

KONSERVATORYUM
CONSERVATORIUM

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 7, Sayı/Issue: 1, 2020

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Konservatoryum aşağıdaki indekste yer almaktadır;

TUBİTAK-ULAKBİM TR Dizin



EDİTÖR KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Aygül GÜNTAY, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Şebnem ÜNAL, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Hülya NUTKU, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Ali Özkan MANAV, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli, Türkiye
Prof. Dr. Armağan ELÇİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Mehtap DEMİR, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

- Prof. Aygül GÜNTAY, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Şebnem ÜNAL, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Armağan ELÇİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Mehtap DEMİR, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

Baş Editör / Editor in Chief

Doç. / Assoc. Prof. Tufan KARABULUT, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Editör Yardımcıları / Associate Editors

Dr. Öğr. Üyesi Mina FENERCİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Araş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dil Editörleri / Language Editors

Alan James Newson, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Elizabeth Mary Earl, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Papers and the opinions in the Journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.
This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually in June and December.

Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / Istanbul University

Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

Konservatoryum dergisinin sahibi adına temsilcisi:
Prof. Aygül Güntay (İstanbul, Türkiye)
Representative of Conservatorium on behalf of owner is
Prof. Aygül Güntay (İstanbul, Turkey)

Yazışma Adresi / Correspondence Address:

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Rıhtım Caddesi, No.1, 34710, Kadıköy, İstanbul - Türkiye
Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248
e-mail: konservatoryum@istanbul.edu.tr
http://cons.istanbul.edu.tr

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed in

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,
İstanbul - Turkey
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Tiyatroda Ekspresyonizm ve Bir Oyun Örneği: *Machinal* (Mekanik)
Expressionism in the Theatre and an Example of a Play: Machinal
Özgür YETKİNOĞLU 1-23
- Meisner ve Adler'in Oyuncunun Sahne Üzerindeki Gerçeklik Algısına Yaklaşımlarının
Değerlendirmesi
*Comperative Evaluation of Approaches of Meisner and Adler in the Context of Actor's
Perception of Reality on Stage*
Burçak DİLEKLİ 25-40
- Sahne Sanatlarının Eşikselliği: Geçiş Ritüelleri Bağlamında Bir Alan Araştırması
The Liminality of Performing Arts: A Field Research in Terms of The Rites of Passage
Simay YILMAZ 41-56
- 'Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği' Geçerlik Güvenirlik Çalışması
*'Çarkçı Ballet Undergraduate Students Performance Anxiety Scal' Validity and Reliability
Study*
Jaklin ÇARKÇI, Çare SERTELİN MERCAN 57-78

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

“Konservatoryum” dergimizin Bahar 2020 sayısı ile bir kez daha karşınızda olmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızda ilk olarak, Özgür Yetkinoğlu'nun kaleme aldığı Sophie Treadwell'in sanayileşmenin getirdiği mekanikleşmeyi insan ruhuna ve davranışlarına yansıtan oyunu “Machinal”ın (Mekanik) incelemesi yer alıyor. Yetkinoğlu, makalesinde başlı başına bir sistem eleştirisi olan “Machinal”le (Mekanik) ekspresyonist sanat çerçevesinde sanatçının nesne karşısındaki içsel tutumunun dışavurumunu ve bunun tiyatro sanatındaki parçalı yazım tekniğine yansımalarını değerlendiriyor.

İkinci makalemiz, Burçak Dilekli'nin Sanford Meisner ve Stella Adler'in oyunculuk yaklaşımlarını karşılaştırarak değerlendirdiği çalışması. Dilekli'nin, Meisner ve Adler'in kendi metotları üzerine yazdıkları birincil kaynaklardan yararlanarak oluşturduğu incelemesinde, başlangıçta Stanislavski'nin oyunculuk anlayışından yola çıkan ikilinin, daha sonraları oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısı bağlamındaki ayrıntıları ve kendi metotlarını geliştirme süreçleri ele alınıyor.

Üçüncü makalemiz, Simay Yılmaz'ın insan topluluklarının temel kültürel örüntülerinden olan ritüelleri, Arnold Van Gennep'in “geçiş ritüelleri” ve Victor Turner'ın “eşiksellik” kuramı çerçevesinde ele aldığı araştırması. Yılmaz, makalesinde ritüellerin içinden doğup sanatsal kimliğini kazandığı öne sürülen sahne sanatlarını hem sanatçılar hem de seyirciler açısından “geçiş ritüelleri” ve “eşiksellik” kuramları bağlamında inceliyor.

Dördüncü makalemiz, Jaklin Çarkçı ve Çare Sertelin Mercan'ın 2017-2019 yılları arasında 10 konservatuvarda 199 bale lisans öğrencisiyle çalışarak oluşturdukları, bale öğrencilerinin performans kaygı düzeylerini ve bu kaygının kaynaklarını belirlemek üzere yaptıkları araştırmayı konu ediniyor. Performans kaygısı, sahne sanatçılarının duygusal, bilişsel iyi oluşunu ve sahne üzerindeki performansını dolayısıyla da kendilik algısını, öz saygısını ve kariyer gelişimini etkileyen önemli bir unsur olduğundan Çarkçı ve Mercan'ın bu değerli çalışmalarının literatüre önemli bir katkı sağlayacağı kanısındayız.

Son olarak, “Konservatoryum” dergimizin bu sayısının hayata geçmesini sağlayan başta yayın kurulu olmak üzere, tüm yazarlarımıza, hakemlerimize ve dergimizi bizimle paylaşan siz değerli okurlarımıza teşekkürlerimizi sunarız.

Saygılarımızla,

Doç. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear readers,

We are happy to be here once again with the 2020 Spring issue of our Conservatorium journal.

In this issue, first of all, there is an article by Özgür Yetkinoğlu, which is Sophie Treadwell's review of "Machinal", a play that reflects the mechanization brought about by industrialization into the human spirit and behavior. Yetkinoğlu, in his article, discusses the expression of the artist's inner attitude towards the object within the framework of "Machinal" expressionist art, which is a criticism of the system in itself, and its reflections on the fragmentary writing technique in the art of theatre.

Our second article is the study of Burçak Dilekli that compares and evaluates the acting approaches of Sanford Meisner and Stella Adler. Dilekli's review of Meisner and Adler's own methods, based on primary sources, discusses the duo's differences in the context of the player's perception of reality on stage and the process of developing their own methods, initially based on Stanislavski's understanding of acting.

Our third article is Simay Yılmaz's study on the basic cultural patterns of human communities, Arnold Van Gennep's theory of "rites of passage" and Victor Turner's "liminality" theory. In her article, Yılmaz reviews the performing arts, which are claimed to have been emerged from the rituals and gained their artistic identity, in in the context of 'rites of passage' and 'liminality' theories for both artists and audiences.

Our fourth article focuses on the research conducted by Jaklin Çarkçı and Çare Sertelin Mercan by working with 199 ballet undergraduates in 10 conservatories between 2017 and 2019 to determine the performance anxiety levels and the sources of this anxiety. Performance anxiety is an important factor affecting the emotional, cognitive well-being of the performers and their performance on stage, hence self-perception, self-esteem and career development, thus we believe that this valuable work of Çarkçı and Mercan will make an important contribution to the literature.

Finally, we would like to thank especially the editorial board, for making this issue of our "Conservatorium" journal come to life, as well as our writers, referees and you dear readers who shared our magazine with us

Kind Regards,

Assoc. Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

Tiyatroda Ekspresyonizm ve Bir Oyun Örneği: *Machinal* (Mekanik)

Expressionism in the Theatre and an Example of a Play: *Machinal*

Özgür YETKİNOĞLU¹ 



DOI: 10.26650/CONSO2020-0002

¹Sanatta Yeterlik Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ö.Y. 0000-0003-1750-7724

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Özgür Yetkinoğlu,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat
Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: ozgryet@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 11.03.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
16.05.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
18.05.2020

Kabul/Accepted: 21.05.2020

Online Yayın/Published Online: 04.06.2020

Atıf/Citation: Yetkinoğlu, O. (2020).

Expressionism in the theatre and an example of a play: *Machinal*. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(1), 1-23.
<https://doi.org/10.26650/CONSO2020-0002>

ÖZ

Bu makalede ekspresyonist sanatın, sanatçının nesne karşısında içsel tutumlarını dışavurumu ve bunun tiyatro sanatında parçalı yazım tekniği, çeşitli ses efektlerinin sahnelemeye önem arz etmesi ve toplumsal düzende ki çatlaklara karşı çıkış bağlamında Sophie Treadwell'in *Machinal* adlı oyunu incelenmiştir. Oyunun anlatım tekniği açısından gerçeklik yapısını bozması, Treadwell'in vurgulamaya çalıştığı düşünceleri açığa çıkardığı düşünülmüş ve bu sebeple özellikle bu gerçeklikten kopuş anlarının görünür kıldığı faraziyeler, içselleştirilmiş ve sorgulanmamış halde kabul edilmesine karşı yeni bir bakış açısı oluşturmanın yolları aranmıştır. Metinde, kadın algısının tekdüze ve ikincil oluşunun altının çizildiği anlaşılmıştır. Bu bilgi de yazarın, oyununu feminist perspektiften yola çıkarak alışagelmış kadın faraziyelerinin gerçekliğini sorgulamak ve belki yıkmak üzere kurguladığı fikrini doğurmuştur. Ayrıca yazar, kadın odaklı bir hikâye anlatırken, kadın ve siyahi, rahip ve erkek eşleştirmeleri yaparak toplumdaki baskın ve öteki karakterleri ortaya koymuştur. Aslında başlı başına sistem eleştirisi olan oyun, sanayileşmenin getirdiği mekanikleşmeyi, insan ruhuna ve davranışlarına da yansıtılmış, bu yansıtışı sahne üzerinde aktörlerin kesik hareket ve parçalı bütünlüksüz ve iletişimsiz konuşmalarıyla göstermek istemiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Sophie Treadwell, *Machinal*

ABSTRACT

In this article, Sophie Treadwell's play *Machinal* is examined in the context of expressionist art as it expresses the artist's inner attitude towards the object. The play is also examined in the light of its fragmented writing technique, and importance is given to various sound effects in the staging which seem to reflect cracks in the social order. The play's disruption of the structure of reality in terms of the narrative technique is considered to reveal the thoughts that Treadwell tried to emphasize, and therefore the ways of creating a new perspective against the acceptance of the postulates made visible by the moments of detachment from this reality are sought. It is understood in the text that the perception of women is uniform and secondary. This also gives rise to the idea that the writer, based on a feminist perspective, was constructed to question and perhaps demolish the reality of conventional female hypotheses. In addition, while the playwright tells a woman-oriented story, she also reveals the dominant characters in society by making pairs of women and African Americans, priests and men. In fact, the play, which

is a system criticism in itself, reflects the mechanization brought by industrialization to human spirit and behavior and attempts to show this reflection on the stage by means of the actors' interrupted movements as well as their fragmented and distorted speeches.

Keywords: Expressionism, Sophie Treadwell, *Machinal*

EXTENDED ABSTRACT

Expressionism is an art that shapes the experiments that lie deep within a person. When emulation to nature is denied, stylistic variations are not important. Art is there to ensure that the pressures created by daily, random, psychological, and rational facts are resolved and to re-connect with personal creativity and with an imaginary driving force.

The historical period of 1910-1925 in Germany was shaped by pre- and post-war events.

It was influenced by the mental depression of the period, and the lack of creative power brought by industrialization led to new forms of discoveries. The subject and form chosen by the expressionists aimed to destroy the idea that 'humans had become machines'. The solidarity of all "others" was advocated.

Expressionism in theater art derives its strength from playwrights who express their own internal crisis and the cracks in society which they encounter. This movement shows itself in a different way of writing. Linear time flow and meaningful conversations seen in realistic plays are disrupted. While formal speeches are not completely left out, there are fragmented dialogues, disjointed words and repetitions that come out with the adoption of the scream feature.

In the staging of such plays, attempts are made by means of all kinds of elements to destroy reality. The plays do not progress according to the cause-effect relationship and any excess is removed from the scene. A stack of decor is not required and there is an affordable asymmetrical scene concept in the icon. Light is used as an important factor in symbolizing and creating tension.

Sophie Treadwell's *Machinal* was inspired by the real trial story of Ruth Snyder who killed her husband with her lover Judd Gray. The play is the spiritual expression of women being socially positioned as secondary beings after men. In the play, in which feminism is the dominant theme, Treadwell questions many claims such as a woman needs a man to live in normal material conditions, marriage is a material institution, the married woman should be ready for sex at any time, she should love the baby she gave birth to, and sensual pleasure is evaluated differently between men and women. The play

reflects on the stage the industrialization of the period and is a reflection of the monotonous working life of employees whose job description is specified by their companies. The playwright portrays this mechanically enriched life by means of the actors' disrupted actions to disintegrated forms of speech. In addition, the expressionist style of each scene is supported by its own music or dominant sound effects.

The play consists of nine separate scenes. In keeping with the expressionist style arrangement, the change of scene in different places aims to be accomplished with minimal decor. The scenes take place in the following independent situations: 1- At work, 2-At Home, 3-Honeymoon, 4-Maternal, 5-Prohibited, 6-Intimate, 7-Domestic, 8-The Law, 9-A Machine.

Every scene is the reflection of an idea. The events in the play destroy the socially accepted postulates. The ideas portrayed in the scenes are as follows: In the first scene, the working person has been mechanized. In the second scene, it is not love but a man with good financial strength who is ideal for marriage. In the third scene, the married woman must be prepared for sex. In the fourth scene, the woman is happy that she gave birth to a baby. In the fifth scene, concepts such as cheating, abortion, homosexuality are depicted as immoral. In the sixth scene, love brings freedom. In the seventh scene, acquiring property by being in debt becomes the status indicator of a person. In the eighth scene, laws are result oriented. News necessarily includes comments. In the ninth scene, freedom is not possible for any 'others'.

When we look at the formal arrangement of the play, the fragmented speech structure is dominant in the first scenes and realistic writing techniques based on a cause-effect relationship is disrupted. Realistic form features are more common in the last scenes. Although there are fragmented dialogues, they are less than in the first scenes. However, this does not cause the play to lose its expressionist character. The newspaper headlines, which are read independently from each other in the seventh scene, and the intervention of different news commentaries of the journalists during the eighth scene, appear as strengthening elements of this structure.

Machinal questions all kinds of topics from the woman's sexuality to work life, from material life to sexual pleasure, from social freedom to motherhood, and the woman is presented as an oppressed biological-social unit. In so doing, Treadwell uses many of the mentioned staging elements and writing techniques that could destroy realistic theater.

Giriş

Empresyonizmden uzaklaşma ve ona gelen tepkilerle şekillenen ekspresyonizmde, geçici olan her şey sadece simgesel bir görüntüdür. Önemli olan düşünce, sanatçının kendi yaşamı, dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri, onun kendi içinden geçirecek dışavurumdur. Sanatçı, içindeki doğa görünümünü sanat eserine iletir.

1910-1925 Almanya'sının bir parçası olarak düşünülen ekspresyonizm, I. Dünya Savaşı öncesi sanayileşmenin getirdiği, makineyi yok etme fikri ile aileden orduya, kurulu her türlü düzene karşı bir ayaklanmadır. O dönemin sanatçıları, aşığılanlar, düzen kıyısında yaşayanlar, ezilenler, akıl hastaları ve yoksulların, yani her türlü ötekinin dayanışmasını savunmaktaydı. Savaştan sonra ise ekspresyonist kuşak, insanın yükselişini, onun içten yenilenmesinde görüyordu. Bu bağlamda, daha uçlara gitmeden toplumsal/biyolojik en küçük birimlerden olan cinsiyet ayrımından, 'kadın'ın öteki oluşunu ele alarak *Machinal* oyununu kaleme alan Sophie Treadwell, 1927'de elektrikli sandalyede idamı gerçekleştirilen ilk kadın olan Ruth Snyder'in âşığı Judd Gray ile birlikte, kocasını öldürmesinin gerçek hikâyesinden esinlenmiştir. Treadwell'in, davaya dahil olmasa ve Ruth ile röportaj yapmasa da mahkemeyi izlediği bilinmektedir. Treadwell, 1928'de prömiyerini New York Plymouth Theatre'da yapan oyununun, ısrarla sıradan bir kadın hikâyesi olduğunu ve her kadının ortak acısını anlattığını beyan etmiştir.

1920'ler düşünüldüğünde, oyun, Ruth'un hikâyesi ile olan benzerlikleriyle sınırlı kalmayacak kadar geniş bir yapının içeriğini sunar. Ruth, Treadwell için bir çıkış noktasıdır. İlk defa bir kadın, elektrikli sandalyede hem de tamamı erkek olan bir jüri tarafından idama mahkûm edilmiştir. Bunun, ekspresyonist oyunlarda olduğu gibi yazarın benliğinde bir etki yaratması ve bu içsel etkinin dışavurumu olarak tezahür ettiği bilgisinden yola çıkılmıştır. Oyunun en küçük parçalarına bölünerek analiz edilmesi hedeflenmiştir. Böylece, yaşamın içinde yer ederek sorgulanmadan doğru kabul edilmiş faraziyeler, sorgulanmaya ve görünür kılınmaya çalışılmıştır. "Görünür kılmak" (Moran, 2014, s. 66) Althusser'in edebi metin eleştirisinde, "üretim olarak sanat" (Moran, 2014, s. 64) eleştiri kuramının kavramıdır. "İdeoloji [...] maddidir, çünkü kilise, aile, okul ve parti gibi kurumların maddî pratiğinde üretilir. Bu kurumlara Althusser 'ideolojik aygıtlar' demektedir. Bunların bir görevi, sınıf yapısının toplumdaki bireyler tarafından *benimsenmesini* sağlayacak bir ideoloji üretmektir" (Moran, 2014, s. 65). Treadwell'in *Machinal* oyununun da benimsenen ideolojileri görünür kılmak amacıyla yazıldığı düşünülmektedir. Althus-

ser'in eleştiri kuramı, her metne uygulanarak, benimsenmiş ideolojileri açığa çıkarabilecek bir kuram olsa da; *Machinal* oyununda, yazarın da özellikle sorgulanmayan faraziyeleri görünür kılma amacı sezilmektedir. nk Treadwell kadınlık, erkeklik, annelik, evlilik, cinsellik, iş hayatı, adalet sistemi, medya gibi kurumları sorgulamaktadır. Oyun, biçimsel olarak ekspresyonisttir. Analizde, oyunda yer alan ekspresyonist tiyatronun öğeleri saptanmaya çalışılmıştır. Saptanan öğelerin, faraziyeleri görünür kılmadaki etkileri araştırılmıştır.

