakarak yürümesi kanun ve düzeni yeniden kurmak olarak anlamlandırılabilir (Hayes, 2009: 113). Oldukça uzun olan bu sahnede, olay örgüsünün

birkaç ögesi bir araya gelmektedir. Dansçı Carmen, Cristina ile yaptığı eğitim sayesinde Carmen karakterine dönüşür ve Carmen karakteriyle özgünlük kazanır (Hayes, 2009: 113).



Görüntüler 9. Tütün Fabrikası Sahnesi

Cristina ve Carmen arasında geçen bu sahnede rekabet ve kıskançlık duygusunun hakim olduğu söylenebilir. Antonio'nun Carmen'e duyduğu ilgi ve ona karşı aciz davranışları Cristina'nın çok hoşuna gitmemesine rağmen hem meslektaşı hem de rol arkadaşı olduğu için Antonio'nun yardım talebini kabul etmiş ve Laura del Sol'den bir Carmen yaratmıştır. Öğrencisi olan diğer kadın dansçıların içinden bu rolü çok daha iyi sergileyebileceğini düşündüğü adaylar olduğu gibi, kendini de bu role daha çok yakıştırmayı, rekabet duygusunu tetiklemektedir. Yaşça Carmen'den daha büyük olması rekabetin kıskançlığa dönüşmesine sebebiyet vermektedir.

“Koreografi, Carmen ve diğer kadınların hareketlerini çingene, zavallı, şehvetli ve şiddetli olarak tanımlar. Kadınlar, fabrika ve Carmen karakterinin potansiyel olarak tehlikeli kanunsuzluğunu ifade eder. Ayrıca fabrikada çalışan alt sınıflarla da uyumludur. Askerler, meşru otoriteyi, devletin gücünü ve egemen sınıfların çıkarlarını yeniden yapılandır. Carmen, Cristina'yı öldürürken pandomim yapar ve karşıtlık iki kadından Carmen ve Antonio'ya geçer. Anında gerilim cinselleşir ve Carmen, vücudunun teşhiriyle Antonio'nun otorite konumunu gasp eder. Bu güçlü konumunu filmin sonuna kadar sürdürür. Antonio'dan Carmen'e iktidar konumlarının tersine çevrilmesi, erkeklik ve kadınlık kategorilerini etkisiz hale getirir. Erkeklik, koreografin otoritesiyle veya Antonio'nun gücüyle uyumlu hale getirilirken, kadınlık, Carmen'in şefkatli davranışları üzerinde somutlaşır. Antonio, değerlendiren, inceleyen, yargılayan ve taklit eden bakışların taşıyıcısı olmuştur. Carmen değerlendirilen, incelenen, yargılanan ve alay konusu olan bakışın nesnesi olmuştur. Ancak, Carmen'in Antonio'yu baştan çıkarmasıyla Antonio yetkisini kaybeder ve Carmen onun yetkisini kazanır” (Hayes, 2009: 114).

İki kadının karşı karşıya gelişinin, diğerlerinin saflarını seçip arkalarında durarak iki grup haline gelmelerinin, dönemin politik koşullarını ve çalıştıkları tütün fabrikasındaki hiyerarşik yapıyı sembolize ettiği söylenebilir. Kadınların güç sahibi olmak ve eşitlik için verdikleri savaşı da simgeleyen bir dans şöleni sundukları öngörülebilir. Carmen çevik bir hareketle masadan bir bıçak alıp Cristina'yı boynundan yaralar. Carmen'in sembolik olarak Cristina'yı bıçak

darbesiyle boğazından yaralaması, kadınların meydan okuma savaşını sonlandırır. Gösterge olarak kullanılan bıçak öldürmek amacıyla kullanılan silahı simgelese bile sadece görsel olarak yer aldığı görülmektedir (Görüntüler 9).

“Tütün Fabrikası (Tabacalera) sahnesi, dansçı Carmen ile klişe Carmen'in entegrasyonunu gösteriyor. Merimee'nin metni ve Bizet'in operasında tütün fabrikasındaki sahne, ana karakterlerin tanıtılmasından sonra hikâyenin başında geçiyor. Don Jose, başka bir fabrika işçisinin yüzünü kestikten sonra Carmen'i tutuklar. Filmde, fabrikadaki sahne ve Carmen'in hapishane hücreesindeki Don Jose'nin baştan çıkarması tek bir koreografik olaya dönüşüyor. Ayrıca Cristina, fabrikada Carmen'e hakaret eden ve bir grup kadını ona karşı toplayan kadın rolünü oynar” (Hayes, 2009: 112).

Bu esnada Antonio ve erkek dansçılar, sert ayak darbeleri anlamına gelen “martillo<sup>117</sup>” adımlarını çalışmaktadır. Carmen'in elindeki bıçağı fırlatmasıyla muhafız rolünü icra eden iki erkek dansçı Carmen'i yakalar. Antonio Carmen'i yakalamış bir polis edasıyla kolundan tutup hapse götürür ve provanın bu sahnesi sona ermiştir. Bu sahne Antonio ve Carmen arasındaki yakınlaşmayı belirgin hale getiren flörtöz bakışlarla desteklenmektedir. Yine tamamen doğaçlama ve müziğe uygun figürler sergiledikleri bir bölüm olduğu söylenebilir.

İnsan toplumsal çevresiyle iletişim kurabilmek için bir dile gereksinim duymuştur. Bu dil yalnızca sözlü iletişimde kullandığı dil değil, iletişim sırasında kullandığı beden dilidir (Akgül, 2014: 34). Descartes'e göre dans, kendi başına dışa vurumsal olmayan beden değil, ruhun dışa vurumudur (Foix, 2021: 22). Dans eden yalnızca kendisi için değil, elbette izleyici için de dans eder. Her beden hareketi izleyicide içsel hareketlenme yaratır, diğer adıyla duygu yaratır; izleyici fiziksel olarak yapamadığını düşünceleriyle yapar, dansçıya düşünceleriyle eşlik eder. Sanki izleyicinin durağan bedeni, ruhunu kendi yerine hareketlendirmeye zorluyordur (Foix, 2021: 11).

İnsanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller, çeşitli jestler, reklam afişleri, edebiyat, resim, müzik, vb. gibi çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Değişik gereçlerin kullanılmasıyla (ses, yazı, görüntü, hareket, vb.) gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgeler belli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimleri de genelde gösterge diye adlandırılır (Rifat, 2019: 12).

“Roland Barthes'ın deyişiyle; *Bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda var olan, insanlık tarihinin kendisiyle başlayan anlatı kavramını koyalım ve anlatı kavramıyla anlamlama*

---

<sup>117</sup> Martillo: Çekiç. Gitar da golpe tekniğine alternatif olarak kullanılan bir teknik.