Ekspresyonist Sanat

Ekspresyonist sanat yapıtları, bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fişkırdığı inançlarının (Richard, 1999, s. 7), sanatçının öznel duygu ve düşüncelerinin son derece zgr biçimler içinde, mantık bağlantısı bozularak ve parçalanarak, gözle görülenin değil zihinde yaşananın ifadesidir (şener, 2008, s. 248-249). Bunun için de geçmişle bağlantılı olan etkilere yeni bir şekil vermek için deneysellik benimsenmiştir (Smith, 1987, s. 15). Yvan Groll, teknik olarak belli bir programı benimseyen sanatçıların oluşturduğu bir okuldan bahsetmenin olanaksız olduğunu vurgulamıştır. Ekspresyonizmin entelektüel alanda tıpkı salgın bir hastalık gibi her şeyi etkilediğini; yalnız şiir ve resmi değil, dzyazım, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, niversite ve okul reformlarını da yönlendirdiğini belirtmiştir.

Ekspresyonizm kelime olarak, Almanya'da Wilhelm Worringer'in 1911'de *Abstraction and Emphaty* (Soyutlama ve zdeşleyim) isimli kitabında yer almasıyla kullanılmaya başlandığı ileri sürülse de başka bir görüş, Paul Cassirer'in 1910'da, Pechstein'in resmi önünde, tablonun bir ekspresyonizm rneği olduğunu söylemesiyle yayıldığıdır (Richard, 1999, s. 7). Ayrıca Henri Matisse, 1909 yılında *Note d'un Peintr* (Ressamın Notları) isimli yazısında; "Her şeyin üstünde kendime dışavurum (*ekspression*) için bir yol arıyorum" (Richard, 1999, s. 8) diyerek bu terime katkıda bulunduğu yadsınamaz.

Berlin Sezession'un 1911'deki Nisan-Eylül sergisinde Braque, Derain, Kees van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck'in yapıtları sergilenmiştir. Serginin katalogunda bu isimler Ekspresyonist olarak sunulmuştur. Ekspresyonist sözcüğü böylece tam manasıyla halk önüne çıkmıştır (Richard, 1999, s. 8).

Herbert Khn ise ekspresyonizmin estetik anlayışını ortaya koymaya çalışmıştır. Ekspresyonizme göre amaç, tanıtılan nesne değildir. Nesne dış dünya ile somut olanla sınırlandırıldığı için, artık yansıtılan nesne anlamından koparılmıştır. Anlatılmak istenen o

nesne değildir. Yansıtma denilen, ancak anlatılanı anlamak için bir çağrıdır. Anlatılmak istenen şey resim, şiir ve tiyatro oyununun ötesinde başlar (Richard, 1999, s. 9). Yazarların hissettiği yabancılaşma ile bir dünya kardeşliği ve ruhsal değerler yaratma tutkuları arasında çelişki vardır (Smith, 1987, s. 14).

Ekspresyonizm makineleşmeye ve merkezileşmeye karşı, insan yararına bir haykırış olduğu için sosyalizmden ayrı bir ekspresyonizm düşünülemez. Bu sebeple pek çok ekspresyonist sanatçı sosyalist eylemlerin içinde yer almıştır. Yvan Goll: “Ekspresyonizm devrim ve savaşın edebiyatıdır [...]” (Richard, 1999, s. 20) demiştir. Savaş sonrası ekonomik bunalım ve parasal baskıların etkisiyle içsel yaratıcılığın; uyumsuz ve ayarsız olma adına saldırgan bir kendini beğenmişliğe dönüştüğü söylenebilir. Bu dönüşümün ortaya çıkardığı yapay yönelimler halkta şok yaratmanın ötesine gidememiştir.

Ancak, her ne olursa olsun gücü zayıflasa da ekspresyonizm 1960’larda yeniden ortaya çıkmıştır. Hiçbir akım çağının toplumsal ve bireysel sorunlarıyla bu denli iç içe olmamıştır. Bu özelliği, ekspresyonizmin çağın zıtlıklarını zorlayarak onu yenmeyi yılmadan denemesinden gelir. Çünkü, akımdan ziyade akımları içine aldığı, onlara uygulanabilen tarihsel bir öncüdür (Richard, 1999, s. 22).

Tiyatroda Ekspresyonizm

Gerçekçi tiyatro anlayışına karşı çıkan ekspresyonist tiyatrodaki, yeni biçim arayışıyla oyun yazarlığından yönetmenliğe, yeni ve çarpıcı teknikler geliştirilmiştir. Sanatçı öznel duygu ve düşüncelerini ifade ederken; konuşmaların normal akışı parçalanmış, olayların ve sahnelerin mantıklı bağlantısı ile sahne görüntüsünde biçimler çarpıtılmıştır. Ön plana yazarın ve yönetmenin ortaya koyacağı düşüncenin geçmesiyle oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiştir (Şener, 2008, s. 248). Tiyatro sahne sanatı olmasına rağmen, dönemin anlayışı, sahnelemenin yanı sıra en çok, yazılan tiyatro metinleri üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Ekspresyonist dönemin yazarlarının sosyal konumları ve estetik anlayışları arasında farklılıklar vardır. Bazılarının aktivist yönü sanat yönünün önüne geçmiştir (Richard, s. 157). Bilinçaltı, tutku ve duygunun öznel ifadesinin de etkisiyle (Şener, 2008, s. 250) biçimlerin yazardan yazara farklılaşmasından dolayı, tiyatrodaki bu akımı oluşturan ana öge, üslupların ayrışması olarak görülebilir (Richard, 1999, s. 157). Bu üslup yenilikleri, daha çok Almanya’da doğup yayılan, savaşın etkisiyle şekillenen arayış biçimleridir. Örneğin, savaşın Avrupa gibi etkilemediği Amerika’da ekspresyonizm daha çok 1925’ten sonra etkisini göstermiş ve 30’larda büyük ekonomik krizden

sonra ivme kazanmıştır. evre etkileriyle bütünleşmeyen bir ekspresyonizmden söz edilemez. Makineleşmenin yarattığı bunalım Amerika’da yoğun yaşansa da savaşın etkisi Avrupa’ya göre daha az hissedilmiştir. Amerika’nın ekspresyonizmden biçimsel, sanatsal kaygı açısından etkilenmesi daha ön plandadır (Smith, 1987, s. 9-10). Yani yaşananlardan ziyade, dönemin ruhu, sanatın yeni bir akımdan etkilenmesine yol açmıştır.

Tiyatroda ekspresyonizme bir ereve çizmeye çalıştığımızda ise öncelikle dahil edeceğimiz etmen çığlık olacaktır. Estetik bir olgu olarak çığlık, toplumsal duruma bir karşı çıkışı simgeler. ığlıkla yaratılan heyecan, içine düşülen karanlık dünyanın dışavurumudur. Yazarınsa ruhsal yalnızlığının, toplum dışı kalışının çığlığıdır. Fakat bu çığlıkların zaman zaman bir çılgının sayıklamalarına dönerek, bağlamdan uzaklaşarak yansıtıldığı da görülmüştür.

Ekspresyonizmde “amaç, insanı toplumsal çevresinden, hatta kendisinden bile soyutmaktır. Geriye yalnız Tin kalır. [...] bağımsız bir ‘Ben’ özlemi içinde şaşırtıcı bir etki bilinçli olarak aranır” (Richard, 1999, s. 158). Yazarın/sanatçının ‘ben’ olarak, insanlıkla mesafesinin sezgisel ifadesi dramının temelini oluşturur ve liriklik katar (Smith, 1987, s. 14). Düşler ve karmaşası, i itimler, yaşama yön veren gizli gler olarak önem kazanmıştır. Ruh bilimi ve psikanalizin etkisiyle dış baskıların kaldırılması amaçlanmıştır.

Yozlaşan toplumun sorunlarını deşmek, bilinçaltının korkunç karmaşasını eşelemekle mümkün olacak ve bu, yeni bir toplumsal uyumu da beraberinde getirecektir. Burada bir onarma ülküsü söz konusudur. “Kan dkclk sanki bir alışkanlık olmuştur. ldrme, diri diri gömme, intihar, işkence sahneleri yazarın toplumsal ve bireysel yozlaşmaya karşı protestosudur” (şener, 2008, s. 250). Onarımda bir diğer değer sevgi zlenmektedir. Bu yönüyle de hümanist ve topyacıdır (şener, 2008, s. 251).

Tiyatro tarihi açısından incelendiğinde ise ekspresyonist tiyatro, gerçekçi tiyatro ve mutlu son ile biten melodramların geleneksel değerlerin sırtının sıvazlamasına bir başkaldırır (şener, 2008, s. 250). şener’e göre (2008, s. 249), ilk ekspresyonist oyun Kokoschka tarafından yazılmıştır. Lionel Richard, August Strindberg’in *şam Yolu* (1898) oyununu ilk ekspresyonist oyun sayar (Richard, 1999, s. 159). Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında ekspresyonizm henüz akım olarak isimlendirilmemiştir.

Richard (1999, s. 162), “Toplum en açık biçimde komedilerde yansıtılır” demiştir. Ekspresyonist tiyatro döneminde komedi oyunu yazılmamıştır. Politik görüşlerini oyunları-

na yansıtmaya çalışan yazarlar da hayal kırıklığına uğrayarak nihilizme sürüklenmişlerdir. Bu nihilizm ise yaratıcı güce katılarak oyunlara yansıtılamamıştır. Savaş sonrası “dokunaklı bir barışçılığın aşamamıştır” (Richard, 1999, s. 162-163).

Sahnelemede yenilik getiren anlatım yöntemleri incelendiğinde, ekspresyonist akımın belli bir manifestosu olmamasına rağmen, geleneksel tiyatro biçimlerini kökünden sarsmıştır. Olay ya da karakter tiyatrosuna karşı çıkış olan ekspresyonist tiyatro, sahnenin merkezine düşüncüyü getirmiştir. Sahnede eş zamanlı olaylar neden-sonuç ilişkisine göre ilerlemek zorunda değildir. Soyut ve kavramsal tiplere, yani simgeye dönüşen baş karakterin sunduğu düşünce, parçalanmış sahne yapısıyla desteklenmiştir. Bir sahneleme reçetesi olmasa da esas olan tedirginlik ve başkaldırı ruh durumunu yansıtabilmektir. Artık konuşma ile eyleme, tiyatrodaki yerini hareketlerle verilen makineleşme tasvirlerine bırakmıştır. Bütünlüğün kesilerek sekteye uğratılmasıyla, jest ve mimlerin ön plana çıktığı, tarzı gereği abartarak stilize oynama, esasen devininin hakim olduğu bir yapıyı yaratmıştır (Şener, 2008, s. 252). Bu devinimi sağlayan ise karşıtlıklardır. “Gerçek ile fantazi, Tanrısal olanla dünyadaki vahşet, lirizm ile pornografi, kısa anlatım ile uzun monolog, düzyazı ile koşuklu yazı yan yana getirilir. [...] Karşıtlık, devininin, ivedilik, dünyanın anarşik durumunu sergiler” (Şener, 2008, s. 252). Bu anlamda sahnelemede günlük olağan gerçek bozulmuştur. İç gerçekliğin dışa yansması, renkler (ışık) yoğunlaştırılarak çarpıtılmıştır. “[...] Nesnelere biçimini bozmak, doğa üstü gölgeler yaratmak ve patetik gerilimi arttırmak amacını taşır” (Richard, 1999, s. 199). En çok kullanılan tekniklerden biri, alttan ışık vererek nesnelere ve oyuncularını devasa boyutlarda göstermektir. Renklerin zıtlıklarından yararlanır. Sadece ışıkla değil aynı zamanda kostüm ve oyuncuların ten renkleriyle (beyaz, siyah ya da mekanik) de zıtlık verilmeye çalışılır. “[...] Hileli perspektifleri, yarım kalmış öğeleri, dikeylerin yerini alan eğik çizgileri, hesaplı bir asimetriyi, anlatımlı çizgileri buluruz dekorda” (Richard, 1999, s. 196). “İçte doğru eğilimli duvarlar, iskelet görümlü ağaçlar, makine gibi devinen insanlar, bir karabasan havası yaratır. Mezardan çıkan ceset, kafasını sırtındaki torbada taşıyan adam gibi görüntülerle yüreklere korku salınır” (Şener, 2006, s. 253).

Sahnede gereksiz dekordan kaçınılmalıdır. Dekor yığını asla istenmez. Dekor gösterdikleriyle değil ima ettikleriyle etkilidir. Ses ise korkutucu bir unsur olarak; kentsel mekanik, kaos kent ya da mezar havasını yaratacak bir efekt yöneliminde simgesel bir araç olmuştur.

Tüm bu yeniliklere rağmen, ekspresyonist oyunlar kendisini öyle ciddiye alıyordu ki yazarın düşüncesini ön plana çıkarmak için yazınında mizah barındırmaması ve sıkıcılı-

đı aşma çabası olmaması seyirciyi yakalayamamıştır. Ayrıca politik bir dönemin baskı koşullarında seyircinin bu tarz özgürce ifadeler sergileyen oyunlara gitmekten çekindiği de bilinmektedir (Smith, 1987, s. 9-10).

Kıscası hangi tiyatro metni olursa olsun ekspresyonist biçimde sahnelenebilir. Bu, yazılan metni birebir sahneye taşımak değil, sahnelemede metnin öne çıkardığı düşünceden yararlanmaktır. Eserin anlatım gücünü en üst seviyeye çıkartmak, seyirciye dolaysız ulaşabilmek, sahnenin öğelerini –oyuncu, dekor, ışık, ses– ruhun veya düşüncenin çığlığını sahneye taşımak için, her türlü teknik seferber edilir ilkesi hakimdir.

Bir Ekspresyonist Tiyatro Örneği: *Machinal*

1885'te Stockton California'da doğan Sophie Treadwell (Dickey, 1999, s. 66), yedi oyunu Broadway'de sergilenmiş fakat en çok *Machinal* adlı oyunuyla ün kazanmış gazeteci, oyun yazarı ve tiyatrocudur. Daha önce pek çok gerçekçi tarzda oyun yazsa da 1920'lerde New York'ta esen ekspresyonist rüzgarının da etkisiyle yeni bir teknik deneme yoluna gittiği düşünölmektedir (Dickey, 1997, s. 176-177). Genel olarak kadının özgürlük ve eşitliği için kişisel çabalarına engel olan modern toplumun izini sürer. Scribe'ın iyi kurulu oyun düzeninde ya da Aristotelyen tarzda eser vermemesi Treadwell'in, formal yapının her zaman üstüne çıkma yaratıcılığı için yaptığı revizyonlarından kaynaklanmaktadır. O, kendi deyimiyile de nasıl yazacağı üzerine odaklanmaktadır. Kendisinden oyun metninin ne olduğunu ya da olmadığını öğrenmek isteyen öğrencilerinin hayal kırıklığına uğrayacaklarını söyler. Çünkü oyun yazma konusunda yaptığından daha azını bildiğini beyan etmiştir (Dickey, 1999, s. 68).

Bywaters (1990), *Machinal* ile ilgili değerlendirmesini şöyle ifade etmiştir:

“Sophie Treadwell'in feminizm görüşü ile radikal yaklaşımla kaleme aldığı *Machinal* oyunu; tekrarlanan diyaloglar, ses efektleri, kısa sahne, çarpıtılmış içsel ve dışsal gerçekliklerle kullandığı ekspresyonist teknikler, Edvard Munch'un çarpıklığına benzer bir yaratıcılığı, sıradan bir genç kadının çaresizlikten cinayete süröklenen yolculuğunu resmederek yazılmıştır. [...] Çarpıcı bir suçun temelinde Treadwell, ekonomik ve sosyal baskı sonucu işvereniyle evlenmeye zorlanan genç bir kadının hikayesini inşaa eder. Âşığı Meksika'ya döndükten sonra duygusal olarak her şeye kendini kapatan kadın, artan ıstırabı ile içine taşlar doldurduğu bir şişeyle kocasının kafasına vurup öldürür. Bu öldürme şeklini de âşığından öğrenmiştir. Mahkemede, yasak âşığıının hüküm giymekten kurtulmak için yazdığı bir mek-

tup ortaya çıkınca genç kadın suçunu itiraf eder. Oyun genç kadının idamıyla sona erer”¹ (Bywaters, 1990, s. 98).

Treadwell, oyunu yazarken, kocasını öldüren Ruth Snyder’in davasına ince göndermelerde bulunmuştur. Ruth’un görünümüne çok özen göstermesi, ölümü beklerken bile saçını boyaması ve bakımını yapmasına oyunun final sahnesinde gönderme yapılır. Ruth’un hapishanede bir kaç kez bayılması ve âşığının, kocasına saldırdığında bayılması, oyunun ilk sahnesinde Helen’in metroda bayılmak üzereyken metrodan inip hava alma ihtiyacı hissetmesiyle özdeşleştirilir. Elbette Ruth da Helen gibi ekonomik gerekçelerle kendinden yaşça büyük patronuyla evlenmiştir (Jones, 1994, s. 489). Dönemde feminist etkinlikler başlamış olsa da kadına biçilen ana akım rol hala iyi bir evlilik yapmak ve onu yürütmektir. Endüstrileşmeyle modern çalışma hayatına dahil olan kadının eşitliğinden söz etmek pek de mümkün değildir. Şu zamanda feminizm ana akım görüş olarak algılanabilir. Fakat 1920’ler dönemi düşünüldüğünde, Treadwell belki de farkında olmasa da modern kadının cehennemini yazarken, amacının ötesinde çözümler sunmuştur. Bu çözümleri bugünkü okumalarla elde etmek mümkün olmuştur. Hala ana akım kadın algısı, ‘kadın’ı evliliği üzerinden tanımlarken, Treadwell o dönemde bu algıyı yıkmıştır (Tancheva, 2003).

Yazar, toplum mekanikliğinin sebep olduğu ataerkil düzenin yarattığı kadının, duygu ölümünü yansıtmıştır. Ancak, okunup sahnelenince, bu duygu ölümüne koşut olarak sunulan pek çok toplumsal değişimin de habercisidir. Bu sebeple oyunun sahne sahne ortaya çıkardığı ataerkil toplumsal faraziyeler ile analizi ve yorumu, diğer bir deyişle parçalı oyunun anlarını ve verili her öğesini daha da parçalarına ayırarak analizinin gerekliliği düşünülerek araştırma şekillendirilmiştir.