*göstergebiliminin ilişkisini ele alalım. Her gösterge dizisiyle, hemen her düzeyde, sürekli olarak anlatı üreten insanlar hem bu anlatıları yaratırken hem de yaratılan anlatıları kavramaya, anlamlarını yakalamaya çalışırken değişik stratejiler uyguluyorlar. Anlatı yaratırken yaşanan “anlam üretme” sürecinin karşısında, doğal olarak, anlatıları kavrarken yaşanan “anlam yakalama” süreci vardır (Rifat, 2019: 19)”.*

Tütün fabrikası sahnesi de İç Savaş döneminde yaşananları, özellikle kadınların hem iş hayatında hem de günlük yaşantılarında maruz kaldıkları eşitsizliği, üzerlerinde kurulan baskıyı ve bunula nasıl mücadele ettiklerini yansıtan vücut hareketleri, bakışlar, mimikler ve beden diliyle anlatılmıştır. Şarkı sözleriyle duygularını ifade ederken beden dilleriyle verdikleri tepki ve isyanı göstermektedirler.

### **5.3.2. Doğum Günü Kutlama Sahnesi**

Çözümlemesi yapılacak ikinci dans sahnesi doğum günü partisindeki danslardan oluşmaktadır. Bu sahnede yer alan dans formlarının bulerias ve bulerias por fin de fiesta olduğu düşünülmektedir. Müzisyenlerden birinin doğum günü kutlanmaktadır. Tamamen doğaçlama danslardan oluşan bu sahnede yine rekabet duygusundan söz edilebilir. Her dansçının içinde bulunan özgüven duygusu, solo performanslarla açığa vurulmaktadır. Bir yandan “en iyi benim” derken öte yandan sosyalleşme ve ekip çalışmasına vurgu yapıldığı görülmektedir. Sergilenen solo ve eşli danslarla kıskançlık, rekabet, özgüven ve özgürlük duygularının ifade edildiği söylenebilir. Müzisyenlerin doğaçlama dansları kendilerini kanıtlamak anlamını taşıırken, biz olmadan sadece bu kadar başarabilirsiniz yan anlamını içermektedir.

Gitaristlerin canlı müziği eşliğinde eğlenmektedirler. Dansçılar doğaçlama şarkı söyleyerek bulerias dansını sergilerler. Bulerias, neşeli bir makam olup genellikle festival ve kutlamalarda sergilenen bir Flamenko formudur. Bireysel olarak sergilenbildiği gibi grup halinde de yapılan bir formdur. Çoğunlukla şarkı sözlerini benimseyen ayak adımları ve kol hareketleri eşliğinde sergilenir. Dans gösterilerinin de sonunda yer almaktadır. Bu şekilde eğlence için icra edildiğinde “fiesta por bulerias” adını almaktadır ve bulerias festivali anlamına gelmektedir. Dans gösterilerinin bitiminde sergilendiğinde “fin de fiesta” yani festivalin, eğlencenin sonu anlamını taşır. Çoğunlukla seyirciye selam verme, gösteriyi sonlandırma amacıyla, gitaristler ve solistler de sahnede yer alıp bulerias figürleri sergilerler. Temel bulerias figürlerini sergilemek için Flamenko dansçısı olmaya gerek yoktur. Şarkıya ve jaleolara (tezahürat) uygun şekilde doğaçlama yaparlar.



Görüntü 10. Doğum Günü Kutlama Sahnesi

Filmin incelenen sahnesinde ise önce bir kadın dansçının aynı zamanda şarkı söyleyerek bulerias dansını sergilediği görülmektedir (Görüntü 10). Hem şarkı söyleyip hem dans etmek de ustalık gerektirdiği için ancak yıllardır bu işle uğraşan ve Flamenko kültürünü özümsemiş profesyoneller tarafından yapılabildiği söylenebilir. Profesyonellik gerektirdiği kadar özgüven de gerektirmektedir. Bazı şenliklerde bulerias atışması yapıldığı da görülmektedir. Kadın veya erkek şarkıcılar bir nevi rekabet yarışına girerler. Seyirciden en fazla tezahürat ve alkış alan şarkıcı amacına ulaşmaktadır. Bulerias formunu icra ederken şarkı söylemenin bir yan anlamı da kendi temposunu kendi tutabilme özgürlüğüne sahip olmaktır. Farklı figür varyasyonlarını kendi tuttıkları ritimle sergilemeleri daha kolay olmaktadır. Bu durumda gitaristler de dansçının ritmine ayak uydurmakta ve ortaya tamamen doğaçlama bir dans çıkmaktadır. Birbirini çok iyi tanıyan ve uzun süredir birlikte çalışan müzisyen ve dansçılar için kolay olduğu kadar ilk defa bir araya gelen müzisyen ve dansçılar tarafından tercih edilmemektedir. Kuralları ve ritmi belli olan parçalar ve koreografi eşliğinde performans güvenli alan sınırları içinde olduğundan henüz profesyonelliğe ulaşmamış müzisyen ve dansçılar için tercih sebebi olmaktadır.

Doğum günü kutlaması devam ederken bir erkek dansçı, bir solistin şarkısı eşliğinde bulerias dansını icra eder. Bu defa şarkıcının dansçıyı dansa teşvik ettiği görülmektedir. Bulerias formu genelde dansçıların birbirlerine cevap vermeleri olarak da düşünülebilir. Şarkı sözleri de bunu desteklemektedir. Özellikle güney İspanya kültüründe şakalaşma ve iddialaşma müzik ve dans yoluyla gösterilebilir. Doğum günü kutlamasının eğlence kısmı olarak düşünülmeyle birlikte hünerleri sergileme ve kişisel şovla kendini göstermek ve üstünlük sağlamak bir yan anlam oluşturmaktadır. Çoğu dans ve sahne sanatında olduğu gibi Flamenko dansında da dansçıların rekabet içinde oldukları ve dans aracılığıyla duygu ve düşüncelerini ifade ederken iç dünyalarını dışa yansıttıkları söylenebilir.

Bu rekabetin önemli bir kısmında da müzisyenler yer almaktadır. Müziksiz dansın canlı performanslarda mümkün olmadığı farkında olduklarından, onlar da kendi hünerlerini sergilerken fark edilmek isterler. Alkış ve tezahüratın çoğunu dansçı aldığı için genellikle gösteri esnasında aralarda solo performanslarla ve gösteri sonunda müzisyenler olarak sergiledikleri doğaçlama bulerias danslarıyla sahneden çıkarlar. Doğum günü partisi de bir gösteri kıvamında geçmektedir. Gitaristler ve müzisyenler de kendi bulerias gösterilerini sergilerler. Yine burada eğlence amacıyla yapılan performansın yan anlamı kendini kanıtlamak ve hüner sergilemek olarak düşünülebilir. Bir anlamda da müzisyenler tarafından dansçılara müzik olmadan ancak bu kadar doğaçlama yapabilirsiniz göndermesi yapıldığı söylenebilir.

Gitarist, Flamenko'nun bilinmeyen kahramanıdır. Birkaç önemli istisna dışında, gitarist en az maaş alan ve Flamenko icra edenlerin en az beğenileni ama en sıkı çalışanıdır. Sanatını öğrenmek için dansçı veya şarkıcıdan çok daha fazla çalışır, çünkü sadece enstrümanında ustalaşmak zorunda değil, aynı zamanda bir eşlikçi olarak şarkı (cante) ve dans (baile)'in tüm unsurlarını iyice tanınması gerekir. Klasik Flamenko gitar çalma tarzının gelişmesi, gitaristin yıllar boyunca günümüz tekniklerine hakim olmak için her gün saatlerini harcamasını zorunlu kılmaktadır. Flamenko gitaristi sadece bestelerin yorumcusu değil, aynı zamanda spontane bir bestecidir (Pohren, 2014: 71).

Kutlamaları bir seyirci olarak izleyen Carmen soyunma odası gidip tepeden tırnağa eksiksiz Flamenko kostümünü giymiş bir şekilde aksesuarları ve yelpazesıyla içeriye girer. Carmen dans edenlerin gördüğü ilgi ve tezahürat karşısında kendi şovunu sergilemeye başladığında, Cristina ilgiyi kendi üzerine çekebilmek için alaycı tavırlarla doğaçlama bir parodi sergiler. Fonda Carmen operası eşliğinde Carmen'in karşısına geçer. Cristina ve Carmen karşılıklı dans ederler. Carmen operası eşliğinde olsa da sergiledikleri dans formunun sevillanas olduğu görülmektedir. Bu sahnede de rekabet ve kıskançlık görülmektedir. Sadece eğlence amacıyla bir araya geldikleri için kişisel egolarını da bir tarafa bıraktıklarını göstermek isteseler de rekabet Carmen ve Cristina için vazgeçilmezdir. Zarif hareketleriyle karşılıklı dans etmenin tadını çıkarırlar (Görüntüler 11). Flamenko'nun bastırılmış duyguların dışı vurulmasına imkan sunmasının yanı sıra, eğlenceye de bir o kadar yer veren bir dans olduğu öngörülebilir. "Müzik vazgeçilmez olsa da sadece ellerle tutulan ritim de (palmas) bir Flamenko dansçısı için yeterlidir. Dansçıları ve müzisyenleri coşturmak amacıyla seyirciler sık sık Ale! Ole! nidaları ile beğenilerini ifade

ederler. Ole kelimesinin ise 12. yüzyılda kullanılan Allah kelimesinden geldiğine dair bilgiler de mevcuttur<sup>118</sup>.



Görüntüler 11. Doğum Günü Kutlama Sahnesi

Eğlence devam ederken müzisyenlerden bir tanesi içeri girer ve matador gibi dans eder. Başka bir müzisyen boğa olarak ona eşlik eder. Tüm bunlar Carmen operası eşliğindedir. Müzisyenlerin teatral bir komedi şeklinde sundukları bir performans görülmektedir. Paco ve Antonio da gündelik rutinden uzaklaşmış sadece eğlenceye odaklanmıştır. Antonio'nun akli Carmen'de olduğundan Paco ile Carmen ve kocası hakkında konuşmaktadır. Matador ve boğa parodisi devam ederken eğlence stüdyonun dışına taşmıştır. Tam da bu sırada Carmen'in kocası Jose Fernandez Moraya hapisaneden çıkmıştır ve arabayla partiye gelir. Carmen kocasını Antonio ile tanıştır. Bu sahne gerçek bir kıskançlık göstergesidir. Göstergibilim; görünenin, aslında gerçeğin kendisi olmadığından hareketle, gerçekte neyin gösterilmek istendiğini araştırır. Bu amaçla çeşitli yöntemlere başvurur; bunu yaparken de üstdil denebilecek kendine özgü terimler dizgesini devreye sokar, gözlemlerini bu sayede bilimselleştirir. Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir (Rifat, 2019: 11).

Kocasıyla birlikte içeri girmesi Antonio'yu çok üzmüştür ve Carmen'e kocasına dönüp kendini bırakmasını söyler. Ancak Carmen Antonio'ya bir tek onu sevdiğini söyler. Kimseye ait olmak istemeyen Carmen'in Antonio'yu aşk ve nefretin birleştiği bir uçuruma doğru sürüklediği söylenebilir. Carmen'in gerçekten kimseyi sevmeyişi, yalnızca özgürlüğünün ve anlık yaşamın peşinden koştuğu anlamı çıkartılabilir. Bundan sonraki sahne çözümlenecek üçüncü dans sahnesini oluşturmaktadır.

<sup>118</sup> <https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>



### 5.3.3. Farruca Düeti Sahnesi

Bu sahnede yer alan dans formlarının farruca, siguiriyas ve martinette olduğu görülmektedir. Bu sahne bütünüyle kıskançlık, rekabet, hırs ve aşk için yapılan savaşı simgelemektedir. İki erkek sert vuruşları ve ustaca sergiledikleri solo danslarıyla birbirlerine meydan okumaktadırlar. Kullandıkları baston simgesel olarak silah gibi görünse de baston kullanımının asıl amacı sergiledikleri dans formuna ritim tutmaktır. Martinette Flamenko formunda kullanılan baston, dansın doğduğu maden ocaklarında demiri dövmekte kullanılan çekiç sesleriyle eş değerdir. Güç, asalet, savaş ve gerginlik duygularını içeren farruca Flamenko formunun sergilendiği bir sahnedir. Bu sahne Antonio Gades ve Carmen'in hapisten çıkan kocası Jose Fernandez Moraya arasında geçen ve Carmen için sergilenen kıskançlık sahnesidir. Carmen'in kocası Jose Fernandez Moraya kumar oynamaktadır. Kumar masasında Antonio ve Paco da vardır. Jose, oyunu kazandığı için Antonio'ya saldırır. Jose ve Antonio bastonlarıyla dans etmeye başlarlar (Görüntüler 12).



Görüntüler 12. Farruca Düeti Sahnesi

Roland Barthes, nesnelere işlevselliğinin yanı sıra anlam taşıdıklarını iddia eder. Ona göre nesnelere kullanımlarını aşan anlamları vardır (Kocabay, 2008: 33). Nesnelere bu tür anlamlar yüklenmesiyle nesnenin bir insan toplumu tarafından üretildiği ve tüketildiği anda, imal edildiği, belli kural ve ölçülere uydurulduğu anda gerçekleşir. Gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiden doğan anlamlandırma basit bir işlem değil, kültürel şifrelerle belirlenen çok katmanlı bir işlemdir (Kocabay, 2008: 34). Bu sahnede gösterge olarak kullanılan bastonun düz anlamı müziğe ritim tutmak, yan anlamının ise öldürmek amacıyla kullanılan silah olduğu görülmektedir. Sahnenin tam bir farruca düeti olduğu söylenebilir. Siguiriyas ve bastonla martinette oluşmuş bir kompozisyon oluşturulduğu görülmektedir. Sadece bastonlar ve ayaklar konuşur. Compas bunların eşliğinde duyulmaktadır. Arkada yansıyan gölgeler sahnedeki atmosferi desteklemektedir.



“Bu düello / düet içindeki iki erkek pozisyonu, bir kadının bedeni uğruna savaşıyor iki erkek arasındaki iktidar mücadelesine odaklanıyor. Carmen’in ilgisi için yarışırken birbirleri için rekabet ederler. Erkeklikleri tehlikededir. İronik bir şekilde, en erkeksi olan, tehlikeli derecede kadınsı duygusallık disiplini ile boğa güreşçisidir. Gades güçlü ayak hareketlerine rağmen, erkek kahramanın temel unsuru olan kadından yoksundur. Erkekliğin üstünlükle hizalandığı bir iktidar ilişkisinde “eksikliği” onu dişileştirir. Boğa güreşçisi, erotik gücünün toplumsal olarak tanınması ve ödülü geçici olarak elinde bulundurması ve Carmen aracılığıyla erkekliğini korur” (Hayes, 2009: 116).