***Machinal* Oyununun Ekspresyonist Tiyatro Bağlamında Analizi**

Bölüm-1: İşe (to Business)

Perde açılana kadar mekanik ses vızıltıları işitilir. Telefon, hesap makinesi, daktilo, uyarı sesi, zil sesi ve takırdama sesi duyulur. Sahne açıldığında ofis çalışanları stenograf, sayman, dosya memuru ve sekreterin² mekanik hareketler ve konuşmalarla işlerini yaptıkları görülür. Burada amaç, endüstrileşen Amerika’nın kaos atmosferini yaratmaktır.

1 İngilizce çevirisi makale yazarı tarafından yapılmıştır.

2 Oyunda *telephone girl* olarak geçen, görevi sadece telefona cevap vermek olan bu karakter, makalede ‘sekte’ kelimesi ile ifade edilmiştir.

Çalışanların, iş arkadaşları Helen hakkındaki konuşmalarının, iş sürerken ve az önce bahsedilen rahatsız edici seslerle paralel ilerlemesi, Helen'in çepeçevre sarıldığı stresi yansıtmak amacıyla endişeli ve sinir bozucu bir hava ile yaratılmak istenmiştir. Helen'in i dnyasına ilk adım, bu seslerin yarattığı atmosfer sayesinde atılacaktır.

şirketin başkan yardımcısı George H. Jones, sekreter kızıdan telefonda Helen'in henüz gelmediğini öğrenir. Ofis alışanları Helen'in, George'u avucunun içine aldığı ile ilgili dedikodu yaparken, dayanamayıp içeri giren George, tekrar Helen'i sorar. Ona bir mektup yazdırmak istemektedir. Stenografin yazma teklifini reddeden George, her şeyin tek tek ve doğru dzygün yapılması gerektiğini söyleyerek odasına geçer.

Aceleyle ve telaşlı bir şekilde ofise ulaşan Helen'e arkadaşları bu gidişle işini kaybedeceğini söylerler. Helen ise metroda insanların arasında havasızlıktan ölecek gibi olduğu için inmek zorunda kalmıştır ve bu yzden geç kalmıştır. Bu aceleyle sahneye dalış ve metronun sıklıkıyla klostrofobik iş saati yolculukları, Helen'in şehir hayatına uymayan bir yapısı olduğunu; ölecek gibi olması, çevreyi bir tehdit olarak algıladığını gösterir.

Helen, George'un ofisine gidince iş arkadaşları dedikoduya devam ederler. "Evlenecekler mi? oktan yattılar mı?"³ (Treadwell, 1993, s. 7) gibi sorular mekanik ve kesintili bir halde ve parçalanmış cmlerler arası telefon cevaplamaları vs. ile devam eder.

Helen, George'un odasından ofise dönünce, çalıştığı makine bozuk olduğu için çalışamayacağını söyler. Bu, ruhsal yaşamı ile iş yaşamını birbirinden ayırdığının göstergesidir. Bu duruma kayıtsız kalması ve tamir edilmesi için hiçbir şey yapmaması onun gerçeklikten kopan ruhsallığını sunar. Stenograf ise tam tersi bir durumda, işi ile günlük hayattaki konuşmalarının birbirine girmesiyle, mekanik endüstrinin yuttuğu bir tiptir.

Ofis alışanları Helen'e, George'un evlenme teklifini sorarken, George içeri girer. Helen'e mektubu bitirip bitirmediğini sorması sırasında, onu omuzlarından tutmasıyla Helen irkilir. Henüz bitirmediğini söyleyerek mektupları sınıflandırdıktan sonra yazacağını belirtir. George'un çıkmasıyla sekreter kız, adamın onu imdikleği için mi irkildiğini sorar. Helen imdiklemediğini sadece dokunduğu için irkildiğini söyler. Bunun zerine evlenme teklifini kabul etmemesi gerektiği ama aksi halde kovulacağı, kabul ederse hiç çalışması gerekmeyecek bir hayatı olacağı üzerine yorumlar yapılır. Burada yazar, evliliğin yararlı bir kurum olduğunu, duyguların sadece sekreter kız tarafından nemsense

3 Oyun repliklerinin çevirileri makale yazarı tarafından yapılmıştır.

de diğerleri tarafından hemen sohbet dışı bırakıldığını göstermektedir. Bu manada demek ki evlilik de sorgulanması gereken bir kurumdur. İçi boşalmıştır.

Ofisin mekanik sesleri devam ederken, bu kaosta Helen'in kendi başına sayıklamaları⁴ duyulur. Helen rahat yaşamı, ruhsal yok oluşuna tercih edecek midir? Fakat kimse Helen'i duymaz, bu içsel bir çılgının, sahnede kalabalıklar içindeki yalnızlığın vuku bulmasıdır.

Bölüm-2: Evde (at Home)

Helen, annesiyle mutfak masasında otururken yine atmosferde şehrin bunaltıcı sesleri duyulmaktadır. Apartman gürültüsü, dışardan geçen insanların yüksek sesleri ve radyo sesi arasında annesi, daha fazla patates yemesini ve minnet etmesi gerektiğini söylerken, Helen de söze girmeye çalışmaktadır. Aralarındaki mesafe kısa olmasına rağmen düzgün bir konuşma yürütemezler. Sonunda Helen söze girer ve George'un evlenme teklif ettiğini söyler. Annesi önce, "Başın derde mi girdi?" (Treadwell, 1993, s. 16) diye sorar. Bu, aslında annesinin, hamile kaldığı için gelen bir evlenme teklifi olduğundan şüphelenmesidir. Helen de adamın, kendisinin ellerine âşık olduğunu söyler. George'un başkan yardımcısı olduğunu öğrenince bu sefer annesinin tüm şüpheleri dağılır. Adamın kazandığı parayı tahmin etmeye çalışır ve Helen'e bakıma muhtaç bir annesi olduğundan bahsedip etmediğini sorar. Bu sahnede oyunun geneline yayılan evliliğin çıkar sağlayıcı bir kurum olarak görülmesinin inşasını tekrar görürüz. Treadwell okuyucuya/izleyiciye annenin aşkla ilgili herhangi bir yaklaşım sergilememesi ve evliliğin ancak, yapılan bir hata (hamile kalmak) sonucu ya da finansal destek için, Amerikan'ın kapitalist sisteminin yarattığı ilişki biçimi olduğunu görürüz.

Aşık olmadığı için evlenmeyeceğini söyleyen Helen'e annesi karşı çıkar ve evliliğin finans desteği üzerine bir kurum olduğunu "Aşk kıyafet alır mı, karnını doyurur mu, faturaları öder mi?" (Treadwell, 1993, s. 17) sözleriyle yineler. Babasıyla evlenirken âşık olup olmadığını bile hatırlamadığını söyler. Bir anda sahneye hakim olan karı-koca dış sesleriyle, geçmişteki bir konuşma duyulur. Ancak bu anne-babanın genel ilişki yapısını aktarmaktadır. Kocasının öpücük isteğine karşı "Çok aptal görünüyorsun. Bana böyle bakıp öptüğünde ne olacağını biliyorum. Çekil başımdan!" (Treadwell, 1993, s. 18) diyen bir kadının sunumu, aşkın bile evlilikte zorlamaya döneceğinin bir göstergesi gibi

4 "Şişman el", "dokunma bana", "evlilik", "kızlar evlenmeyin", "çoğu kız evlenir", "bebek", "dinlenmek yok", "metroda sıkışmak", "hava", "iş", "iş yok", "kovuldu" (Treadwell, 1993, s. 11-12).

görmektedir. Evliliğin Helen'in umduğu gibi aşk dolu değil, aksine duyguları yıpratıp yok ettiği, bilinçaltı seslerle ortaya konmaktadır.

George ona dokunduğunda kanının çekildiğini belirtmesi üzerine, annesinin sürekli Helen'e "Sen delisin" (Treadwell, 1993, s. 19) demesi, genç kadını çıldırtır ve bir daha bu lafı ederse annesini öldüreceğini söyler. Burada maddi gücü yerinde olanın düzgün insan olduğu faraziyesi görölr. Bu, kapitalizmin bir faraziyesidir. İnsani değerler bile paraya göre belirlenir. Ayrıca Helen'in erkeklerden istemediği bir tavır ya da dokunuş görödüğünde uyanan duygusal rahatsızlığını gösterir. Helen'in sadistik erkek yaklaşımı algısının ilk nüveleri bu dokunuştan bahsedilişiyle anlaşılır. Ayrıca annesine kızdığında öfkesini "Seni öldüreceğim!" (Treadwell, 1993, s. 19) diye ifade etmesi, içindeki şiddet dürtüsünü anlamamızı sağlar.

Helen, annesiyle kavgası sonrasında ettiği incitici laflardan dolayı onun gönlünü alır ve bulaşıkları yıkamak için eldiven takar. Annesi kırk yıldır bulaşık yıkarken eldiven takmadığını söylemesi üzerine Helen, "Bana bu eller koca buldu" (Treadwell, 1993, s. 20) demesiyle evlilik teklifini kabul etmeyi düşündüğünü belirtir. Artık Helen, insanların 'ekonomik çıkarın evliliği üreten en önemli unsur' olduğu fikrine boyun eğmiş görünmektedir. Annesinin caz dinlemesiyle sona eren sahne, sahnenin ritminin caz müziğine uygun olması gerektiğini gösterir.

Bölüm-3: Balayı (Honeymoon)

Mütevazı tanımlanmış (yatak, ayna, sandalye) otel odasına balayı için gelen Helen ve George, George'un odanın ne kadar lüks ve pahalı olduğu konusunda böbürlenmesi ve Helen'in kasinodan gelen gürültülu caz müziği yerine, okyanus manzarası umduğunu söylemesiyle üçüncü sahne başlar. George, Helen'e şapkasını çıkarıp rahat etmesini ve korkmuş göründüğünü, kocasıyla olduğu için hiçbir şeyden korkmaması gerektiğini söyler. Burada evlilik kurumunun daha sarsıcı bir yönünü görürüz. 'Koca', yanında rahat edilmesi gereken, kadının her türlü açıklığını sunması gereken bir kimliktir. Halbuki Helen için George'un sıfatının 'koca' olarak değişmesinin bir anlamı yoktur. O hala aynı adamdır. Ataerkil bir yapılanma ile evlilik, anında sonsuz yakınlaşmayı beraberinde getirmek zorundadır ve sınırlar kalkmalıdır. Helen de bu durumda 'koca'nın istediği gibi davranmak zorunda olan, üretilmiş bir eş olarak konumlanmaktadır.

George'un Helen'i kucağına oturtup sevişmeye başlar fakat; Helen istemez. Helen'i sevişmeye ikna etmeye çalışan George'un "Ne kıpırdanıyorsun, rahatlamayı öğrenmelisin

küçük kız” (Treadwell, 1993, s. 23) sözü Helen’i daha çok rahatsız eder. Helen banyoya kapanıp üstünü orada değiştirmek ister. George ise “Ben senin kocamın, farkında mısın?” (Treadwell, 1993, s. 24) diyerek çerçevesi çizilen evlilik kurumunun biçilmiş değerleri içinde davranır. Helen’e göre bu sadece bir unvan değişikliğidir. Karı-koca olunmuştur. Ancak; kişilikler, duygular değişmemiştir. Annesini istediğini söyleyerek ağlamaya başlar. Sonrasında Helen’in “Birini istiyorum. Biri gelsin. Herhangi biri!” (Treadwell, 1993, s. 26) cümleleriyle sahne sonlanır.

Buradaki ‘Biri gelsin. Herhangi biri’ sözleri ekspresyonist dramının çılgılık düsturunun bir örneğidir. Bu sözler, Helen’in ruhsal yapısının kocasıyla baş başa kalmalarını kaldıramadığını göstermektedir. Çünkü Treadwell, ‘evlilik, birbiri önünde hemen soyunmayı ve yatağa girmeyi gerektirir mi?’ sorusunu ortaya atmak istemektedir. Evlilikle beraber bu ne kadar meşrulaşır? Kadının bu duruma hazır olmaması, kocanın ısrarla istemesi, bir nevi ruhsal yıkımın öncülü değil midir? George’un hazır bulunuşu, evliliğin cinsellikle bütünleşik bir kurum oluşu, kadının hazır olmayışını ne kadar denetleyebilmektedir? Elbette George, sevdiği bir kadınlardır ve karısına “Korkacak bir şey yok. Kocanlasın” (Treadwell, 1993, s. 22) diyerek onunla empati kuramamakta ve anlam verememektedir. Zaten bu duyguyu anlamasına pek de olanak yoktur. Bu yine de bir adamın, evlendikten sonra cinselliğe hazır bulunamayan kadını zihnen bir şemaya oturtamamasından kaynaklıdır. Cinsellikle bağdaşmayan evlilik var mıdır? Neden yoktur? Farklı formlar mümkün müdür? Ekspresyonist dramının, kurumların değerlerini ve bütünleşmiş faraziyelerini sorgulamak için nasıl bir akım yarattığı burada daha net anlaşılabilir.

Bölüm-4: Annelik (Maternal)

Doğum sonrası hastane odasında geçen dördüncü sahnede hakim olan ses, pencereden gelen ‘perçinleyici’ seslerdir. Pencereden görülen inşaatın sesi rahatsız edicidir. Helen sessizdir. Hemşire kız doğurmuş olmaktan dolayı mutlu olup olmadığını sorduğunda Helen sessizce başını iki yanı sallar.

Hemşire, Helen’e “Kız olduğu için mutlu değil misiniz? Söyleyecek bir şey yok. Erkekler oğlan ister, kadınlar kız istemelidir” (Treadwell, 1993, s. 27) der. Bu tutumu, anne olmaya sevinemeyen bir kadının algı sınırları dışında olduğunun göstergesidir. Ebeveynler çocuk yetiştirirken kendi varoluşunu çocuk üzerinden yeniden modelleyebilmektedir. Bu yeniden modellemede uyum varsa, arzu doyumunu sağlanmaktadır ki hemşirenin sözleri de bunu desteklemektedir. Helen’in bebek doğurmaktan mutlu olmamasını anla-

ması zerine ‘‘Söyleyecek bir Şey yok’’ (Treadwell, 1993, s. 27) demesi Helen’in konuŐ-
masa bile çevresinin etkisine maruz kaldığını göstermektedir.

George çiçeklerle içeri girerek Helen’in doğum sırasındaki çığlıklarını duyduğunu, neler
yaşadığını anladığını; kendisinin de zor zamanda kğn fakat toparlandığını, He-
len’in de aynıny yapması gerektiğini söyler. Burada George’un yine empati kuramadığını
görmekteyiz. Doğum yapmayı kendi deneyimiyle bir tutmaktadır. Tamamen farklı zor-
luklar olmasına rağmen bu yaklaşımı sergilemesi, hem ‘kadın’ olmanın ne demek oldu-
đuyla ilgili bir fikri olmadığını gösterir hem de daha net olarak, klasik ‘Amerikan Rüya-
sı’nın ‘DŐsen de hemen kalkabilirsin. Mühim olan güçlü olmak, ayakta kalmak’
faraziyesinin bir sonucudur.

George odadan çıkar, sahneye doktorlar girer. Bu sahne ekspresyonist metnin feminist yönü-
n daha farklı bir açıdan ele almaktadır. Zar zor konuŐan, kendini ifade edemeyen Helen,
hemşire ile bağ kurmaya çalışırken, doktorlar neden hala bebeği beslemediğini sorduğunda,
cevap verecek hemŐireyi sustururlar ve ‘‘Şu modern nevrotik kadınlar, peh!’’ (Treadwell, 1993,
s. 29) diyerek, hem Helen’in psikolojisini görmezden gelmiş hem de hemŐireyi susturarak
kadının ifade ve bilgisini hiçe saymıŐlardır. Kısaca erkeklik söylemi olarak tanımlanan baskın
erkek egemen yaşam biçimi görünür kılınmaktadır. Baskın gücün hükümran tavrının cinsiyet
zerinden verilmesiyle oyunun feminist yönü daha da belirginleŐmektedir.

Helen odada yalnız kalınca sonunda konuşmaya başlar. Parçalı bir konuşma hakimdir.
‘‘Bırakın yalnız kalayım [...] Yeterince boyun eğdim. Daha fazla boyun eğmeyeceğim!
[...] Herkes tanrıyı sever [...] Kötü de olsa severler [...] Elleri Şişman da olsa [...] Sevme-
lidir. Bırakın dinleneyim [...] Dinlenemiyorum [...] Ağırlık gitti [...] İçimdeki ağırlık git-
ti [...] Daha fazla boyun eğmeyeceğim [...]’’ (Treadwell, 1993, s. 31) sözleri tanrı ile
George arasında kurduğu bağı göstermektedir. Şişman elleri de olsa, kötü de olsa sevil-
mesi gereken tanrı ile George’un eŐleŐmesi yapılmıştır. Çünkü toplumdaki erkek egemen
yapı, kocayı tanrılaŐtırmaktadır. Bu tanrılaŐma, her istenildiğinde boyun eğen kadınlar
yaratmaktadır. Fakat Helen bu kadınlardan birine dönüŐemez. Toplumla eliŐkisi tüm bu
sarılıp sarmalanmıŐlıđının çatıŐmasıdır.

Ayrıca bu sahne, günümüzde incelendiğinde özel bir anlamı da vardır. Treadwell daha o
zamandan bu çeliŐkiyi yansıtabilmiŐtir. Bu doğum sonrası depresyon⁵ durumu başta, an-

5 Bebeği istememeye varabilecek bunalım.

nelik mefhumunun kadında sorgulanmasıyla yargılansa da zaman içinde böyle bir depresyonun varlığı, doğumun ve anneliğin sadece mutluluk ile eşleşemeyeceği bilgisi ortaya çıkmıştır. Artık doğum sonrası depresyonunun, her türlü bebeğe ya da kocaya dair olumsuz duygulanıma neden olabilecek bir süreç olduğu kabul görmektedir.