Tüm erkek dansçılar onları izlemektedir ve Antonio bastonuyla Jose’yi yere serer. Diğer erkek dansçıların baston vuruşları eşliğinde dramatik bir sahne sergilenir. Güçlünün yanında yer alma ve tezahürat olarak düşünülebilecek bu sahne, dayanışma ve zafer olarak yorumlanabilir. Carmen Antonio’nun yanına geçer ve evlilik yüzüğünü yerde yatan kocasına fırlatır Antonio Jose’yi yerden kaldırır. Jose’nin peruğunu çıkarmasıyla aslında bu sahnenin de bir prova olduğu açıkça belli edilmiş olur.

Filmin dramatik kısımlarının yaklaştığı dakikalar Antonio’nun Carmen’i ve dansçı erkeklerden biri olan Tauro ile soyunma odasında görmesiyle başlar. Carmen daha önce de Tauro ile cilveleşmiştir. Carmen’in kimsenin aidiyetine girmeyeceği ve kendini tamamen özgür bir kadın olarak hissettiği ve bunu açıkça belli ettiği görülmektedir. Yine bu bağlamda Franco döneminde ezilmiş, duyguları bastırılmış kadının diktatörlük sonrası isyanını dışa vurması olarak yorumlanabilir.

Carmen gitmek istese de Antonio durdurmaya çalışır. Antonio daima onunla olmak istediğini, kimseyle paylaşmak istemediğini söyler. Carmen kabul eder ve onu çok sevdiğini söyler. Carmen’in hissettikleri ve davranışları arasında bir bağ kurmak Antonio için imkansız bir hale gelmiştir. Göstergebilim bir yandan, çevremizdeki dizgelerin nasıl ve niçin oluştuğunu incelerken, bir yandan da farklı yaşam alanlarındaki sorunlarla nasıl baş ettiğimizi araştırır ve dünyayla baş etme yöntemlerimiz hep aynı mı, yoksa konudan konuya, toplumdaki topluma değişiyor mu diye sorar (Akerson, 2016: 16). Carlos Saura da aşk, kıskançlık, tutku gibi alışılmış duygulardan çok dans tarihinin diliyle bir ifade biçimi olarak seyirciye sunmaktadır. Carlos Saura tarihteki acıların dansla nasıl bütünleştiğini göstermek istemektedir (Washabaugh, 2006: 32). Bu yönüyle Saura sinemasındaki Flamenko sahnelerinin göstergebilimle olan ilişkisi bir kez daha ön plana çıkmaktadır. Farruca düeti sahnesinden sonra çözümlenmesi yapılacak son sahne de final sahnesidir.

### 5.3.4. Final Sahnesi

Bu sahnede yer alan dans formlarının sevillanas, siguiriyas, bulerias ve farruca olduğu düşünülmektedir. Aynanın önündeki perde açılır. “Paso doble<sup>119</sup>” müziği eşliğinde Çiftler dans etmeye başlarlar (Görüntüler 13). Carmen de Antonio ile dans etmeye başlar. Matador ortaya geçip Carmen’i dansa davet eder. Antonio kıskanır, Carmen’i kolundan çekip alır. Matador şaşkın ve kızgındır.



Görüntüler 13. Final Sahnesi

Final sahnesi el şıklatmaya başlar. Buradaki el şıklatmanın bir nevi bir araya gelme, güç birleştirme anlamında kullanıldığı söylenebilir. El şıklatmanın asıl amacının dansa ritim tutmak olduğu, yan anlamının ise güçlünün arkasında yer almak için bir mesaj olarak kullanıldığı söylenebilir. Flamenko’nun fizikselliği, hareketler ve ifadeler olarak nitelendirilebilir. “floreo<sup>120</sup>” olarak tanımlanan, parmakların küçük kıvrımlarından oluşan el hareketleri, aşağı bakan bakışlar, dansçıların bakışlarıyla fırlattıkları ateşli kıvılcımlar, sert ayak darbeleriyle zemini adeta kıymıklara ayırmayı hedefleyen aralıksız dokunuşlarla sergilenmektedir<sup>121</sup>. Herkes matadorun çevresinde ona alkış (palmas) tutmaya başlar, jaleolarla kadınlar ve erkekler bulerias formunda dans ederler.

Kadın dansçı doğal kadınlık içgüdüsünü kaybetmiş görünmektedir. Çoğu zaman kolları ve elleri serttir, hareketleri düzensizdir, kıvrımları değil açılı belirlenmiştir. Ayak hareketlerinin belirgin olarak görünebilmesi için dizler eteğin maharetli bir şekilde yukarı doğru kıvrılmasıyla ortaya çıkarılır. Flamenko tarzında kolları, elleri ve omuzları hareket ettirmek ve sırtı kamburlaştırmadan tüm önemli teknikleri uygulamak son derece önemlidir<sup>122</sup>. Erkek dansçı ise nasıl erkeksi olunacağı konusunda daha iyi bir fikre sahiptir. Güçlü, düzensiz ayak hareketlerini

<sup>119</sup> Paso doble: zenci kültüründen gelmeyen tek Latin Amerikan dansıdır. Dansın kökleri İspanya'ya uzanır. "paso doble", "iki adım" anlamına gelir ve arenadaki boğa güreşçisinin ("torreador") hareketlerinin stilize edilmiş hâlidir.

<sup>120</sup> Floreo: Ellerin hareketi.

<sup>121</sup> <https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>

<sup>122</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

iyi yapar, vücudu sert ve düz, parmakları adeta ateşlenmiştir. Başını farklı yönlere fırlatırken yüz ifadeleri serttir (Pohren, 2014: 60).

“Sahne, aynanın önünde Carmen’e hayran olan matador ve erkeklerle açılır. Yıldızlı örgülü ve payetli matadorun pantolonu sıkıca bacaklarına yapışır, kuşak belini sıkar ve apoletli kısa ceket gövdesi ve bacaklarının kaslı sütununu taçlandırır. Yaşlı bir adam peruğunu düzeltirken, bir diğeri de Boğa güreşçisi pelerini prova eder. Perdeler stüdyonun duvarlarını ortaya çıkarmak için açıldıkça ve dansçılar kamera çerçevesine girdikçe, bu erkeklik ve arzu gösterisinin görüntüsü çözülür” (Hayes, 2009: 114).

Carlos Saura filmlerinde, aynalarla sağlanan kare-içinde-kare tasvirlerine yer verir. Örneğin Carmen’de, Flamenko dansı aynalardan yansıtılır, prova anlarına parçalanır ve bu araçlarla günlük yaşamdan koparılır. Dansçılar kendilerini aynalarda izlerken seyirci halini alır ve aynalarda hareketlerini sadece izlemezler, ayrıca günlük yaşamda iş görmesi gereken, ancak nadiren iş gören eleştirel gözle de sorgularlar (Washabaugh, 2006: 33). Söz konusu sahnede kıskançlıktan adeta gözü dönmüş Antonio, Carmen’i kolundan tutup çeker ve sahneden çıkarlar. Aynı anda sahnenin diğer kısmında toplu halde eğlenilen bir ortamda çiftler sevillanas yapmaktadır.

“Kamera Carmen ve Antonio’yu çerçevelerken çiftler danslarına devam eder. Dansçıların tartıştıkları görülür. Antonio onu kollarının arasına almaya çalışırken Carmen hayal kırıklığı içinde hareket eder. Tiksinti duyan Carmen, Boğa güreşinin etrafındaki çembere katılmak için ayrılır. Antonio Carmen’in kolunu tutar. Boğa güreşçisi, Antonio’yla yüzleşmek için döner ve adamları bıçaklarını çeker. Boğa güreşçisi adamlarına bıçakları kaldırmaları için işaret verir. Arkadaşları palmas yaparken ve şarkı söylerken jaleolar eşliğinde şehvetli kontrolün erkeksi bir solosuna başlar. Kollarını kaldırıp gövdesini ve başını çerçevelemek için bilekleri ile daireler çizer. Yarım daire şeklinde küçük adımlarla hareket eder ve asla rakibine sırtını dönmez. Her adımda kalçaları hafifçe sallanır. Kolları ve yumrukları elleri çapraz şekilde Antonio’ya doğru ilerler ve sonra geri çekilir. Azaltılmış bir ivme akışıyla dönüp durur, sonra ilerleyişini tekrarlar ve geri çekilir. Tekrar döner ve göğsü kabarıken kollarını kuvvetlice yanlarına doğru indirir” (Hayes, 2009: 115).

Bu sahnede de dansçılar toplu olarak bir şölen havasında dans etmektedir. Matador’un Carmen’in ilgisini çekmek için ortaya geçmesiyle dans siguiriyasa dönüşür. Carmen bir yandan Matadorla flörtleşirken diğer yandan Antonio’yu kıskandırmaya çalışmaktadır. Siguiriyas formunun içerdiği hüznü ama kararlı adımlar Carmen’in hiçbir erkeğin boyunduruğu altına giremeyeceğini ve her daim özgürlüğünün peşinde olduğunu vurgulayabilmesine imkan vermektedir.

Bir dansçının, söylediklerinin gücünü kalbinden aktarma yeteneğine sahip olması gerekir. (Chevalier, 2019: 118). Flamenko şarkıcıları, parmaklarını masaya vurarak, alkış yaparak,

ayaklarıyla veya bastonlarıyla yere vurup ritim tutarlar<sup>123</sup>. Şarkıcı kendi sağlayacağı ritmik eşlikle geleneğe bağlı fakat kendi ruhunu ve anın getirdiği hisleri de katarak kendi solosunu yaratır<sup>124</sup>.

Maharetli adımların ve ritmik el şıklatmalarının vurguladığı duygu yine rekabettir. Matador siguiriyas compası eşliğinde ayak hareketleriyle bir şov sergiler ve bu şovu bulerias solosuyla devam ettirir. Erkekleri güzelliğiyle cezbeden Carmen için yapılan bu şov, Carmen'in eşlik etmesiyle Antonio'yu kızdırmış ve rekabet başlamıştır.

“Gades, verilen meydan okumaya farklı bir karakterin erkeksi bir solosu ile yanıt verir. Kollarını göğsüne doğru çekerken botlarının topukları yere düşer. Adımları onu ileri doğru taşır. Topukları, onun etrafında palmas yapan, şarkı söyleyen ve jaleo bağırarak arkadaşlarının sesi olan compası vurgular. Uzun bacaklarının üzerinde dururken ifadelerini noktalamak için omuzlarının ve gövdesinin hareketlerini kullanır. Sanki bir atın dizginlerini tutuyormuş gibi kollarını göğüs hizasına getirir. Solosu doruğa ulaşırken Carmen, onun çıkışıyla araya girer. İki erkeğin soloları, erkeğin karşıt somut örneklerini göstermektedir. Boğa güreşçisi kırmızı ve altın kostümüyle neredeyse kadınsı görünür” (Hayes, 2009: 115).

Antonio ve Carmen de karşı karşıya geçip bulerias formunda dans ederler. Bu bir danstan öte karşılıklı diyalog olarak düşünülebilir. Söylemek istediklerini, sergiledikleri figürleri ve bedenleriyle dile getirmektedirler. Antonio Carmen'e olan tutkusunu ifade ederken Carmen asaletinden ve özgürlüğünden ödün vermemek için ifadelerindeki ve dansındaki kararlılığı korumaktadır.

Carmen artık onu sevmediğini söyleyip terk etmeye karar verince Antonio ardından gider. Antonio “beni bırakma” (no me dejas) derken öpmeye çalışır ve bıçağını cebinden çıkarır. Operanın final müziğiyle Carmen'i bıçaklar (Görüntüler 14). Bu sahnede sadece bıçak görünür. Antonio cebinden bir bıçak çeker ve üç kez bıçaklar. Ayaklarının dibinde bir yığın halinde yeniden görülebilecek şekilde çökerken müzik yükselir. Kamera, insanların işlenen cinayetten habersiz olduğu, masalarda oturup konuştukları stüdyo boyunca gezinir (Hayes, 2009: 118).

---

<sup>123</sup> <https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>

<sup>124</sup> [http://www.flamenkoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenkoevi.com/?page_id=2850)



Görüntüler 14. Final Sahnesi

Kıskançlık duygusu Antonio'nun Carmen'i öldürmesiyle sonuçlanır. Carmen'in özgürlüğünü kimseye kaptırmak istememesi onun Antonio tarafından bıçak darbeleri ile öldürülmesinin gerekçesi olmuştur (Görüntü 15).



Görüntü 15. Final Sahnesi

“Antonio karakteri çözülrken, koreografi dengesiz erkekliğin çelişkili imgelerini sunar. Carmen film ve dans anlatılarında daha fazla özerklik kazandıkça Antonio karakteri, iki erkek arasında kendi değişimini müzakere etme yetkisine sahip bir kadına tutunan tehdit altındaki maço olarak daha kırılğan hale gelir. Ancak birincil ilişki, iki adam, bir matador ve Antonio arasındadır. Erkek olarak iktidar konumlarını işgal eden iki erkek arasındaki ilişki için bir fetiş olan kadın, bir meta gibi durur, rekabet eder ve tehdit eder. Carmen bu dinamiği bozar. İkisini de seçmez. Cezası ölümdür” (Hayes, 2009: 114).