Bölüm-5: Yasak (Prohibited)

Barda geçen bu bölümde üç masa vardır. Ses, elektronik piyanodan gelmektedir. Bardaki her masada gizli konuşmalar dönmektedir. Çünkü bu masalarda oturanlar, dönemsel (1920'ler) olarak yasa dışı ya da ahlak dışı karakterlerdir. Bir masada olgun adam, genç adamı ilişki yaşamaya ikna etmeye çalışmakta, diğer masada bir adam, kadını yasa dışı olan kürtaja ikna etmeye çalışmaktadır. Üçüncü masada ise Bay Roe, Bay Smith ile oturmakta ve adamın sevgilisinin getireceği arkadaşıyla tanışmayı beklemektedir. Karısını aldatan Mr. Smith, bu bara gelerek modern dünyanın sunduğu düzeni delmekte ve saat altıda da evde olmayı ummaktadır. Aldatmaya bu kadar heveslenen adamın evliliğe de bu kadar bağlı olması çelişkidir. Adamların buluşacağı kadınlar, birinci sahnede ofiste gördüğümüz sekreter kız ile Helen'dir. Bay Smith'in sekreter kız ile ilişkisi vardır. Helen'in geliş sebebi de bellidir: Kocasının egemenliğinden sıyrılıp kendi özgürlüğüne kavuşabilmek. Bay Roe ile de iyi anlaşılırlar. Adam tutsak düştüğü Meksikalılardan, onları öldürerek nasıl kurtulduğundan bahseder. Elini Helen'in eline dokundurunca, Helen bundan memnun olur. Kocasının dokunuşunun tam tersi bir duygu hisseder. Adamın evine gitmeye karar verirler. Bu aynı zamanda Helen'in, kocası dışında tanımlanabilir bir varlık olduğunu, varoluşunu benliğinde hissedebilmesi için yaptığı bir eylemdir.

Yan masadaki kürtajla ilgili konuşmada ise adamın kadına, doğurursa işi bırakması gerekeceği için kürtaj olması konusundaki ısrarı görülür. Burada ilk sahnede sunulduğu gibi, duygusal bütünlüğü tehdit edecek olan her zaman, kapitalist düzen içindeki maddi ihtiyaçtır. Kadının ruhsal bütünlüğü çocuk doğurmakla düzenlenecekken, sosyal düzenin acımasız çarkı, parayı çocuğun önüne geçirmektedir.

Bölüm-6: Mahrem (Intimate)

Karanlık bir odada, dışarıdan gelen donuk ve düzensiz bir laterna sesi hakimdir. Helen sakindir. Adamdan etkilenmiştir. Özgürlüğüne düşkün bir adam olan Bay Roe, bir gün yoluna devam edeceğini söyler. Yani her zaman orada kalmayacaktır. Bu bir anlamda, alttan alta Helen'e kendisine bağlanmaması konusunda bir uyarı özelliği de taşımaktadır.

Dışarıdan gelen İspanyolca şarkının anlamı üzerine bir konuşma geçer. şıkların birbirine hitap şekli olan “Küçük Cennetim” (Treadwell, 1993, s. 46) adlı bir şarkıdır bu. İnsanın İspanya gibi yerlere gidince özgürleştiğini söyleyen adama Helen’in tepkisi, kendisinin hiçbir zaman öyle yerlere gidemeyeceğini söylemesiyle karşılıklı bulur. Sahne oldukça romantiktir. İspanyol şarkısı, laterna sesi, Helen’in sakinliği, adama olan ilgisi, uçarı bir adam olan Bay Roe’nin cazibesi. Peki Treadwell neden böyle bir sahneyi, karanlık, köhne bir odada ve ayak manzaralı bir evde yazmayı tercih etmiştir? İnsanlar gelip geçerken pencereden ayakları görünmektedir. Yerin altında bir evdir burası. Bu, Helen’in zgr olmaya duyduğu özlemi belirtse de, aslında bir yandan sıkışmışlığını simgeler niteliktedir. Bu, sahnenin görünen kısmıdır. Halbuki Bay Roe bu cazibesinin altında Helen’e, “ocuk” (Treadwell, 1993, s. 47) diye hitap etmektedir. Etkilenilen bir kadına ‘ocuk’ demek aslında konum olarak onu kmsemektir. Bağlanmayı istememesi, olaya gecelik bir ilişki olarak baktığını göstermektedir. Atmosfer ise romantik bir karabasan gibidir. Bireyselliği, zgr iradeyi görünür kılması açısından Bay Roe önemlidir fakat; o da kadına yaklaşımı açısından, kadını zevk objesi olarak değerlendirmektedir. İki adam (George ve Roe) da kendilerini otoriter, kadını ise bağımlı görmektedir. Kendilerini bağımsız gören bu adamlar, kadına sadece haz odaklı yaklaşarak, her seferinde erkekleğin yeniden baskın söylem olarak inşa edilmesinin ötesine geçememektedir.

Helen, sarmaş dolaş yaşadığı cinsel bir anın sonrasında, zgr irade sembolü olarak gördüğü Bay Roe’nin evinden çıkarken, evdeki leylağı ister. Bu, Helen’in bilinçaltı libidinal⁶ yatırım yaptığı doyumunun nesnesidir.

Bölüm-7: Ailevi (Domestic)

Evin oturma odasında Helen ve George karşılıklı oturmakta ve yüksek sesle gazete başlıklarını birbirlerinden bağlantısız bir şekilde okumaktadır. George’un okudukları “Rekor retim [...] İndirim bir milyonu vurdu [...] Pazar istikrarı” (Treadwell, 1993, s. 53) gibi başlıklar iken, Helen’in okudukları “Genç kız gazı açtı [...] Aşk için terk eden kadın [...] Genç zevce kayboldu” (Treadwell, 1993, s. 53) gibi başlıklardır. George’un ilgisini çeken başlıklar ekonomiye dairken, Helen’inkiler en üzücü kadın hikyeleridir. George, genel erkek kimliğinin maddiyat üzerinden kurulmasının fiğryken, Helen yaşamın çepeçevre sardığı sıkışmış hayatlarına farklı çözümler bulan kadınların temsilcisidir. İntihar eden, terk eden, kaybolan kadınlar. Oyun boyunca kadınlık ve erkeklik faraziyelerinin yeniden

6 “Yaşam ya da cinsellik içgüdüsü” anlamındaki psikanalitik kavram (Burger, 2006, s. 80).

üretimi, anlatılmış düşüncenin yeniden sunulması, Treadwell tarafından yaratıcı, ilgi çekici bir yapılandırma ile gazete başlıkları okuma üzerinden verilmektedir. Birbirlerini dinlemeden parçalanmış bir konuşma, ekspresyonist uygulamanın bir örneğidir.

George'a gelen telefonların hepsinde hemen hemen aynı konuşmayı yapması; konuşmaların aldığı mülk, atılan imza üzerine olması, onun hayatını inşa ettiği maddi yaşamın dönüştürdüğü mekanik bireyi yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu mülkü üç ipotekle almasına rağmen sanki borçlanmamışçasına sevinmesi kapitalist sistemin, daha iyisini arzulamayı sağlayarak amacın bireyin borçlanması ve daha iyiyi elde etmekle borçlandığını kanıksaması üzerine mekanikleşmiş düşünüş biçimini de sergilemektedir.

Helen ise amaçsızca ardı ardına “Mülkü aldın mı? [...] İmza atıldı mı?” (Treadwell, 1993, s. 53) gibi sorular sormaktadır. Adeta ruh ölümü gerçekleşmiş bir kadındır. Kocasına dokununca, yine geri çekilir. Fakat George, bu geri çekilmeleri başından beri, Helen'in masumiyetine ve saflığına bağlamaktadır. Dokunmasının Helen'i tiksindirdiğinin farkında bile değildir. Çünkü kadın onun gözünde pirüpak, çekinen, mahfuz bir varlıktır. Onun sosyal mefhumu budur. O yüzden kendisinden tiksinebileceği dahi aklına gelmemiştir.

George'un, kendi gibi bir damada sahip olduğu için Helen'in annesinin şanslı olduğunu belirtmesi ve Helen'in “mücevher ve değerli taşlarda indirim” (Treadwell, 1993, s. 56) başlığını okuması sonucu Helen öğürür, boğulma hissi gelmiştir. Sanki taşlar boynunda gezmektedir. Bu, aynı zamanda bir eş, anne olarak yüklenen sorumluluklar altında ezildiğinin de göstergesidir. Maddi rahatlığı olacak bir hayat seçmiş fakat; manevi ölümüne yol açmıştır. Benliği paramparça bir hale gelmiştir.

Kocasına ise bu boynunda taş gezme hissinin, Helen'in hayal gücü olduğunu söyler ve kendisinin asla bir şey hayal etmediğini dile getirir ki bu doğrudur. George hiçbir zaman hayal etmez. Eyer. Ancak bu George'un olumlu bir özelliği değildir. Gerçekçiliğinden ziyade mekanikleşmesinin sonucudur. Duygu ve hayal, 'makine' ile bağdaşmayan kavramlar olduğundan, George ile özdeşleştirilerek, onun makineye dönüşen benliği sunulmaktadır. Sahnenin sonunda, dışarıdan gelen konuşma sesleri Roe'nin anlattığı, Meksikalıları öldürürken kullandığı pet şişeye doldurduğu taşları anımsatır. Bir sanrı gibi “Taşlar - taş - küçük taşlar - doldurulan taşlar - soğuk taşlar - baş taşları” (Treadwell, 1993, s. 59) sözleri inlemektedir. Taşlarla ilgi sanrısız sayıklamalara küçük cennetim şarkısının eşlik etmesi, öldürme dürtüsünün bilinçaltı temsilidir.

Bölüm- 8: Kanun (The Law)

Helen'in kocası George ölmüştür ve Helen tutuklu olarak yargılanmaktadır. Bu sahnede Helen'in mahkemesi görölmektedir. İfadesi: 2 Haziran gecesi, yataklarının kocası tarafında iki adam görmüştür ve kocasının kafasına bir şey indirmişler, George kendini toparlamaya çalışırken tekrar indirmişler ve orada ölmüştür.

Bunun üzerine iki muhabir, mahkeme salonunda yüksek sesle not alır. Biri “Bayan Jones hikâyeyi doğrudan anlattı” (Treadwell, 1993, s. 66) diğeri, “Hikâyeyi dolandırarak anlattı” (Treadwell, 1993, s. 66) diye not alır. Basının birebir gördüğü olaylar karşısındaki yorum farkını göstermek ve böylece insanlar üzerindeki manipülatif etki görünür kılınmak istenmiştir. Basın aracılığı ile hiçbir şey gerçekte olduğu gibi algılanamaz. Gerçeğin bir aktarımıdır ve aslında ekspresyonizmde yer alan öznenin ifadesi ve bunun gerçekte ilişkisinin toplumsal düzeydeki, en bariz haber alma özgürlüğünün dahi çarpık yapısını sunmaktadır.

Mahkemede savunma avukatı, savunmasını George ve Helen'in evliliklerinin mutluluğu ve düzenliliği üzerine kurmuştur. Altı yılda hiç kavga etmemeleri, beraber yatıyor olmaları, George'un maddi olarak annesini desteklemesi gibi dayanaklar sunar. ‘İyi insan’ olarak tanımlanabilmek, toplumsal düzeni yürüten kurumların işlemesine ne denli katkıda bulunulduğu ile ölçölmektedir.

Dava avukatı ise Helen'in, George'a olanlar sırasında bir şey yapmaması ve odanın karanlık olduğunu söylemesine rağmen, George'un yaralandığını gördüğü ifadesinin çelişmesine odaklanmaktadır. Oyun boyunca söyledikleri göz ardı edilen Helen'in şu anda ağzından çıkan tek bir kelime bile önem kazanmıştır. Yok sayılan sözleri şu anda tane tane analiz edilmekte ve kendisine karşı bir silah olarak kullanılmaktadır.

Dava avukatı, Helen'in bir yıl önce eldiven giymeye başlaması ile tekrar vücudunun en güzel bulduğu uzvu olan ellerine dikkat etmesini, kocasını aldattığının kanıtı sayar. Polisi aramak yerine önce geceliğine bulaşan kanı yıkamış olmasına ve şişe içindeki leylak ile taşlara değinir. Sonunda da Bay Roe'nin Helen ile olan ilişkisini anlattığı mektubunun okunması ile Helen, George'u öldürdüğünü itiraf eder. Sunulan maddi kanıtlar karşısında direnebilen Helen, evlilik dışı ilişkisinin ortaya çıkmasına dayanamayıp bu itirafı gerçekleştirmiştir. “Madem özgür olmak istiyordunuz, neden boşanmadınız da kocanızı öldürdünüz?” (Treadwell, 1993, s. 75) diye sorulduğunda ise “Bunu yapamazdım. Onu bu şekilde incitemezdim” (Treadwell, 1993, s. 75) diye cevaplar. Sadece özgür olmak için

öldürdüğünü belirtir. İnlmektedir, dağılmıştır. Özgürlüğünü hissetmek için bir yıldır görüştüğü Bay Roe da ona karşı duygusal his beslemediği için bu mektubu yazıp mahkemeye yollamıştır. Helen'i ele veren ve dağıtan, yine aile kurumunun gereklerini yerine getirmemesidir. Toplumsal kurumlara uygun hareket etmeyenler dağılmaya her zaman mahkûm olacaktır. Bu, kadın algısının çok sağlam bir ekspresyonist ifadesidir.

Muhabirlerin de son olarak yazdığı ortak yazı Helen'in suçlu olduğudur. Makine sistem, sadece bir defa tam randıman ve ortak işler hale gelmiştir. O da Helen'e karşı olan birlikle mümkün olmuştur.

Bölüm-9: Bir Makine (A Machine)

Daktilo sesi, siyahi bir adamın şarkısı ve uçak sesi arka planı oluştururken, Helen ile rahibin hapisanedeki konuşmasına şahit oluruz. Helen, siyahi adamın ruhani şarkısını dinlemek istemektedir. Burada bir çelişki oluşturulmuştur. Helen siyahi adamın şarkısını anlamakta ve kendisi gibi hüküm giydiği için bütünleşebilmektedir. Bu, siyahilerin yaşadıkları insanlık dışı muamele ile kadınların ikincilleştirilmesi arasında fark olmadığını gösterir. Aynı zamanda hikâyeye ruhani yardım için dahil edilen rahibin söyledikleri ise Helen'e hiçbir etki yaratmamaktadır. Rahip de bir geleneğin ürünü olarak oradadır. Anlattıklarının kazıdığı bir gerçek yoktur. Helen için anlamsızdır. Siyahi adamın şarkısı ise durumunu gözler önüne serer. Öldürmeden ziyade sosyal parçalanmışlığa ve adaletsizliğin yeni kurbanlar üreten nosyonuna göndermedir.

Helen'in elektrikli sandalyeye götürülmeden önce saçının kazınmasının gerekliliği, onun bir başka çılgınlığına yol açar. Helen "Boyun eğmeyeceğim" (Treadwell, 1993, s. 79) der. "Bu saygısızlık. [...] Her zaman boyun eğdim [...] Artık ölüme gidiyorum. Bu sefer boyun eğmeyeceğim" (Treadwell, 1993, s. 79). Başından sonuna bireyselliğini sergileyemeyip boyun eğen Helen, ölümünde buna karşı çıkmak ister fakat; yine çıkamaz. Düzen, ölüme giderken bile işlemektedir. Düzen saçının kesilmesini buyurmaktadır ve berberin de dediği gibi başından sonuna boyun eğmek zorundadır.

Geçen uçağın gölgesinin vurması ile Helen'in "Bak peder! Bir adam uçuyor. Kanatları var ama bir melek değil" (Treadwell, 1993, s. 80) yorumu, özgürlüğün duygusal bir fenomen olduğunu ancak; makine dünyasına ayak uydurmakla, uydurma bir özgürlükten bahsedilebileceğini göstermektedir. Bu duygu da illaki geçici olacaktır. Çünkü bu sosyal düzende insan saçlarının bile sahibi değildir.

Son olarak annesiyle görüşmek istemez, gardiyanlar alır ve Helen'i lme götürür. Rahibin duaları ile habercilerin yorumları birbirine karıırken Helen'in balayı odasındaki çığlığının aynısı duyulur: "Biri! Herhangi biri" (Treadwell, 1993, s. 83). Sesi kesilir. Oyunda defalarca, George, Bay Roe, doktor, avukat, annesi, i arkadaşları tarafından kesilen sesi, son olarak elektrikli sandalye tarafından kesilmiştir. Treadwell burada, sosyal yaşama uymak için kadınlara biilenin makineye dönmek, makine gibi verilen talimatlarla eylemek olduğunu son kez görünür kılar. Aksi halde büyük makine sesini tamamen kesecektir.

Sonuç

Sophie Treadwell'in Machinal oyunu, makinelemi insan tasviri yapar. Hatta sahnede (zellikle ofis sahnesinde) makine şeklinde eyleyen insan sunumuyla, toplumsal yapının kurduğu düzenin, insanı makine gibi talimatlarla çalışmaya ittiğini gösterir. Aksi halde kurumların işlemesine engel olan kişi toplumda barınamaz. Kadınlık, erkeklik, cinsel birliktelik, aile, annelik, adalet sistemi ve i yaşamı, insanı özellikle de kadını, erevesi belirlenmiş eylemlere hapseden ideolojik aygıtlardır.

Oyun, ekspresyonist tiyatronun yapısı gereği, birçok yerde parçalı konuşma biçemini düstur edinmiştir. Kullandığı mekanik seslerle atmosfer perinlenmi, dilin engelleri gözler önüne serilmiştir. Birinci sahnede, ofis çalışanlarının birbiriyle bağlantılı olmayan konuşmaları ve mekanik hareketleri gerçeklikten kopua bir örnektir. Çalışanlar, kendi ilerinden başka bir Şey dnmemektedir. Sadece, Helen'le ilgili dedikodu yaptıklarında ortak bir konu üzerinde konuşurlar fakat; bu konuşmanın da yapısı parçalanmıştır. Çalışanların, insanî ilişkilerini bir tarafa bırakmaya iten i hayatını görünür kılmaktadır. İ arkadaşları çalışırken, Helen'in yüksek sesle, kesik kesik sayıklamaları ve kimsenin buna tepki vermemesi de yine gerçekliği bozan bir unsurdur. İ hayatında dinlenmeye yer olmadığını gösterir. İkinci sahnede Helen, sadece evlenme teklifi aldığını söylediğinde annesiyle iletişime geçebilmektedir. Evlilik bu sahnede, kadını için, bir erkeğin maddi koruyuculuğu altına girmekten farklı bir kurum olmadığını açığa çıkarmaktadır. Çünkü annesi aynı zamanda ak ile evliliği bağdatırmanın beklendiği gibi sonuçlar doğurmayacağını düşünmektedir. Bu, metinde farklı cmlerle ifade edilse de, sahne sonunda anne ve kızının konuşması devam ederken bir anda karı-koca seslerinin duyulmasıyla yine gerçeklik sekteye uğrar. Diyalogun akışı bozulmuş ve düşüncenin ön plana çıkması güçlenmiştir. nc sahnede, gerçekliği bozacak biçimsel bir tekniğe rastlanmamıştır. Evliliğin cinsel birleşim için ye-

terli görülmesi sorgulanmıştır. Helen'in sahne sonundaki bağırıışları, ekspresyonist sanatın 'çığlık' niteliğiyle bağdaşmaktadır. Dördüncü sahnede annelik mefhumu sorgulanırken, doğum sonrası depresyon anlatılmaktadır. Sahnede biçimsel bir farklılığa rastlanmaz. Treadwell sahneyi, yine sayıklamalarla sona erdirmiştir. Ancak Helen bu sayıklamalar sırasında yalnızdır. Gerçekliği bozucu bir unsur değildir. Sadece 'çığlık' düsturu yinelenmiştir. Beşinci sahnede biçimsel bir ekspresyonist unsura rastlanmamıştır. Kürtaj, aldatma ve eşcinsellik kavramları sorgulanmıştır. Bunun için mekân olarak izbe bir bar seçilmiştir. Mekânın bayağılığıyla, üç ayrı masada oturan karakterlerin toplumda ahlak dışı olarak nitelendirildiği bağlantılanmak istenmiştir. Üç ayrı masada konuşulanlar, kendi içinde bütünlük arz eder. Altıncı sahnede de farklı bir biçim yoktur. Aldatma kavramı sorgulanmaktadır. Kocasıyla cinsel ilişkiye girmek istemeyen Helen, yeni tanıştığı bir adamla birlikte olmaktadır. Cinsellik için ilişkinin resmiyete dökülmesi bir faraziye dir. Evlilik üretilmiş bir kurumdur. Fakat bu düşünceler gerçekçi bir üslupla anlatılmıştır. Yedinci sahnede Helen ve kocası, yüksek sesle gazete başlıklarını okumaktadır. Birbirlerine tepki vermezler. Kocası ekonomi, Helen ise kadın içerikli başlıkları okur. Aralarında iletişim yoktur. İletişime geçtiklerinde ise kocasına gelen telefonlar, iletişimi sekteye uğratar. Çünkü maddiyat yaşamda her şeyin üstündedir. Sahne sonunda yankılanan seslerde ise Helen'in iç dünyasına, ekonomi haberlerinin sesleri karışır. Maddiyatın yaşamda başat olması ve kadınlık ile erkeklik sorgulamaya açılırken, haber başlıklarının yüksek sesle okunması, oyunda daha önce değinilmiş konuların, özgün bir biçimde sahnelenmesine olanak sağlamaktadır. Sekizinci sahnede medyanın manipülatif haber yapması, muhabirlerin mahkemede yüksek sesle not almalarıyla gösterilmiştir. Çünkü, bu notlar birbirinden farklıdır ve muhabirlerin kişisel yorumlarına dayanmaktadır. Mahkemede muhabirlerin yüksek sesle not alması, gerçekte mahkeme kurallarına aykırıdır. Bu kurala uymayan muhabirlere ise kimse tepki vermez. Olağan bir durum gibidir. Helen ise erkekler tarafından sorgulanmakta ve yargılanmaktadır. Adalet sistemi, Helen'e karşı bir birlik oluşturmuştur. Toplumsal yapı, Helen'e kocasını öldürmekten başka çare bırakmamıştır. Helen'i cinayete iten de cezalandıran da bu yapıdır. Dokuzuncu sahnede, rahibin duası, siyahi adamın şarkısı, Helen'in sayıklamaları ve muhabirlerin manşetleri birbirine karışmaktadır. Sözler birçok zaman birbirinden bağımsızdır. Helen'in iç dünyasını yansıtan bu sahne, aynı zamanda sistemin dışında davranış sergileyenlerin cezalandırılacağını görünür kılar. Birey, sisteme boyun eğmek zorundadır.

Machinal oyununda, öznel ifade, oyunun her sahnesinde düşünceye hizmet edecek şekilde işlenmiştir. Her sahneye belli bir sesin hakim olması, oyunun ritminin, sahne sahne

farklılıklar göstermesi gerektiğini belirtir. Bazı sahneleri gerçeği tiyatro özellikleriyle yazılmış olsa da oyunun bütünündeki ekspresyonist yapısını bozmaz. İnsanın varoluşunu feminist perspektiften sorgulayan bir ekspresyonist metin örneğidir. Oyunu, Türkiye sahnelerinde de görebilmek için, bu çalışmanın ilham kaynağı olabilmesi umulmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Burger, J. M. (2006). *Kişilik* (İ. D. Erguvan Sarioğlu, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Bywaters, B. L. (1990). Marriage, madness and murder in Sophie Treadwell's *Machinal*. In J. Schlueter (Ed.), *Modern American Drama: The Female Canon*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Dickey, J. (1997). The 'Real Lives' of Sophie Treadwell: Expressionism and feminist aesthetic in *Machinal* and for saxophone. In J. C. Reesman (Ed.), *Speaking the Other Self: American Women Writers*. Athens: University of Georgia Press.
- Dickey, J. (1999). The expressionist moment: Sophie Treadwell. In B. Murphy (Ed.), *American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, J. (1994). In Defense of the woman: Sophie Treadwell's *Machinal*. *Modern Drama*, 37(3), 485-496.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi* (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Smith, R. J. B. (1987). *The influence and effect of german expressionist drama on theatrical practice in britain and the United States 1910-1940* (Doctoral dissertation, Royal Holloway and Bedford New College, University of London, London). Retrieved from <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/029505a4-509f-4f19-a34f-48048816d96b/1>
- Şener, S. (2008). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Tancheva, K. (2003). Sophie Treadwell's play *Machinal*: Strategies of reception and interpretation. In A. Gewirtz & J. J. Kolb (Eds.), *Experimenters, Rebels and Disparate Voices: The Theatre of the 1920s Celebrates American Diversity* (pp. 10-110). Westport-Connecticut: Praeger.
- Treadwell, S. (1993). *Machinal*. London: Nick Hern Books.

Meisner ve Adler'in Oyuncunun Sahne Üzerindeki Gerçeklik Algısına Yaklaşımlarının Değerlendirmesi

Comperative Evaluation of Approaches of Meisner and Adler in the Context of Actor's Perception of Reality on Stage

Burçak DİLEKLİ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2020-0003

¹Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.D. 0000-0002-3995-6427

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Burçak Dilekli,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat
Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: burcakdilekli@gmail.com

Başvuru/Submitted: 18.03.2020
Revizyon Talebi/Revision Requested:
11.05.2020
Son Revizyon/Last Revision Received:
18.05.2020
Kabul/Accepted: 21.05.2020
Online Yayın/Published Online: 04.06.2020

Atıf/Citation: Dilekli, B. (2020). Meisner ve Adler'in oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısına yaklaşımlarının değerlendirilmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(1), 25-40. <https://doi.org/10.26650/CONS2020-0003>

ÖZ

Bu makalede, Sanford Meisner ve Stella Adler'in oyunculuk yaklaşımlarının oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısı bağlamında karşılaştırarak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Grup Tiyatrosunun kurucuları arasında yer alan ve Stanislavski'nin birinci dönem çalışmaları üzerine kurulu bir oyunculuk anlayışı belirlemiş olan bu ikili, Adler'in Paris'te Stanislavski ile yaptığı çalışmalardan öğrendiklerini grup üyeleriyle paylaşması sonucu coşku belleğini bırakıp verili koşullara yönelmişlerdir. Grup Tiyatrosu içindeki tartışmalarda Strasberg'e karşı olarak Adler'in yanında yer alan Meisner, sonraki dönemde geliştirdiği oyunculuk metodunda Adler gibi coşku belleğine yer vermemiştir. Ancak ilerleyen süreçte, başlangıçta Stanislavski'nin oyunculuk anlayışından yolan çıkan bu iki isim, oyuncunun sahne üzerindeki gerçekliği bağlamında birbirinden ayrılmıştır. Kendi metotları üzerine yazdıkları birincil kaynaklardan yola çıkılarak bu makalede Adler ve Meisner'in oyunculuk yaklaşımlarının hangi açılardan birbirinden ayrıldığı kendi metotlarında kullandıkları temel kavramlar ele alınarak incelenmiş ve birbiriyle karşılaştırma yoluna gidilmiştir. Bunun sonucunda, Meisner ve Adler'in oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısına yaklaşımlarının birbirinden oldukça farklı olduğuna ulaşılmış ve bu farklıklar açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Meisner, Adler, Gerçeklik

ABSTRACT

This article aims to evaluate the Sanford Meisner and Stella Adler's acting methods comparatively by underlying their approach on the understanding of actors' reality on stage. This duo, who was among the founders of the Group Theater and determined a sense of acting based on Stanislavski's first term work, left working with affective memory and turned to the given circumstances after Adler shared what she learned from Stanislavski in Paris. The discussions inside the group ended up with the departure of Strasberg from the group, and Meisner also joined Adler and was against affective memory. However, these two names, who initially started off from Stanislavski's acting approach, were separated from the context of the actor's reality on the stage. Based on the primary sources they wrote on their own methods, in this article, the aspects of the acting approaches of Adler and Meisner are analyzed by examining the

basic concepts they use in their own methods and comparing them with each other. As a result of this, Meisner and Adler's approach to the actors' perception of reality on the stage is quite different from each other and will try to be explained within the frame of this paper.

Keywords: Meisner, Adler, Reality

EXTENDED ABSTRACT

The approaches of Stella Adler and Sanford Meisner, who created their own acting methods in the process after the break of Strasberg from the Group Theater, are quite different from each other, although they are accepted as based on Stanislavski. This difference distinguishes both their view of the actor's reality on stage and also some factors such as character, imagination, action, and relationship with partner that provides reality for the actors. Stella Adler added Stanislavski's approach to her own approach by interpreting the sense of memory, action, imagination and justification of the action, which she thought determined the reality of the actor on the stage. The character, imagination, action and justification that Stella Adler handles one by one is based on the actors' studies that make them as realistic as possible by elaborating, analyzing and working on them. In her book "The Art of Acting", Adler (2006) deals with the diversification and analysis of actions one by one, by analyzing them separately, and asks the actor to master, as much as possible, the physical actions he or she will perform on the stage. According to Meisner (1987), the actions that arise from the impulsive response on the stage that the actor will give to him or her by observing his partner are designed in advance according to Adler. In this context, Meisner's understanding of the reality that the actor has built on the "truthfully living" by investing in the reality of doing here-and-now is quite different from the actions that Adler wants the actor to design and perform.

Similarly, an important dimension of reaching reality on stage is reality in character. Although Adler says that the character is made up of what the actor did on the stage, this is quite different from the character that Meisner said appeared in the actions. This is because Adler chooses the way to analyze and construct the character in the sequel, just like in actions and imagination. According to Stella Adler's approach, the actors must be aware and imagine all the details of a character's past, social status, childhood, family, education, occupation, professional experience and personal relationships to create the character (Adler, 2006).

Another important difference between Meisner and Adler is the difference in imagination and given circumstances. According to Adler, the reality of the actor on the stage is

directly connected to the imagination, and not passed through the imagination and considered as the real “lie”; according to Meisner, the actor on the stage should not break from the present time, and should not allow the formation of a “head” work by returning to his or her mind (Meisner ve Longwell, 1987). Only by getting rid of the manipulation of his or her mind, the actor can actually live here-and-now, in Meisner’s words, “living truthfully”. Unlike Miesner, who underlines that acting lies in the impulses and that the actor must get rid of mentality; for Adler, not a single word from the mouth of the actor should not come out of the imagination (Adler, 2006). The more detailed the actor details something in his or her imagination, the greater reality he or she reaches.

Finally, Meisner and Adler, who base their approaches on what actors do on the stage for different reasons, differ on what the actor’s reality of doing is based on. According to Adler (2006), the actions performed by the actor are based on personal reasons that the actor decides personally; for Meisner, what happens to the actor and his or her response depends entirely on the other person. The actor cannot go to any justification other than given circumstances. Therefore, contrary to Adler, who states that there will be a reality proportional to the good justification of the actions, Meisner suggests that the actor will only respond truthfully by observing his or her partner well and responding accordingly.

Giriş

“Stanislavski’yi oyunculuk konusunda önemli keşiflere —yani bir rolün temsil edilmesinin değil, sahne üzerindeki bir rolde yaşamın yaratılmasının önemine ve set, kostüm ve efektlerle otantiklik yoluyla aktörlerin dışsal gerçekliği hissetmelerini sağlamanın bir yolu olarak, duygu durumunun yaratılmasının oyunculukta yüksel gerçeğin ortaya çıkacağına— yönlendiren Anton Çehov’un oyunları üzerindeki çalışmalar oldu” (Whyman, 2012, s. 51).

Stanislavski tarafından 1900’lerin başında Rusya’da geliştirilen ‘sistem’, temsili oyunculuğa karşı realizm doğrultusunda geliştirilen oyunculuk üzerine yapılmış araştırma ve çalışmalarından oluşan bir yöntemdir. Oyuncunun, duyguları dışarıdan taklit etmesi, ‘-miş gibi’ yapmasının önüne geçilmek istenmiş ve ‘coşku belleği’ (*affective memory*) karakterin duygularını gerçekten duyumsaması amacıyla kullanılan çalışmalardan biri olarak benimsenmiştir. Fakat Stanislavski’nin, çalışmalarını eylem ve verili koşulların¹ üzerine kaydırmasıyla; gerçek coşkulara fiziksel eylemlerle ulaşabildiği düşüncesi son döneminde baskın hale gelmiştir. Tüm bu yöntemler oyuncunun sahne üzerinde ‘gerçekliğe’ ulaşması amacıyla kullanılmıştır.

Bu bağlamda, Sanford Meisner ve Stella Adler’in, takipçisi olarak kabul edildikleri Stanislavski gibi oyuncunun sahne üzerindeki ‘gerçeklik algısı’na² yönelik çalışmalarının kendi yaklaşımlarının temelini oluşturduğu görülmektedir. Ancak, ‘organiklik’, ‘doğallık’, ‘sahicilik’ gibi ifadelerle desteklenen bu gerçeklik algısının iki yaklaşımca oldukça farklı şekillerde ele alınıyor oluşu oyunculuk yöntemlerini hem sahne üzerinde hem de sahne gerisindeki pratikler göz önüne alındığında birbirinden oldukça ayırıştırır. Bu nedenle, bu makale Meisner ve Adler’in oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısına dair yaklaşım ve yöntemlerini karakter, hayal gücü, eylem, gerekçelendirme ve benzeri anahtar kavramlar üzerinden inceleyerek karşılaştırmayı amaçlamaktadır.

Sanford Meisner, Stella Adler ve Grup Tiyatrosu

Sanford Meisner Erasmus Lisesi’ndeki eğitiminin ardından piyano öğrenimi göreceği Damrosch Müzik Enstitüsü’ne girdiğinde henüz aklında oyunculuk eğitimi yoktur. An-

1 Jean Benedetti, Stanislavski’nin kitabının İngilizce basımlarında çeşitli hatalar bulunduğunu fark ederek kitabı “Bir Oyuncunun Çalışması” ismiyle Rusça’dan İngilizce’ye yeniden çevirmiştir ve bu çalışmada ‘verili koşullar’, genel itibarıyla oyundaki gerçekler, olaylar, dönem, eylemin yeri ve zamanı gibi oyuncuya verilen tüm koşullar olarak tanımlanmaktadır (Stanislavski, 2008, s. 52-53).

2 Bu makalede, İngilizce kaynaklarda Meisner’in kullandığı haliyle *reality*, *truthfulness* olarak ifade edilen kavram, Türkçe’ye ‘samimiyet’ ya da ‘dürüstlük’ olarak çevrilmek yerine ‘gerçeklik algısı’ kavramıyla ifade edilmiştir. Ayrıca metin boyunca yapılan İngilizce çeviriler makale yazarı tarafından yapılmıştır.

cak 19 yaşına geldiğinde oluşan profesyonel anlamda oyunculuk yapma düşüncesi onu Guild Tiyatrosu'na başvurmaya yönelir. Tiyatroya kabul edilen Meisner bir yandan Guild Tiyatrosu Oyunculuk Okulu'nda eğitim alırken bir yanda da tiyatronun oyunlarında yer almaya başlar. Bu süreçte besteci arkadaşı Aaron Copland tarafından Harold Clurman'la tanıştırılır ve bu tanışma Lee Strasberg'i tanınmasına vesile olur. Harold Clurman ve Lee Strasberg, turneye geldikleri Amerika'da iltica ederek ülkelerine dönmeyen Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularını Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın 1924 yılında kurdukları Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nun (*American Laboratory Theatre*) yönetmenlik alanında eğitim alan öğrencileridir. Birkaç yıl süren kaynak yaratma süreci sonunda Meisner, Strasberg, Clurman ve bir diğer Guild Tiyatrosu çalışanı Cherly Cawford ile birlikte 1931 yılında seçtikleri yirmi beş oyuncunun katılımıyla Grup Tiyatrosu'nu (*Group Theatre*) kurar (Meisner ve Longwell, 1987).