Filmin sonunda Carmen gerçekten ölmüş müdür yoksa metne uygun bir şekilde rol mü yapmıştır tam olarak anlaşılamaz çünkü stüdyoda günlük yaşam devam etmektedir. Stüdyodakiler sanki hiçbir şey olmamış gibi dans etmeye, sohbet etmeye devam etmektedirler. Belgesel tadındaki filmlerinin final sahnelerinde, Carlos Saura kamerayı sahneden uzaklaştırdıktan sonra seyircilere çevirir ve insanların geçmişlerine dönüp kendi hayatlarını sorgulaması gerektiğini hatırlatmak ister. Ancak merak uyandırıcıdır ki, Flamenko performans biçimlerini keşfe çıktığımızda, politik ilginin harekete geçirilmesinden çok, yokluğunu akla getiren metaforlar bulabiliriz (Washabaugh, 2006: 32). Prova kıvamında geçen sahnelerin

verdiği mesajlar ve aslında gerçekleşenler birbiriyle örtüşse bile aslında tümünün bir hayal ürünü ve kurgu olduğu sonucuna varılabilir. Hayes (2009), son sahnenin koreografisini şöyle özetlemektedir:

Bu son sahnenin koreografisi, Carmen'in egzotik suçluluğu nedeniyle cezalandırılmasında ısrar eden anlatı dinamiğini mecazi olarak somutlaştırıyor. Gades defalarca Carmen'in cesedini kendi bedeniyle tutmaya çalışır. Her seferinde direnir ve sonunda Gades bıçağıyla ona nüfuz ederek onu teslim alır. Onun asi vücudundaki sadist ustalığı, varlığının anlatı kapsamı ile paraleldir. Yine başka bir düzeyde, izleyici, Carmen'in vücuduna kimin sahip olacağı konusunda çatışan dışlaştırılmış erkeklerin gösterisini gözlemler. Çağdaş feminist teori film çalışmaları, arzu mekaniği ile nesne oluşumu arasındaki paralellikleri ifade etmiştir. Laura Mulvey, görsel zevk ve film üzerine yazdığı önemli makalelerinde, Hollywood sinemasının selüit dünyasına ilişkin olarak izleyicilik ve özdeşleşmeye yönelik belirli temel kavramları tanımlamak için psikanalitik bir teori kullanır: "Görüntü Olarak Kadın, Bakışın Taşıyıcısı Olarak Erkek". Filmdeki kadın imgesi, tüm potansiyel olarak iğdiş edici ama zevkli olasılıklarıyla birlikte, izleyiciyi aramanın aktif / pasif rollerini ve geleneksel film yapısındaki anlatı tutarlılığını belirler. Kadın, arzunun erotik nesnesi olarak gösterilir; onun peşinde olan kahraman hikâyenin içinden geçer, ancak sürekli anlatının kesintisiz akışını bozmakla tehdit eder. İzleyici, kahramanın ego idealiyle erkeksi bir konumlandırma ile özdeşleşebilir. Seyirci erkek kahramanla özdeşleştiğinde, uzantı olarak, kameranın bakışının erotik nesnesine, kadın sevgisine sahip olabilir (Hayes, 2009: 118).

Carmen filmi ve filmdeki temel dans sahneleri sahip oldukları düz ve yan anlamlarıyla iletişimsel boyutu derin olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu film ait olduğu dönemin dinamiklerini ve İspanya sinemasını anlamak için çok sayıda mesaj içermektedir. Göstergebilim daha geniş ve daha yalınlaştırılmış bir anlatımla, insanın, içinde yaşadığı dünyayı anlamasını sağlayacak bir model geliştirir (Rifat, 2019: 23). Carmen filmi de gösterdiği ve işaret ettiği kavram, değer, duygu ve düşüncelerle İspanya'nın ve İspanyolların dünyasını anlatabilmek için izleyiciye Flamenko dansı aracılığıyla bir pencere açmaktadır.

## VI. BÖLÜM

### DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

#### 6.1. Değerlendirme ve Sonuç

Carmen filmi duyguların sözden çok dansla anlatıldığı hem teatral hem de müzikal bir formdadır. Carlos Saura'nın dans ağırlıklı filmlerinde konuşmadan çok dansa yer vermesi, aktarmak istediği duygu, düşünce ve mesajları izleyicinin hayal gücüne bırakmayı tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Tıpkı İç Savaş döneminde eli kolu bağlı kalmış halkın sessiz serzenişleri gibi filmdeki isyan ve kavga sahnelerini de sözsüz sergilemeyi tercih etmiştir. Saura anlatma göster yöntemini kullanarak, izleyicinin kendi çıkarımını yapmasına izin vererek filmlerini daha merak uyandırıcı hale getirmiştir. Carlos Saura'nın dans içerikli filmlerinin içinde yer alan çatışma kavramının neticesinde dansın içinde teatral bir yapının var olduğunu, tiyatro sahnesini dans diliyle sinemaya taşıyarak, sıradan bakış açılarına karşı çıkması incelenmiştir. Flamenko dansçısı ve koreograf Antonio Gades danslarıyla coşku uyandırmaktadır. Bilinen en güçlü kadın figürlerinden biri olan Carmen'in hikâyesi ve trajik aşk öyküsü neşeli ve hüznü danslarla anlatılmıştır. Saura'nın, Flamenko dansını seyirciye aktarmak istediği mesajı iletmek için bir iletişim aracı olarak kullandığı görülmektedir. Filmin konuşmaya yer vermeden de aynı iletişim kodlarını oluşturabileceği ve kullanılan göstergeler, düz anlam ve yan anlamlarla seyirciye anlatılabileceği ortaya konmaktadır. Dansın etkili bir iletişim aracı olduğu sonucuna varılmıştır.

Flamenko'nun İspanya'ya özgü olması, isyanı, başkaldırıyı ve serzenişini anlatan bir dans olması da İspanyol yönetmen Carlos Saura'nın filmlerinde kullanacağı dans olarak Flamenko'yu seçmesini desteklemektedir. Flamenko dansçıları hareketlerin hepsinin bir anlamı olduğunu bilerek dans ettikleri için Flamenko güçlü bir anlatım sağlar. Her adımda ve koreografinin her parçasında derin anlamlar gizlidir ve dansçı bunu duruşuyla, kuvvetli adımlarıyla anlatır. Carmen filminde kullanılan aksesuarlar, dans ve gerçeklikle kurgu arasındaki bağlantıyı kurmaktadır.

İncelenen Carmen filminde o yıllarda etkisini gösteren Franco karşıtı tepkiler, göstergeler ve imgeler aracılığıyla yansıtılmıştır. Saura sanat içinde sanat yaratmayı tercih etmiştir. Kullandığı sembolik ifadelerde Flamenko dansının ruhunu tanıtmayı amaçlamıştır. Dansçılar mimik, jest, şarkı ve nidalarla eylemlerini gerçekleştirmişlerdir. Saura, gerçekçilik ve doğalcılıktan çok simgesel alana yönelmiştir.

Saura filmlerinde aynalarla sağlanan kare içinde kare tasvirlerine yer verir. Carmen filminde de Flamenko dansı aynalardan yansıtılır, prova anlarına parçalanır ve bu araçlarla günlük yaşamdan koparılır. Dansçılar kendilerini aynalarda izlerken seyirci halini alır ve aynalarda hareketlerini sadece izlemezler, aynı zamanda eleştirel gözle de sorgularlar. Her imgenin altında İspanya'nın acılarının saklı olduğunu teatral bir dille anlatılmaya çalışılmıştır. Saura'nın Flamenko dansını seyirciye aktarmak istediği mesajı iletmek için bir iletişim aracı olarak kullandığı görülmektedir. Konuşmaya yer vermeden de iletişim kodlarının kullanılan göstergeler, düz anlam ve yan anlamlarla seyirciye anlatılabileceği ortaya konmaktadır.

Saura'nın yaptığı koreografiye bakıldığında dans dışındaki hareket cümlelerinde de Flamenko ile yapılandırıldığı görülmektedir. Gerçekçilik ve doğalcılıktan çok simgesel alana yönelmiştir. Bedensel devinimi kültürel temelleri ile değerlendirip yaptığı dans tiyatrosu çalışmalarında kendi kültüründen beslenmiştir. Dansı ve tiyatroyu birleştiren yönetmen, kurgu ve gerçek arasında dolanan eserlere imza atmıştır. Yazıdan bağımsız doğaçlama tekniği ile oyuncuların hareket ve jestlerini sözlerin üstünde tutmuş ve teatral figürler yaratma yoluna gitmiştir. Her imgenin altında İspanya'nın acılarının saklı olduğunu teatral bir dille anlatmaya çalışmıştır. İspanya'nın geleneksel müziği ve dansı olan Flamenko, filmin konusunu oluşturmuştur. Filmde, aşk ve kıskançlık, tutku ve arzu, nefret ve ölüm temaları işlenmiştir. Flamenko dansının kendine özgü diliyle aşk, tutku, nefret ve ölüm gibi evrensel temalar öğelerle birleştirilmiş ve bütünlüklü bir dans tiyatrosuyla koreografisi oluşturulmuştur. Antonio Gades'in koreografisinde dikkat çeken noktalardan biri solo bölümlerde teatral tavrın ön planda tutulmasıdır.

Carmen figürü efsanevi niteliğini Carmen filmine de yansıtmıştır. İç Savaş boyunca ezilen ve görmezden gelinen kadınları savunan, acılarını ve hırslarını, itaat etmek yerine karşı çıkışlarını yansıtan bir kahraman rolünü üstlenmiş ve bunu dansıyla yansıtmış olduğu düşünülmektedir. Paylaşılamayan bir kadın olduğunun altını çizerken hiçbir erkeğin boyunduruğu altına girmeyeceğini ucunda ölüm de olsa kanıtlamaya çalışmaktadır. Carmen filminde o yıllarda etkisini gösteren Franco karşıtı tepkiler, göstergeler ve imgeler aracılığıyla yansıtılmıştır. Carmen Karakteri bir arzu nesnesi olmadığını, erkeklerin başını döndüren ama asla sahip olamayacağı tutkulu, flörtöz ve asi tavırlarıyla sergilemeye çalışmaktadır. Merimee'nin eserinde Don Jose, Carmen filminde Antonio olarak görünen erkek karakter Carmen tarafından büyülenmekte ama her iki eserin sonunda da sahip olamadığı için Carmen'i ölümle cezalandırmaktadır.



Carmen filmi Barthes'in anlamlandırma yöntemi temel alınarak çözümlenmiştir. Roland Barthes'a göre, düz anlam ve yan anlamdan oluşan anlamlandırmanın iki düzeyi bulunmaktadır. Düz anlam gösterenden oluşurken, yan anlam ise gösterilene ifade etmektedir. Düz anlam, bir göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Bir göstergeye ilişkin anlamlar, o göstergenin anlaşılmasını sağlayacak ortak kodların belirli bir şekilde düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Göstergelerin temel ve yan anlamlarının oluşması için, görsel kodlarının eşleştirilmesi gerekmektedir.

Aşk ve tutku hüzünlü Flamenko makamları kullanılarak ve gösterge olarak bıçak kullanılarak anlatılmaktadır. Bu kullanım bıçağı gösterge olarak ön plana çıkarmaktadır. Carmen'e sahip olmaya çalışan erkeklerin hırs ve savaşı yine hüzünlü makamlar kullanılarak ve gösterge olarak baston kullanımıyla gerçekleştirilmiştir. Ritim tutma amacıyla kullanılan baston simgesel olarak silah rolünü üstlenmektedir. Carmen için düet yapan iki erkek hırs, tutku, nefret ve kıskançlık duygularını zapateados adı verilen zengin ayak hareketleriyle dile getirmektedir. Konuşmaya hiç gerek kalmadan içlerindeki nefret ve öfkeyi bir dans şöleniyle izleyiciye aktarmayı başarmaktadırlar. Tütün fabrikası sahnesinde gösterge olarak kullanılan bıçak görsel olarak yer alıp silah görevini yerine getirmemiştir. Final sahnesinde kullanılan bıçağın da Carmen'i öldürüp öldürmediği seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır. Analizi yapılan sahnelerde kıskançlık, egemenlik kurma, hırs, özgüven, aşk için savaş ve rekabet duyguları işlenmiştir. Bu duyguların aktarımı sert ve keskin ayak hareketleri ve yeri geldiğinde şefkat duygusunu, diğer yerlerde de isyanı ve karşı çıkmayı belirten el ve kol hareketleriyle sağlanmıştır. Tüm bu anlatım biçimlerinin yan anlamlar olarak, göstergebilimden hareketle üretilmiş oldukları sonucuna varılmıştır.

Aşkın olduğu her yerde birkaç mutlu hikâyenin dışında hep dram ve acı vardır; tarih boyunca böyle süregelmiştir ve insanları bu evrensel duygular buluşturur. Carmen filmi sayesinde de aşkı arayan, aşk acısı çeken ve aşka inanan herkes hikâyede kendinden bir parça bulabilir. Carmen aynı zamanda erkeklerin dünyasına meydan okuyan, aşk için cesaret gösteren bir kadın olarak yorumlanabilir. İyi bir hikâye anlatımı, izleyicinin bir gözlemci olarak hikâyenin bir parçası olmasına ve anlatılan manzaranın bazı yönleriyle özdeşleşme fırsatı bulmasına olanak tanımaktadır. Carmen filmi de Flamenko'nun iyi hikâye anlatımına örnek gösterilebilir. Bu yönüyle film, aşkı düz anlamıyla izleyiciye sunmaktadır.

Carlos Saura belgesel tadındaki filmlerinin final sahnelerinde kamerayı sahneden uzaklaştırıp seyirciye çevirir ve insanların geçmişlerine dönüp kendi hayatlarını sorgulamaları gerektiğini hatırlatmak ister. Bu filmin de sonunu izleyicinin hayal gücüne bırakmaktadır. Prova kıvamında

geçen sahnelerin verdiği mesajlar ve gerçekleşenler birbiriyle örtüşse bile aslında tümünün bir hayal ürünü ve kurgu olduğu sonucuna varılabilir. Franco'ya muhalif olması, yönetmeni eleştirmenler tarafından politikleştirilmiştir. Politik görüşleri konuşmadan anlatmanın en kolay ve etkili yolu da dansla anlatımdan geçmektedir. Sinemanın toplumsal etkileşimi sağlayan, içinde bulunduğu mekân tarihsel, siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel yönden yansıtan ve anlamlandıran bir iletişim aracı olduğu söylenebilir.

Bu tez çalışmasında Carlos Saura'nın Carmen filmi çerçevesinde, Flamenko'nun gösterdiği ve işaret ettiği düz ve yan anlamlarla bir sahne sanatı olan dansın aynı zamanda bir görsel iletişim aracı olduğu ortaya konmuştur. Film ve danslar izleyicilere sosyal, kültürel, ekonomik, askeri ve politik gelişmeler bağlamında enformasyon sağlayan çok sayıda detay içermektedir. Söz konusu detaylar göstergeler aracılığıyla sunulmuş ve Carlos Saura'nın yönetmenliği ve kendine has tekniği ile kimi zaman açık kimi zamansa gizli kodlarla izleyiciye ulaştırılmıştır. Bu yönleriyle film ve Flamenko dansı gerek sanatsal gerekse iletişimsel boyutlarıyla dünya sinema ve dans tarihinde olduğu kadar iletişim tarihinde de özel bir yere sahip olmaktadır.