Bu kurucu grubun içinde Stella Adler de vardır. Adler kendisi gibi oyuncu olan babası Jacop Adler'in etkisiyle oyunculukla çok genç yaşta tanışmış, Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nda oyunculuk eğitimi almıştır (Adler, 2006). Adler, Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu'nda eğitim alan diğer grup üyeleri Ruth Nelson, Eunice Stoddard, Lee Strasberg ve Harold Clurman ile birlikte Grup Tiyatrosu'nda Stanislavski kaynaklı bir oyunculuk anlayışı sürdürmeye başlar. Bu oyunculuk yaklaşımı Ouspenskaya ve Boleslavski'nin öğrettiği haliyle Stanislavski'nin çalışmalarının ilk dönemi üzerine kuruludur. Grup, çalışmalarının bir bölümünü New York şehri dışında Stanislavski'nin oyunculuk egzersizleri ve tiyatro oyunları üzerinde çalışarak geçirir, sonbaharda tekrar New York'a dönerek çalıştıkları oyunları sahneler. Grubun sanat yönetmenliğini Harold Clurman yürütürken, baş oyunculuğu Stella Adler, baş yönetmenliği Lee Strasberg yapmaktadır. Meisner de hem eğitmenlik yapmakta hem de oyunlarda yer almaktadır. Bu yapı içinde, Grup Tiyatrosu aktif olmaya başladıkları ilk andan itibaren Amerikan tiyatrosu ve oyunculuk anlayışını derinden etkilemeyi başarmıştır. Ancak, kurulmasından üç yıl kadar sonra dağılma sürecine girer. Bu sürecin, grubun kurulmasından üç yıl sonra Paris'te Stanislavski ile beş haftadan fazla bir süre birebir çalışma imkânı bulan Stella Adler'in, sistemin kendisi ve grup üyelerince sıkıntı yaşamalarına neden olduğunu söylediği yönlerini sorgulamasıyla başladığı söylenebilir. Stanislavski ile Paris'te yaptığı çalışmalar sonucu Grup Tiyatrosu'na dönen Stella Adler, grup üyeleriyle Stanislavski'nin yönteminin vurgusunun coşku belleğinden³ 'verili

3 'Coşku Belleği', oyuncunun sahne üzerinde duygularını, geçmişte yaşadığı bir olayı hatırlayarak uyarmasına dayalı bir tekniktir (Özüaydın, 2015, s. 25).

koşullara' kaydığını paylaşır. Stanislavski'ye göre gerçek hislere ulaşmanın yolu 'verili koşullardan' geçmektedir. Çalışmalarını coşku belleği üzerine kuran Strasberg bu görüşe karşı çıksa da grup içindeki pozisyonu etkilenir ve bir yıl sonra 1935 yılında Grup Tiyatrosu'ndan ayrılır. Bu gelişmeler sırasında, Meisner, Stella Adler'in yanında yer almış ve coşku belleği Meisner'in oluşturduğu metotta yer almamıştır (Meisner ve Longwell, 1987).

Burada ilginç olan, aynı noktadan yola çıkarak Stanislavki'nin oyunculuk tekniği üzerine çalışan grup üyelerinin zamanla birbirinden uzaklaşarak bambaşka bakış açılarına sahip olmalarıdır. Bu dönemde, *Neighbourhood Playhouse*'da çalışmaya başlayan Meisner, 1936 yılında Drama Bölüm Başkanlığı'na gelerek kendi oyunculuk metodunu bu yıllarda şekillendirir ("The Sanford Meisner Center", 2018). Stella Adler kendi stüdyosunu açar, Strasberg ise bir süre sonra daha sonra başına geçeceği *Actors Studio*'da çalışmaya başlar. Devam eden yıllarda, her biri kendi oyunculuk metodunu Stanislavski'nin oyunculuk tekniğini başka şekillerde yorumlayarak oluşturur. Strasberg'in oyuncunun coşku belleği yardımı ile sahne üzerinde gerçekliğe ulaşabileceği iddiasına karşı gelen Adler'i destekleyen Meisner'in oyuncunun sahne üzerindeki 'gerçek' algısına dair yaklaşımı ise zaman içinde Adler'den tamamen farklılaşır.

Adler ve 'Gerçeklik' Üzerine

"Sanattaki gerçeklik, koşullardaki gerçekliktir. [...] Oyuncu ne denli iyiye koşulları da o denli özenle yaratır" (Adler, 2006, s. 30-32).

Stanislavski'yle çalışma ve 'yöntem' ile tanışma fırsatı bulduğunu belirten Adler (2006) 'Oyunculuk Sanatı' (*The Art of Acting*) isimli kitabında oyunculuğun sırrının bir şeyi yapmakta, olabildiğince 'sahici bir biçimde yapmakta' olduğunu söyler (Adler, 2006, s. 47). Peki bu sahicilik nasıl sağlanacaktır? Adler'e göre gerçeklik eylemler aracılığıyla var olur; bu nedenle oyuncu oynayacağı metindeki eylemlere hâkim olmalı, 'Eyleminiz nedir?' sorusuna cevap verebilmelidir (Adler, 2006, s. 49). Adler'e göre her eylemin kendine özgü hazırlıkları ve kendine özgü sistemleri vardır. Bir şişeyi kaldırmak isteyen oyuncunun şişeyi nasıl kaldıracığını kendisine sorarak en az üzerinde yirmi dakika çalışmasını ve kaslarının bu hareketler zincirini ezberleyerek kas hafızasına yerleştirmesini söyler. Bu, eylemlerin en ince ayrıntısına kadar analiz edildiğini ve tasarlandığını göstermektedir. Ayrıca, oyuncunun sahne üzerindeki eylemleri, seyirciyi inandırmaktan ziyade oyuncunun kendisinin inanacağı biçimde olmalıdır; böylelikle sahne üzerinde oyunculuğunun içten ve sahiciliği olması sağlanır. Bu amaçla, oyuncu ayakkabısındaki hayali bir

çamuru temizlemek, elinde tutkal varmışçasına ellerini yıkamak gibi aksiyonlar çalışarak kassal belleğin duyumsal gerçeğini öğrenmelidir (Adler, 2006, s. 55).

Buna göre, Adler'in oyuncunun bir eylemi gerçekten yapması için bu eylemi tüm detaylarıyla çalışması gerektiği fikrinden yola çıkması, eylemin kendiliğindenliğini ortadan kaldırmakta ve eylemi bir tasarının sahici biçimde gerçekleştirilmesine dönüştürmektedir. Adler'e göre, oyuncunun '-miş gibi yapma', bir ruh halini 'oynama' hali onun sahnede gerçekleştirdiği eylemleri fizikselleştirerek kendini korumakta başarısız olmasının muhtemel bir sonucudur. Bunu önlemek üzere oyuncunun eylemler üzerine çalışmasının üç aşaması vardır. Oyuncu ilk olarak kendisine o eylemi yapıp yapmadığını sormalıdır. İkincil olarak, eylemin yapıldığını görüp görmediğini kendine soran oyuncu bu iki soruya da olumsuz yanıt verirse üçüncü seçenek olarak hayal gücüne başvurulmalıdır (Adler, 2006, s. 95). Böylelikle eylemi daha önce hiç gerçekleştirilmemiş ya da tanık olmamış olmasına rağmen eylemi yapışında gerçekliğe ulaşmanın bir yolunu bulacağını düşünür.

Oyuncunun, eylemi gerekçelendirme yoluyla kendisini harekete geçirip eyleme yöneltmesi ve duyguyu yaşamasını sağlaması gerektiği söyleyen Adler, bu nedenle eylemi yaratırken ikincil amacın gerçekleştirilen eyleme 'neden yaratmak' olduğunu belirtir. Gerçekleşen eylemin nasıl gerçekleşeceği de bu gerekçelendirmeye bağlı olarak değişir. Buradaki gerekçelendirmeyi metnin verili koşullarından ayrı bir yere koyan Adler için gerekçe, metnin verdiği değil oyuncunun yarattığı nedenlerdir. Bu gerekçelendirmenin sadece hazırlık sürecini değil oyuncunun sahne üzerinde bulunduğu sürenin tamamını kapsayacak şekilde durmaksızın devam etmesi gerektiğinin ve yapılan her bir eylemin bu gerekçelere bağlı olmasının eylemin sahiciliğini belirlediğinin altını çizer. Eylemler metnin verdiği bilgiler yerine oyuncunun 'Neden?' sorusuna verdiği kişisel cevaplar ve buna bağlı fikirler üzerine kurulmuş olur (Adler, 2006, s. 117-125).

"Bir gerçek hayal gücünüzden geçene kadar yalandır" (2006, s. 54) diyen Adler için oyuncunun sahne üzerinde sahici olabilmesi için en önemli bir diğer şart hayal gücünün etkin kullanımınıdır. Oyuncu kullandığı her nesneyi hayal gücünden geçirmeli, sahne üzerindeki tüm nesnelere bu yolla anlam kazanmalıdır. Adler'e göre "sahnede gördüklerimizin ya da kullandıklarımızın yüzde doksan dokuzu hayal gücünden gelir; her sözcük, her hareket hayal gücünün süzgecinden geçirilmelidir" (s. 53). Seyircinin görebileceği bir gerçeklik yaratmak ancak oyuncunun da anlattığı şeyi önce kendi hayalinde canlı ve gerçek şekilde görebilmesine bağlıdır. Ona göre, gerçek duygular fiziksel eylemlerin

sonucu olduğu gibi oyunun koşullarında ve hayal gücü sayesinde de bulunabilir. Bir oyuncunun sahnede sahici olarak var olabilmesi için hayal gücünün yardımı gereklidir. Oyuncunun bir limon ağacına ihtiyacı varsa ve onu hiç görmemişse kendine hayal gücü aracılığıyla bir tane yaratabilmelidir. Oyuncu hayalindeki limon ağacını ne kadar ayrıntılı hale getirirse onu görmüş olduğuna o denli çok inanacaktır. Bu amaçla, oyuncu hayal gücü üzerinde sürekli çalışmalı ve onu geliştirmelidir (Adler, 2006, s. 58).

Son olarak, Adler'e göre karaktere dair bir gerçeklik yaratmak isteyen oyuncu, karakterin geçmişi, sosyal statüsü, çocukluğu, ailesi, aldığı eğitim, mesleği ve mesleki tecrübesi ve kişisel ilişkilerinin tüm ayrıntılarını farkında olmalı ve hayal etmelidir. Bir karaktere çalışmanın ilk basamağı ise daima onun mesleği olmalıdır. Karakterin yaratımında Adler'in bir diğer ortaya koyduğu yöntem karakter unsurlarını belirlemektir. Üzerine çalışılmaya değer unsurlar Adler (2006, s. 155-170) tarafından kaygısız, sempatik, sorumlu, maceraperest vb. gibi çeşitli sıfatlarla sıralanır. Dolayısıyla, karakter eylemlerle belirlemek yerine analiz edilerek yapılan bir çalışma sonucu tercihlerle belirlenmiş olur.

Meisner ve Gerçeklik

“Oyunculüğün temeli yapma gerçekliğidir” (Meisner ve Longwell, 1987, s. 17).

Oyunculüğün ‘verili koşullar altında gerçekten yaşama’ becerisine bağlı olduğunu düşünen Meisner'e göre verili koşullar yazar tarafından oyunun dünyasına ait olarak verilen bilgiler bütünüdür. Meisner, verili koşullarla ilgili olarak ‘Oyunculuk Üzerine’ (*On Acting*) isimli kitabında zaman zaman ‘hayali verili koşullar’ zaman zaman ise ‘verili koşullar’ ifadelerini kullanmaktadır. Ancak ‘hayali’ kelimesi ile bahsedilen oyuncunun metinden bağımsız olarak kendi hayal gücüne dayanarak oluşturduğu koşullar değil metne dair, yazılı koşulların ifadesidir (Williams, 2018, s.10). Barter'in da altını çizdiği gibi Meisner'e göre oyuncu sahnede oynama sırasında kulise doğru baktığında oyunun hayali dünyasına ait şeyleri değil sahne çalışanlarını görmelidir (Santana, 2006). Meisner'in öğrencilerinden biri olan Williams da öğrenciliği sırasında sınıfta bir öğrencinin sahneye çıktığını, Meisner'in sahne çalışması sırasında pencereden dışarı bakan oyuncuya dışarıda ne gördüğünü sorduğunu ve bunun üzerine oyuncunun Alpleri, tepeleri ve yağın karı gördüğünü anlatması üzerine pencerenin kenarına gelerek dışarı baktığını ve “Ben tuğlaları görüyorum” (2012) dediğini söylemektedir. Williams'ın ifadesiyle Meisner'e göre “verili durum, kabul ettiğimiz ve onunla yaşadığımız bir şeydir. Hayali olan ise kafanızdadır” (Williams, 2018). Dolayısıyla oyuncu ‘verili koşullara inanmaz’; fakat

onunla ‘gerçekten yaşar’. Bunu “balıklar suya inanmaz ama suda yüzerler” sözleriyle ifade eder. Meisner’in ‘gündüz düşleri’ olarak bahsettiği oyuncunun sahneye canlılıkla girebilmesini sağlamak amacıyla yapılan hazırlık (*preparation*) kısmına dahil ettikleri ise sahne üzerine değil sahne gerisine aittir (Meisner ve Longwell, 1987, s.84). Oyuncu sahneye girdiği anda karşısında gördüğü hazırlıkta düşündüğü kişi değil yine sahne arkasıdır.

Meisner için oyunculuğun temelini oluşturan ‘verili koşullar altında gerçekten yaşama’ düşüncesindeki ‘gerçekten yaşama’ ifadesiyle neden bahsettiğini anlamak hem metodunun pratiklerinin altındaki prensibi öğrenmek hem de oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısına yaklaşımını anlamak açısından önemlidir. Meisner’e göre, sahne üzerinde gerçekten yaşamak için oyuncunun gerçekleştirmesi gereken dört temel koşul olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, ‘yapma gerçekliğidir’:

“[...] ‘Yapma gerçekliği. Peki, bunun ne demek olduğunu nasıl bileceksiniz? Açıklayacağım’. Kısa bir duraklamadan sonra sorar ‘Beni dinliyor musunuz? Beni gerçekten dinliyor musunuz?’ Öğrenciler koro halinde cevap verir, ‘Evet, evet’. ‘Dinliyormuş gibi davranmıyorsunuz; dinliyorsunuz. Gerçekten dinliyorsunuz. Öyle mi dersiniz?’ [...] ‘Bir şey yapıyorsanız onu gerçekten yapın!’. [...] ‘Şimdi bir dakika için beni dinleyin. Sadece kendiniz için dışarıda duyduğunuz arabaların sayısını dinleyin’. [...] ‘Kaç tane araba duyduunuz?’. [...] ‘Kendiniz olarak mı duyduunuz yoksa bir karakteri mi oynuyordunuz?’. [...] ‘Bu bir karakterdir’” (Meisner ve Longwell, s. 16 -17).

Birinci koşulu açıklığa kavuşturmak için Meisner ile öğrencileri arasındaki geçen bu diyalogda olduğu gibi, Scott Williams da öğrencilerinden etraflarındaki sesleri dinlemelerini ister ve aradan geçen sessizlikten sonra sorar: “Ne duyduunuz?” (Meisner ve Longwell, s. 17). Bundan sonra gelen ikinci soru ise “Oynuyor muyduunuz?” olur ve ekler: “Meisner’e göre ‘oynuyordunuz’” (Meisner ve Longwell, s. 17). Buradaki ‘oynamak’ ifadesi öğrencilerin ‘-miş gibi yapamayarak’, dinlemenin nasıl olacağı ile ilgilenmeyecek, gerçekten dinlemeleri sonucunda oluşan yapma gerçekliğine yaptıkları yatırımdır. Üstelik yapma gerçekliğine yapılan bu yatırım sırasında oyuncu bunu bir karakter olarak dinliyormuş gibi davranmamalıdır. Karakter, oyuncu verili koşullar içinde yapma gerçekliğine yatırım yaptığında belirir.

Buna ek olarak, oyuncunun yapma gerçekliğine yatırım yaparken, sahne üzerinde bulunduğu süre boyunca izlenmekten doğan gerilime çözüm olarak sunulan dördüncü duvar

fikrini reddeden Meisner ‘kalabalık içinde yalnızlık’ (*public solitude*) anlayışını kullanmıştır. Bu anlayışa göre, tıpkı kalabalık bir metroda kitap okuyan yolcunun durumu ya da ailesinin yanı başında evcilik oynamaya dalmış küçük bir kız çocuğunun yaptığı gibi oyuncu da izleyicinin varlığını yok saymayarak kalabalık içinde yalnızlık halinde yapma gerçekliğine yatırım yapmalıdır. Bu haliyle, oyuncuda hâkim olan “seyirci için” oynama düşüncesinin yerini ‘seyircinin şahitliğinde’ oynama hali alır ve kalabalık içinde yalnızlık prensibiyle yapma gerçekliğine yatırım yapan oyuncu, gerçekten yaşamının önemli koşullarından birini yerine getirmiş olur (Meisner ve Longwell, 1987, s. 43-44).

Gerçekten yaşamının ikinci koşulu olarak Meisner, oyuncunun var olan duygusunu değiştirmeye çalışmaması gerektiğini ‘nehir’ ve ‘kano’ benzetmesi üzerinden anlatır. Meisner’e göre oyuncunun duyguları bir nehir, nehrin üzerinde yüzen kano ise oyunun metnidir. Kano, nasıl nehre nasıl akması gerektiğini söyleyemez ve nehrin akışının niteliğini alarak ilerlerse, oyun metni de oyuncuya hangi duyguda oynaması gerektiğini söyleyemez. Dolayısıyla kanonun nehir üzerinde ilerleyişi yani metin vücut bulması, nehrin akışına yani oyuncunun duygularına bağlıdır (Meisner ve Longwell, 1987, s. 115-116). Oyuncu tıpkı sınıfta Meisner’in öğrencilerinden dışarıdaki araba seslerini dinlemelerini isterken olduğu gibi ‘-miş gibi’ yapmamalı, o anda kendisinde olmayan bir duyguyu oynama çabasına girmemelidir. Oyuncunun sahne üzerinde gerçekten yaşaması metindeki duyguları taklit etmesi ya da yaşama çabasına girmesi ile değil, ancak ‘itki’⁴lerine (*impulse*) göre hareket etmesiyle mümkündür. Metinde olması gerektiği varsayılan duyguya ulaşma çabası oyuncuyu zihnine ve kendiyile ilgilenmesine yönelerek anın gerçekliğinden uzaklaştırır. Oysa, oyuncu metnin tıpkı kano ve nehir örneğinde olduğu gibi kendi duygularının niteliğini alarak ilerlemesine izin verdiğinde organik bir akış başlayabilecektir.

Üçüncü koşul, oyuncuya sahne üzerinde etki eden şeyin kaynağıyla ilgilidir. Adler’e göre oyuncuyu oynatan onun hayal gücü iken, Meisner bambaşka bir açıdan bakarak ‘çimdikleme ve ah’ (*pinch and ouch*) prensibiyle oyuncuya olan şeyin kendisine değil diğer kişinin ona ne yaptığına bağlı olduğunu söylemektedir. Oyuncu kendiliğinden ‘-miş gibi yaparak’ tepki vermeyecek, oyuncunun ‘ah’ dediği şey diğer kişi tarafından çimdiklenmesiyle ortaya çıkacaktır. Burada anlatılmak istenen, oyuncuya olanın ve

4 İtki ile ilgili olarak Freud, Kernberg, Spinoza, Lacan gibi isimlerce farklı kuramlar ortaya atılmıştır. Basitçe ifade edilecek olursa, itki ya da daha genel bir ifade kullanıldığında “dürtü”, Vehbi Keser’in *İçeriden Gelen* başlıklı makalesinde olduğu gibi kişiyi içeriden dürterek ona eyleme enerjisini veren yani içeriden gelen olarak tanımlanabilir (2014, s. 35-40).

oyuncunun verdiği karşılığın (eylemin) kendisine değil diğer kişiye bağlı olduğudur (Meisner ve Longwell, 1987, s. 34). Meisner'in altını çizdiği gibi buradaki yapma hali oyuncunun diğer kişiye verdiği itkisel karşılık ile gerçekleşir.

Oyuncunun gerçekten yaşaması için yerine getirmesi gereken dördüncü koşul, diğer üç koşulun gerçekleşmesi için gereklidir. Buna göre, oyuncu sahne üzerindeyken an be an gözlem yapmaya (dinlemeye) ve karşılık vermeye devam etmelidir. Burada gözlemden kastedilen sadece görme duygusuyla tespit edilen ayrıntılar değildir, oyuncu karşısındaki- nin ses tonundan kendisine yakınlığına, konuşma şeklinden mimiklerine kadar; özetle tüm davranışını gözlemlemeli ve karşılık vermelidir. Oyuncu, karşısındaki kişiye tüm dikkatini vererek, ancak kendi savunma mekanizmasını geçmesini engellemeden ona kendini açarsa duygusal olma ya da herhangi bir şey hissetme çabasına gerek kalmayacak; çünkü her şey organik şekilde gerçekleşecektir (Santana, 2006).

Oyuncu bu dört koşulu gerçekleştirebildiği oranda 'gerçekçi' (sahici) olmaz, gerçekten yaşar. Oyuncunun bu dört koşulu deneyimleyerek idrak etmesini ve onun şimdi ve burada olmasına olanak vererek gözlem yapma ve karşılık verme becerisinin gelişmesini sağlayan yöntem Meisner tarafından geliştirilen tekrar egzersizlerine dayanmaktadır. Tekrar egzersizlerinin ortaya çıkışının ardında, Meisner'in içinde düşünsellik olmayan bir egzersiz yaratma isteği yatmaktadır. Meisner, bu egzersizler ile oyuncunun kendine yönelik zihinsel manipülasyonunu ortadan kaldırmak ve tüm o zihinsel etkinliği bertaraf ederek itkinin geldiği yere ulaşmak istemektedir (Meisner & Longwell, 1987, s. 36). Buna göre, tekrar egzersizleri aracılığı ile oyuncunun deneyimleyerek ulaşmasının istenildiği dört temel çıktı vardır. Tekrar egzersizlerini yaparken; birincisi, Meisner'in söylediği gibi "Kendiniz dışında bir şeye bağlısınızdır"; ikincisi, "Gerçekten yaptığınızda, yaparken kendinizi izlemeye zaman bulamazsınız"; üçüncüsü, "Hepsi çok somut, 'yapılabilir' şeyler gibi görünür"; ve dördüncüsü "Bir şey yaptığımızda onu yapıyor gibi yapmak yerine gerçekten yaparsınız" (Meisner & Longwell, 1987, s. 24).

Meisner ve Adler'in Oyunculuk Yaklaşımlarının Sahne Üzerindeki Gerçeklik Bağlamında Karşılaştırılması

Stella Adler'in, Paris'te Stanislavski ile çalışması sonrası Stanislavski'nin oyunculuk metodunda yaptığı vurgunun coşku belleğinden verili koşullara kaydığını Grup Tiyatrosu'nda yapılan toplantıda açıkladığı, Strasberg'in bu açıklamaya karşı çıkarken, Meisner'in Adler'in yanında yer aldığından bahsedilmişti. Ancak önceki başlıklar altında in-

celendiği gibi Meisner ve Adler'in yıllar içinde geliştirdikleri oyunculuk yaklaşımları ve her birinin bu yaklaşımlara dair yazdıkları göstermektedir ki Adler ve Meisner'in tartışmaya kapalı tek ortak noktası coşku belleği kavramına karşı çıkmış olmalarıdır. Bu iki yaklaşım, onların karakter, hayal gücü, eylem, oyuncunun partneriyle ilişkisi gibi anahtar kavramlar üzerinden incelendiğinde birbirinden oldukça ayrılmakta ve bu ayrışma oyuncunun sahne gerçekliğine dair algılarının —her ikisi de temsili oyunculuğa karşı olsalar da— bambaşka olduğunu göstermektedir.

Bu noktada, Meisner ve Adler'in kullandıkları ifade biçimlerinin zaman zaman benzerlik göstermelerine rağmen, farklı noktalara kayan oyunculuk yaklaşımlarında onları karşılaştırırken herhangi bir bulanıklığa yer vermemek amacıyla gerçek ve gerçekçilik arasındaki ayrımın netleştirilmesi yerinde olacaktır. Gerçekçilik ve inandırıcılığın birbirini temsil eden kavramlar olduğunu göz önünde tutarak Meisner'in inandırıcılığın seyircide olduğu oyuncunun ise yapma gerçekliğine yatırım yaptığı söylemini değerlendirdiğimizde gerçeklik algısının gerçekçilik üzerine değil gerçeklik üzerine kurulu olduğu anlaşılmaktadır. Adler'in yaklaşımında ise oyuncunun sahne üzerindeki her anında bir gerçeklik kaygısı güdüldüğü görülmektedir. Oyuncu yaptığı her şeyi ince ince üzerine çalışarak yani zihni yardımıyla 'gerçek' haline 'getirmelidir'.

Bu bağlamda, Meisner ve Adler'in oyunculuk yaklaşımlarındaki farklılıklardan ilki karakter üzerinedir. Barter, Stella'nın Meisner'den tamamen farklı olarak oyunculuk yaklaşımında ilk olarak karakterden yola çıktığını söylemektedir. Adler, karakterin nasıl biri olduğu, nasıl yürüdüğü, nasıl konuştuğu, nasıl bir sosyal çevreye mensup olduğu, hangi dönemde yaşadığıyla başlayıp daha sonra kişinin gerçeklik hissi üzerinde çalışmaya dönmektedir (Santana, 2006). Daha önce bahsedildiği gibi, Adler'in 'karakter unsurları' başlığı altında rol kişilerinin nasıl insanlar olduğunun kararlaştırılmasını öngördüğü düşünüldüğünde oyuncunun eylemini hangi unsurların etkisi altında gerçekleştireceğinin de çerçevelendirilmiş olduğu ve karaktere dair kararların yöntemde önemli yer tuttuğu görülebilir.

Öte yandan, Meisner'e göre oyuncu bir şeyi gerçekten yaptığında karakter hakkında konuşmaya gerek yoktur. Oyuncu, yapma gerçekliğine yatırım yaparak gözlem yapıp karşılık verdiğinde karakter ortaya çıkmış olur. Oyuncu bir karakteri oynamaz; karakter oyuncunun yaptığı şeyde verili koşullar içinde belirir (Meisner ve Longwell, 1987, s.24). Bu süreçte, Adler'den farklı olarak metnin verdiği bilgiler dışında oyuncu kim/ ne/ ne zaman/ nasıl/ neden sorularına cevap vermek zorunda değildir. Özetle, Adler'in yaklaşı-

mina göre karakter belirli sorular cevaplanıp, belirli seçimler yapılarak inşa edilirken, Meisner'e göre "Karaktere dair ortaya çıkan tercihler zihinsel bir seçimin sonucu değil içgüdüselidir. Fikirler üzerine seçim yapılmaz" (Meisner ve Longwell, s.188). Buna bağlı olarak, karakterin ortaya çıkışı bakımından Adler'in yaklaşımına göre sahne üzerindeki gerçeklik karakter bağlamında bir tasarıma dayanırken, Meisner için organik şekilde anda ortaya çıkar. Bu koşullarda, oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısını, oyuncuyu bir tasarımı gerçekçi şekilde gerçekleştirmeye mecbur bırakmayan ikinci yaklaşımın daha çok beslediği öne sürülebilir.

Meisner ve Adler'in ayrıştıkları ve oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısına dair ikinci konu eylemdir. Her iki isim de sahne üstündeki gerçekliğin 'yapmak' ile doğrudan bağlantılı olduğunu savunsa da çalışmalarının detaylarına bakıldığında bahsettikleri eylemlerin gerçekleşme süreçleri birbirinden oldukça farklıdır. Meisner, oyuncunun yapma gerçekliğine yatırım yaparak gerçekten yaşayabileceğini söylerken; Adler'e göre eylemler tek tek analiz edilmeli; omurgaları çıkarılmalı, üzerinde ayrıntılı olarak çalışılmalı ve en küçük eylemin dahi kas hafızasına alınması sağlanmalıdır. Adler'in yaklaşımında tıpkı karakterde olduğu gibi eylem, metin temelli ilerlenerek belirlenmektedir. Öte yandan Meisner için oyuncuyu "gerçekten yaşatan" şey "açıkça gözlemlenen davranış anına verilen itkisel karşılıktır" ve bu tanım gereği anda belirir (Williams, 2012).

Kimi yazarlarca, Meisner ve Adler'in oyunculuk yaklaşımlarının ortak özelliği olarak değerlendirilse de birbirlerinden ayrıldıkları bir diğer nokta hayal gücüdür. Adler, oyuncuyu harekete geçiren, eyleminin gerçekliğini belirleyen bir yardımcı olarak hayal gücünün önemini vurgular ve sahne üzerinde hayal gücünden geçmeyen her gerçeğin yalan olduğunu ileri sürer (Adler, 2006). Meisner ise hayal gücünün temel olarak sahne üzerinde değil oyuncuya belirli bir canlılık getiren 'hazırlık' aşamasına giriş olarak kullanılmasından yanadır (Meisner ve Longwell, 1987, s. 76-78). Oyuncu sahne üzerine geldiğinde şimdiki zamana dönmeli ve sahne üstündeki partnerini hayal ettiği kişi değil oyuncu arkadaşı olarak görmeye devam etmelidir (Williams, 2018, s. 20). Sahne üzerinde oyuncunun an be an gözlem yapıp karşılık vermesini isteyen Meisner için oyuncunun zihnine dönme durumu elimine edilmelidir. Bu bağlamda, Adler'in hayali koşulları ile Meisner'in verili koşulları birbirinden tamamen farklıdır. Adler'e göre hayal gücü oyuncuyu harekete geçiren bir olmazsa olmazken Meisner'e göre oyuncuya olan şey hayal gücüne değil karşısındaki diğer kişinin oyuncunun üzerindeki etkisine bağlıdır. Ayrıca, 'hayali' kelimesi kullanıldığı an oyuncuların bakışlarının donuklaştığı, boşlukta bir şeyler ara-

dıkları ve şimdiki andan uzaklaştıkları söylenmektedir (Williams, 2020). Bu görüşe göre, sahne üzerinde oyuncunun söylediği hiçbir şeyi kendi hayal gücünden geçirmeden söylememesi gerektiğine vurgu yapan Adler'in bu yaklaşımının oyuncunun şimdiki andaki mevcudiyetini azalttığı söylenebilir.

Son olarak, Adler ve Meisner'in oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısına yaklaşımlarında oyuncunun sahne üzerinde yaptıklarını dayandırdıkları 'gerçeklerin' birbirinden ayrıştığı söylenebilir. Adler'e göre oyuncunun eyleminin büyüklüğünü belirleyen onun arkasında oyuncunun kişisel olarak belirlediği metnin verili koşullarında olmayan nedendir. Oyuncu tarafından belirlenen bu neden, oyuncunun sahnede olduğu süre boyunca durmaksızın sürmektedir. Dolayısıyla, oyuncu yine sahne üzerindeki gerçeklikten bağımsız olarak sahne dışında yapılan seçimlere bağlı olarak davranmaktadır. Eylemin bu şekilde gerçekçeleştirilmesinin Meisner'in ileri sürdüğü 'çimdikleme' ve 'ah' prensibinin zıttı bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Meisner'e göre oyuncuya olan şey ve dolayısıyla oyuncunun olan şeye verdiği karşılık (eylem) partnerine bağlıyken, Adler'in yaklaşımında oyuncunun eylemi daha önce alınmış bir karara bağlı olarak belirlenmiş olur. Oyuncunun şimdi ve burada olana göre karşılık vermesi ile kendi nedenselliğini sahne dışında belirleyerek buna göre eylemde bulunması arasındaki fark, sahne üzerinde oyuncunun pozisyonunu 'gerçekten yaşayan' 'inşa edene' kaymasıdır. Oyuncunun sahne üzerindeki algısında bu inşa süreci önceki bölümlerde bahsedilen tüm unsurlar için geçerlidir: "Hazırlığınızı adamakıllı yaptığınızda odaya nasıl girmeniz gerektiğini bilirsiniz; sahneyi nasıl kullanmanız gerektiğini de, sahnede gezinmeyi nasıl haklı göstereceğinizi de. Hepsini içten bir biçimde yapmayı öğrenirsiniz" (Adler, 2006, s. 55). Bu bağlamda bakınca, Adler için oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısının gerçekçi ya da diğer bir ifade ediliş biçimiyle sahici yapmaya dayandığı iddia edilebilir.

Sonuç

Stanislavski'nin birinci dönem çalışmalarından yola çıkılarak bakıldığında oyuncuda belirli bir duyguyu gerçekten yaratmayı amaçlayan coşku belleği kavramı oyuncunun geçmişinde seçtiği bir anısının yeniden çağırılması prensibi üzerine temellenmekteydi. Dolayısıyla, oyuncunun yaşadığı duygusal durum sahnenin gerçekliğinden farklılık göstermekteydi. Sahne üzerinde oyuncunun yaşadığı andaki gerçekten bağımsız, geçmişte yaşadığı bir olaya verdiği duygusal tepkinin reproduksiyonu denilebilirdi. İkinci dönem olarak da adlandırılabilir son döneminde ise, Stanislavski'nin gerçek duygulara ulaşma yolunda coşku belleğine üzerine yaptığı çalışmaları verili koşullara ve fiziksel

eylemlere yönelterek, duyguların anahtarının fiziksel eylemlerde yattığı fikrini savunmaya başladı (Toporkov, 2017, s. 92-112). Ancak bu anlayışa göre sahne üzerinde yapılacak bu eylemler önceden belirlenmektedir.

Stella Adler de bu bağlamda, öncülü Stanislavki gibi fiziksel eylemler metodunun peşinden gitmiş ve yine Stanislavski'nin oyunculuk metodunda önemli bir yere sahip olan 'hayal gücüne' vurgu yapmıştır. Oyuncunun eylemlerini gerekçelendirmesi ve karakteri inşa etmesi de metne dair fikirler üzerinden gerçekleşmektedir. Eylemler ve karakter bir keşiften ziyade önceden oyuncu ya da yönetmen tarafından alınan kararlara, metne ve metnin hayali koşullarına dayanmaktadır. Stella Adler'in bu anlamda oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısına dair benimsediği oyunculuk yaklaşımı, Meisner'in karşı çıktığı entelektüel bir yaklaşımın örneğidir. Oysa Meisner'e göre oyuncunun savaşıması gereken en önemli problemlerden biri zihindir. Zihin elimine edilmeli, oyuncu sahnede itkisel olarak hareket etmelidir. Çünkü itki zihinden değil bedenden gelir, kurgulanmaz. Meisner'de itkilere olan bu vurgu Adler'de oyuncunun hayalgücü ve eylemlere, karaktere dair sahneyi oynamak üzere yaptığı hazırlık üzerinedir.