## KAYNAKLAR

Agocuk P., (2014). Amacord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 31, ss: 7-18.

Akerson F. E. (2016). Göstergebilime Giriş, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Akgül K. P. (2014). İletişim, Dans ve Beden Dili, İstanbul: Cinius Yayınları.

Aksan Ş. S., Ertem G. (2008). Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı Kuram ve Pratik, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Altıntuğ M. (2013). Türk Halk Oyunları'nda Dansçı ve Oyun Etkileşiminin Ürünü Olan Naraların Göstergebilimsel Yaklaşımla İncelenmesi, İzmir: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, ss: 131-149.

Andrews T. (2002). Büyüsel Dans Teknikleri, İstanbul: New Age Yayınları.

Arapgirlioglu H., Uludağ A. K. (2011). Flamenko Sanatının Tarihsel Süreci İçerisinde Farklı Müzik Türleri ve Kültürleriyle Etkileşimi, Malatya: e-Journal of New World Sciences Academy. Vol. 6, No. 4, ss: 495-505.

Chevalier J. (2019). Maria Benitez's Flamenco Enchantment Fringe, USA: Atomic City Lights Publishers.

Cömert N. (2017). Dansta Serbest Yazılar, Ankara: Gece Kitaplığı.

Çeken B., Arslan A. A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi "Film Afişi Örneği", Ankara: Journal of Bayburt Education Faculty, Year: 2016 Volume: 11 Number: 2, pp: 507-517.

Feigelson K. (2017). Politik Kamera Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Foix A. (2021). Dans Ediyorum Öyleyse Varım, Dijital Baskı: Doruk Yayınları.

Goldberg K. M., Bennahum N. D., Hayes M. H. (2015). Flamenco on the Global Stage, Historical, Critical and Theoretical Perspectives, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Hayes M. H. (2009). Flamenco Conflicting Histories of the Dance, North Carolina: Mc Farland & Company, Inc., Publishers.

Holguin S. (2019). Flamenco Nation The Construction of Spanish National Identity, USA: The University of Wisconsin Press.

Kocabay H. K. (2008). Tiyatroda Göstergebilim, İstanbul: E yayınları.

Narezo K., Wolf S. (2018), Flamenco Explained The Guitarist's Survival Guide, USA: Dijital Baskı: www.FlamencoExplained.com.

Phillips Jr. W., Phillips C. R. (2016). İspanya'nın Kısa Tarihi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Pohren D. E. (2014). The Art of Flamenco, Coppell: TX, USA: D. E. Pohren.

Rodriguez Palop, M.I. (2020). Flamenco para Dummies, Barcelona: Wiley Publishing, Inc.

Rifat M. (2019). Göstergebilimin ABC'si, İstanbul: Say Yayınları.

Ryan M., Lenos M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Uludağ A. K. (2008). Flamenko Sanatının Kültürel Etkileşim Süreci ile Gitar İcracılığının Teknik Özelliklerinin İncelenmesi. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, ss: 1-166.

Washabaugh W. (2006). Flamenko Tutku, Politika ve Popüler Kültür, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/209571.asp>. (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

<https://antoniogades.com/antonio-gades/obra/carmen-1983>. (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

<https://cansmarina.wordpress.com/2016/10/24/flamenko-gurur-ve-isyanin-dansi/>. (Erişim Tarihi: 07.11.2019).

<https://elflamencoensevilla.com/en/martinete-a-flamenco-singing/>. (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen\\_\(1983\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_(1983_film)). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Sevillanas>. (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

<https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/>. (Erişim Tarihi: 09.10.2019).

<https://flamencoistanbul.com/flamenko-hakkinda/flamenkodaki-populer-bicimler/tangos/>.  
(Erişim Tarihi: 24.03.2021).

<https://marksist.org/icerik/Yazar/8020/mobileRedirect>. (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

[https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.xcv.wiki/wiki/Cinema_of_Spain). (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

[https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema\\_of\\_Spain](https://tr.qaz.wiki/wiki/Cinema_of_Spain). (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Franco](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco). (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Saura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Carlos_Saura). (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Flamenko\\_dans%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Flamenko_dans%C4%B1). (Erişim Tarihi: 03.06.2021).

<https://www.bagimsizsinema.com/ispanyol-sinemas.html>. (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

[http://www.flamenkoevi.com/?page\\_id=2850](http://www.flamenkoevi.com/?page_id=2850). (Erişim Tarihi: 07.11.2019).

[http://www.flamenkoevi.com/wp-content/uploads/2014/06/flamenkoda\\_sarki.jpg](http://www.flamenkoevi.com/wp-content/uploads/2014/06/flamenkoda_sarki.jpg). (Erişim Tarihi: 07.11.2019).

<http://www.flamencopolis.com/archives/268>. (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/carlos-saura-filmleri-1965-1979\\_355.html](https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/carlos-saura-filmleri-1965-1979_355.html). (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

<https://www.mepanews.com/francisco-franco-kimdir-35249h.htm>. (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

<https://www.otekisinema.com/carlos-sauranin-sinema-yolculugunda-dans-ve-muzik/>. (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/146827309X12447961290339>. (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

[https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068\\_2.html](https://www.turkcebilgi.org/hobiler/dans/flamenko-25068_2.html). (Erişim Tarihi: 03.06.2021).

<https://www.upress.state.ms.us/>. (Erişim Tarihi: 15.11.2020).

Filmin orijinal altyazısız CD'si mevcut olup, kolay erişim sağlanması açısından <https://720pizle.org/izle/altyazi/carmen.html> adresinden görüntülenmiştir. Film sahnelerini

içeren bölümler “youtube.com” internet sitesinde de yer almaktadır. Dans çözümlemesi yapılan bölümlerin youtube.com veya diğer internet adresleri aşağıda sıralanmıştır:

[http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span257/saura\\_baileseductor.mp4](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span257/saura_baileseductor.mp4). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura\\_carmen\\_03.mp4](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura_carmen_03.mp4). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura\\_carmen\\_04.mp4](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura_carmen_04.mp4). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura\\_carmen\\_05.mp4](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura_carmen_05.mp4). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura\\_carmen\\_06.mp4](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura_carmen_06.mp4). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura\\_carmen\\_07.mp4](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura_carmen_07.mp4). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

[http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura\\_carmen\\_01.mp4](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/media/span264/saura_carmen_01.mp4). (Erişim Tarihi: 24.03.2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=7wTMlr2z0mo>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=7T4UjUOT8YI&t=64s>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=HWILvpcWTog>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=HifOWpQsuhM>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=795oXwmylqY>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=WrgxmVpR4ks&t=9s>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=5yvtD-NqszU>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=siz4Cjp6nmk>. (Erişim Tarihi: 10.12.2019).