Sonuç olarak, Meisner'in oyunculuk yaklaşımı, oyuncunun sahne üzerindeki gerçekliğine, var olan duygu durumunu kabul ederek; dikkatini kendi üzerinden partnerine yönelterek; gözlemine itkisi doğrultusunda karşılık vererek ve bu esnada kendi fikirlerine dayanarak eylemde bulunmak yerine partnerinin etkisiyle harekete geçerek ulaşabileceği düşüncesine dayanmaktadır. Bu, oyuncunun anın gerçekliğine göre hareket etmesini sağlamaktadır (Williams, 2018). Diğer yandan, Stella Adler'e göre karakterin, eylemlerin, hayal gücü ve gerekçelendirmenin detaylıca inşa edilmesi ve yeterince hâkim oluncaya kadar inşa edilen üzerinde çalışılması ile sahne üzerinde sahicilik mümkün olabilir. Bu bağlamda, Adler'in, oyuncunun sahne üzerindeki gerçeklik algısı oyuncunun sahne üzerinde sahici yani gerçekçi olması fikri üzerine kuruluyken, Meisner'e göre oyuncunun sahnede keşfederek gerçekten yaşamasına bağlıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Adler, S. (2006). *Aktörlük sanatı* (N.U. Özüaydın, Çev.) İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- Keser, V. (2014). Psikanaliz yazıları. Küey, A.D., İkiz, T., Kayaalp, M. L., Tükel R. (Ed.), *İçeriden Gelen* (s. 35-40). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Meisner, S. & Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books.
- Özüaydın, N. U. (2015). Bir oyunculuk tekniği olarak coşku belleğinin analizi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 39 (1), 23-36.
- Santana, J. A. (Director). (2006). *Sanford Meisner acting class* [DVD]. United States: Open Road Films.
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's work*. (Benedetti, J. Trans.) New York, NY: Routledge.
- The Stanford Meisner Center. (2018). Our history. Erişim adresi: <https://www.themisnercenter.com/history.html>
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski provada*. (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren, Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski sistemi*. Modern Performans Alanındaki Etkisi. (H.Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Williams, S. (2018). *Meisner oyunculuk tekniği notları*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.
- Williams, S. (2012, 22 Ekim). The bubble of belief. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.impulsecompany.co.uk/scott-s-blog/>

Sahne Sanatlarının Eşikselliği: Geçiş Ritüelleri Bağlamında Bir Alan Araştırması

The Liminality of Performing Arts: A Field Research in Terms of The Rites of Passage

Simay YILMAZ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2020-0001

¹Araş. Gör., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.Y. 0000-0002-3794-4967

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Simay Yılmaz,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: syilmaz1@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 08.05.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
14.06.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
16.06.2020

Kabul/Accepted: 18.06.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Yılmaz, S. (2020). Sahne sanatlarının eşikselliği: Geçiş ritüelleri bağlamında bir alan araştırması. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(1), 41-56. <https://doi.org/10.26650/CONS2020-0001>

Öz

İnsan topluluklarının en temel kültürel örüntülerinden olan ritüeller, kültürün araştırılmasında en çok başvurulan unsurlardandır. Arnold Van Gennep'in "geçiş ritüelleri" kuramı ve bu kuramın üzerine inşa edilmiş olan Victor Turner'a ait "eşiksellik" kuramı ise, sosyal bilimlerin ritüel çalışmalarının en temel kuramlarıdır. Bu kuramlara göre, hayatın çeşitli aşamalarında ve mecralarında "geçiş ritüelleri" bulunmaktadır ve bu ritüeller üç aşamaya ayrılmış şekilde seyretmektedir. Bu aşamaların ikincisi olan "eşiksel" aşama, bireylerin ne ilk ne de son aşamada olduğu bir 'aradalık' hali ile karakterize olmuştur. Kuramsal tarihi boyunca ritüeller ile benzeştirilmiş, hatta ritüellerin içerisinden doğup salt sanatsal kimliğini kazandığı öne sürülmüş olan sahne sanatları temsilleri, bu çalışmada, ritüellerle olan benzerliğinin değerlendirilmesi amacıyla iki temel ritüel kuramı olan "geçiş ritüelleri" ile "eşiksellik" bağlamında ele alınmıştır. Araştırmada, öncelikle, detaylı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş ve kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Daha sonra, oluşturulan kuramsal çerçeve ışığında, sahne sanatları temsillerinin gözlemlendiği ve sahne sanatları çevresi ile birebir görüşmelerin gerçekleştirildiği bir alan araştırması yürütülmüştür. Araştırmanın sonucunda, yüzyıllardır ritüeller ile bir arada ele alınmış olan sahne sanatları temsillerinin hem "geçiş ritüellerinin" üç basamaklı yapısı hem de Victor Turner'ın ikinci aşama üzerine inşa ettiği "eşiksel" evrenin özellikleri ile uyum içerisinde olduğu ve bu kuramlar bağlamında yapılan değerlendirmenin sahne sanatları temsillerinin ritüellerle benzeştigi fikrini pekiştirdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sahne Sanatları, Eşiksellik, Geçiş Ritüelleri

ABSTRACT

Rituals are one of the most studied concepts in the research of culture. Arnold Van Gennep's theory "rites of passage" and Victor Turner's theory "liminality" are together the most basic theories of ritual studies. According to these theories, there are "transition rituals" at various stages and in various channels of life and these rituals are divided into three stages. The second stage is called "liminality" and is characterized by an 'in-betweenness' in which individuals are neither in the first nor at the last stage. In this study, the field of performing arts, which has always been viewed in terms of rituals and, indeed, is said to be born out of them having gained its purely artistic identity later on, is examined in the context of the "rites of passage" and "liminality" theories, in order to evaluate its similarity with the rituals. After a detailed literature review, this study builds

a conceptual and theoretical framework for the research. Having done that, we then explain how we conducted our field research which involved participant observation and face-to-face interviews, all in the light of the afore-mentioned framework. The results of the study conclude that performing arts, which have been considered together with rituals since their theoretical beginning, share the principles of the three staged “transition rituals” and the characteristics of the “liminal” stage coined by Victor Turner. The study also concludes that the theoretical framework supports the idea that performing arts are similar to rituals.

Keywords: Performing Arts, Liminality, Rites of Passage

EXTENDED ABSTRACT

Since the rise and development of social sciences in the nineteenth century, people who share a common culture have been the main focus of the social sciences disciplines. In modern times, in which traditional societies are being changed and transformed, relationships which used to be based on geographical proximity and kinship have been replaced by common interest groups, such as people from similar occupations, similar religions, or ideological groups. These groups possess a common sense of community and a cultural pattern specific to their group just like the groups based on geographical proximity and kinship in traditional societies. The artists and the audience involved in performing arts also form a common culture since they are a common interest group.

Rituals are one of the most studied concepts in the research of culture. Arnold Van Gennep’s theory “rites of passage” and Victor Turner’s theory “liminality” together compose the most basic theories of ritual studies. According to these theories, there are “transition rituals” at various stages and channels of life and these rituals are divided into three stages. The second stage which is called “liminality”, is characterized by an ‘in-betweenness’ in which individuals are neither in the first nor at the last stage. In this study, performing arts, which have always been considered in terms of rituals and are indeed said to be born out of them having gained their purely artistic identity later on, are examined in the context of the “rites of passage” and “liminality” theories in order to evaluate their similarity with rituals. After a detailed literature review, this study builds the conceptual and theoretical framework for its research. Having done that, this paper then outlines the nature of the chosen field research, namely participant observation and face-to-face interviews, which were conducted in the light of the framework outlined earlier in the paper. The results of the study conclude, that performing arts, which have been considered together with rituals since the beginning of their theoretical history, share the principles of the three staged “transition rituals” and the characteristics of the “liminal” stage

coined by Victor Turner. The study, which was conducted in terms of the above-mentioned theoretical framework, concludes that the idea of performing arts being like rituals can be supported.

The term “performing arts” refers to branches of art which are primarily based on human performance such as theatre, opera and ballet. The instrument used in performing arts is the performer’s own body rather than secondary instruments (such as musical instruments). The education in performing arts often starts at a young age but is generally completed at undergraduate and graduate levels in conservatories or other universities in departments such as theatre, opera and ballet. There are periods in the working life of performing artists that affect their daily routines. These are the off-season period, audition periods, rehearsal periods, and the on-stage period. One of the main elements of the performing arts culture is the concept of ‘team’. With the people working together in the same project, artists share a sense of a big family experience due to much time being spent together and common goals being shared. Throughout their theoretical history, performing arts have been considered together with rituals. Rituals are social events with features such as formality, sociality and transformativeness. Performing arts, just like rituals, indicate the features of formality, sociality and transformativeness. Milestones in the study of rituals are Arnold Van Gennep’s theory of “rites of passage” and Turner’s concept of “liminality”. French ethnographer Arnold Van Gennep stated that transition rituals had three phases. These are the steps called “separation”, “transition” and “integration”. Performances of performing arts also possess these three phases. The transition phase, which is the second phase of the transition rituals of Van Gennep, is further examined and detailed by Victor Turner. According to Turner, the participants of a ritual become “communitas”, which is the group of “equal and anonymous” individuals in the transition phase. There are a number of features that distinguish these individuals from their normal state. Performing arts events also show these distinguishing features. This article aims to consider performing arts from a social sciences perspective. It is clear, that as long as the “human” is inside, it is appropriate to understand performing arts and other branches of art through the methods and theories of social sciences.

Giriş

Ortak bir kültürel örüntü içerisinde yaşayan insan toplulukları, sosyal bilimlerin ortaya çıkıp olgunlaştığı on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, alanın ilgi odağını oluşturmuştur. Geleneksel toplumlarda, insanlar, yaşadıkları yer ve akrabalık bağları ile birbirlerine bağlanıp bir kültür meydana getirmektedirler; örneğin bir mahallenin sakinleri veya bir köy halkı. Geleneksel toplum yapılarının değişip dönüştüğü modern zamanda ise, zayıflayan coğrafi ve akrabalık temelli ilişkilerinin yerini mesleki, dini, siyasi vb. temelli ortak ilgi grupları almıştır. Bu gruplar, tıpkı coğrafi yakınlık ve akrabalık temelli gruplar gibi ortak bir topluluk bilincine ve bu topluluğa özgü birtakım kültürel örüntülere sahiptirler. Günümüzdeki kentleşmiş toplumlarda, zayıflamış olan geleneksel akrabalık ilişkilerinin boşalttığı yeri, ortak ilgi ve meslek grupları gibi alternatif topluluklar almıştır. Etnografik çalışmaların ibresi de coğrafi temelli birliktelik ve kan bağı içerisindeki insan gruplarından (akrabalar, köy sakinleri, kasabalılar vb.), ortak ilgi topluluklarına (meslek grupları, sanat çevreleri, kulüp üyeleri, dini örgütler, sendikalar vb.) çevrilmiştir. Haviland ve diğerlerine göre ortak ilgi grupları, “belirli etkinlikler, hedefler, değerler ya da inançları paylaşan insanların bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan topluluklardır” (Haviland ve diğerleri, 2008, s. 544). Antropolog Meredith Small, arkadaş ve meslek gruplarını geleneksel toplumdaki akraba gruplarının kent toplumundaki muadili olarak görmektedir; ona göre, kent toplumunda akrabaların yerini arkadaşlar ve meslektaşlar, gen ve kan bağının yerini ise beraber geçirilen zaman ve ilgi-görüş ortaklığı almakta, böylece ortak bir paydada buluşulan insan grubuyla geniş bir aile deneyimi yaşanmaktadır (Small, 2000, s. 88).

Güvenç'e göre; “Sosyal ve kültürel antropolojinin konusu, tek kelimeyle, *kültür* 'dür” (Güvenç, 1996, s. 95). İnsan topluluklarının en temel kültürel örüntülerinden biri olan ritüeller ise kültürün araştırılmasında en çok başvurulan unsurlardan biridir. Arnold Van Gennep'in “geçiş ritüelleri” kuramı ve bu kuramın üzerine inşa edilen Victor Turner'a ait “eşiksellik” kuramı sosyal bilimlerin ritüel çalışmalarının en temel kuramlarıdır. Bu kuramlara göre, hayatın çeşitli aşamalarında ve mecralarında ritüeller bulunmaktadır, bu ritüeller üç aşamaya ayrılmıştır ve bu aşamaların ikincisi olan “eşiksel” aşama, bireylerin ne ilk ne de son aşamada olduğu bir ‘aradalık’ hali ile karakterize olmuştur. Kuramsal tarihi boyunca ritüeller ile benzeştirilmiş, hatta ritüellerin içerisinden doğup salt sanatsal kimliğini kazandığı öne sürülmüş olan sahne sanatları temsilleri (Brockett ve Hildy, 2016, s. 1), bu çalışmada, ritüellerle olan benzerliğinin değerlendirilmesi amacıyla iki temel ritüel kuramı olan “geçiş ritüelleri” ile “eşiksellik” bağlamında ele alınmıştır.

Araştırmada, sosyal antropoloji disiplininin benimsediği yöntem ve tekniklere başvurulmuştur. Öncelikle, araştırma konusu ile ilgili literatür dikkatlice taranmış, kavramsal ve kuramsal çerçeve belirlenmiştir. Literatür taraması ve alanı tanıyarak geçirilen süre sonunda alanda kullanılacak sorular ve görüşülecek konular belirlenmiş ve görüşme rehber formları hazırlanmıştır. Daha sonra, oluşturulan kavramsal ve kuramsal çerçeve ışığında bir alan araştırması gerçekleştirilmiştir. Alan araştırması, derinlemesine görüşmeler ve katılımcı gözlem teknikleriyle yürütülmüştür. Katılımcı gözlem dâhilinde, araştırmanın konusunu oluşturan sahne sanatlarının provalarına, temsillerine ve sanatçıların günlük yaşam faaliyetlerine katılım gösterilmiş, sanatçılar ve izleyenlerle konu hakkında soruların sorulduğu derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. İstanbul Avrupa yakasındaki iki özel sahne sanatları tiyatrosu, Anadolu yakasındaki bir alternatif tiyatro ve iki konser-bale salonundaki projelerde çalışmakta olan sanatçılar ve araştırmanın yürütüldüğü dönemde bir projede çalışmıyor olan çeşitli sanatçılar ve izleyicilerin oluşturduğu 30 kişi (bale, opera, tiyatro sanatçıları ile izleyicileri) ile yürütülen alan araştırması, 2018’in Eylül ayı ile 2019’un Haziran ayı arasındaki 10 aylık süreyi kapsamıştır. Görüşmeler yoluyla elde edilen veriler, makale içerisinde görüşülenlerin adları gizlenip alanlarına göre kodlanarak ifade edilmiştir.¹ Yapılan görüşmeler içerisinde makalede örnek verilmek üzere kullanılan alıntılarının sahipleri makale içerisinde şu şekilde kodlanmıştır: Bale sanatçıları B-1 ve B-2; tiyatro sanatçısı T-5; izleyiciler İ-1 ve İ-2. Araştırmanın örneklemini kartopu örneklem olmuştur. Kartopu örneklem, “araştırma alanında kaynak kişilerden doğru diğer görüşülecek kişilere ulaşılması ve bir kartopu gibi, ilerledikçe yeni kişilere ulaşıldıkça örneklemin büyümesi ile oluşmasıdır” (Kümbetoğlu, 2012, s. 99).

Her disiplinin tanıdığı etik standartlar, araştırmacıların uyduğu etik kurallar bulunmaktadır. Doğa bilimlerinde olduğu gibi sosyal bilimlerde de etik standartlar ve sorunsallar bulunmaktadır, hatta söz konusu sosyal bilimlerin inceleme konusu insan olunca bu etik unsurlar daha da çetrefilli bir hal almış, üzerine uzun tartışmalar yapılmıştır. İnsan ile çalışmak, laboratuvar ortamında kesin sonuçlar alınan bir deney yürütmekten farklıdır: “[...] inceleme konuları olan insanın toplumsal yaşamının akıcı, gözlemlenmesi güç ve laboratuvar araçlarıyla kesin olarak ölçülmesinin zor oluşudur” (Neuman, 2006, s. 10). Bu sebeple araştırmaların güvenilirliği ve gerçeği temsil etmesi konusunda elimizde

1 Alan araştırmasının yürütüldüğü kişilerden isminin baş harflerinin kullanılmasına izin verenler ile araştırma yayınında kullanılmak üzere kod isim tercih edenlerin listesi şu şekildedir: Bale sanatçıları E.Ç., S.İ., H.Ü., Zeynep, İ.A., Aleyna, Ö.T.; opera sanatçıları U.T., A.Z., U.S., Tenor, S.A., A.Y.; tiyatro sanatçıları S.A., Y.E., A.Y., M.G., Ali, S.B., T.C., Pelin, E.Ş., S.Y., Y.S., S.Ş.; izleyiciler M.K., S.Y., B.S., N.Ş., A.E..

araştırmacıya güven duymak dışında bir seçenek bulunmamaktadır. Bu da araştırmacının bir dizi sorumluluğun farkında olmasını gerektirir. Antropolog alanda, alandan sonraki raporlama sürecinde ve belki de hayatının sonuna kadar araştırdığı topluluğu en doğru şekilde anlatmak, güvenlerini kırmamak, bilgileri çarpıtmamak, eksik veya fazla söylememek ile görevlidir. Bu araştırma sırasında da bu etik unsurlara dikkat edilmiştir. Alana girilen ilk andan itibaren görüşülenler ve aralarında zaman geçirilen sanatçılar ve izleyicilere bir araştırma sürecinde olduğu bildirilmiş ve bu kişiler araştırmanın konusu hakkında bilgilendirilmiştir. Araştırmaya katılmak istemeyen kişiler hakkında gözlem veya kayıt yapılmamıştır. Görüşülen kişiler, ses kaydı alınması ve not tutulması konusunda önceden bilgilendirilmiş, izin vermemeleri halinde ise asla kendilerinden gizli ses kaydı alınmamış veya not tutulmamıştır.

Genel Bir Bakış: Sahne Sanatları

Sahne sanatları, İngilizce’de *performing arts*, Almanca’da *Bühnenkünste* olarak adlandırılan alanın (Pavis ve Shantz, 1999, s. 262) Türkçe’deki adıdır. İngilizce *performing arts* terimi, tamamen başka bir alana işaret eden *performance art* ile karıştırılmamalıdır. *Performance Art*, Türkçe’de “performans sanatı” olarak karşılık bulmaktadır (Çalışlar, 1995, s. 496). Sahne sanatları terimi, performans sergilemeye dayalı sanat dalları olan tiyatro, opera ve bale gibi sahne üzerindeki enstrümanın ikincil enstrümanlar yerine (müzik aletleri gibi), insanın kendi bedeninin olduğu sese, oyunculuğa ve dansa dayalı ve daha önceden prova edilen bir yapının sunulduğu sanat çeşitlerine işaret etmektedir. Royce, *Anthropology of the Performing Arts* isimli kitabında sahne sanatlarının temelde üç performans çeşidi ve bunların kombinasyonlarından oluştuğunu aktarmaktadır: “Sahne sanatları, özellikle müzik, dans, tiyatro ve bu türlerin kombinasyonlarıdır” (Royce, 2004, s. 1).

Sahne sanatları, özel ve yoğun bir eğitim süreci gerektiren bir alandır. Çoğu zaman sahne sanatları alanına adım atmayı isteyen gençlerin, küçük yaştan itibaren birtakım pratikler kazanmak için alıştırma yapmaya başlamaları gerekmektedir. Türkiye’de, konservatuvarların veya diğer üniversitelerin tiyatro, şan ve dans bölümlerinde eğitim gören sanatçıların lisans eğitimleri, bölümden bölüme ve konservatuvarlar ile diğer üniversiteler arasında değişiklik göstererek 4 ila 6 öğretim yılı arasında sürmektedir. Sanatçı adayları, lisans seviyesindeki eğitimlerinin öncesinde, lise eğitimleri süresince güzel sanatlar liselerinde öğrenim görerek veya güzel sanatlar lisesi dışında bir lisede öğrenim görürken bir kursa devam ederek, sanat dallarına yönelik ilk öğrenimlerini gerçekleştirmeye baş-

larlar. Kimi durumlarda, örneğin lisans eğitimi bale üzerine olan sanatçılar örneğinde, bu lisans öncesi eğitim süreci ilkokul hatta anaokulu yaşlarına kadar inmektedir:

“Ben bir konservatuvarın bale bölümünden mezunum, ama öncesi de var. Yani zaten bizde bale yapıyor olarak girersin lisansa. Ben 5 yaşından beri bale yapıyorum, lisede de konservatuvarın bale bölümünde okudum. Sanırım bale bölümü diğer dans bölümlerinden biraz daha katı bu konuda, ön eğitimin olmadan lisans seviyesinde baleye kabul edilmek biraz zor” (B-1, kişisel iletişim, 02.11.2018).

Yapılan gözlem ve görüşmelere göre, sahne sanatları çalışma hayatında sanatçıların günlük rutinlerini etkileyen dönemler bulunmaktadır. Bunlar, sezon dışı dönem, seçme dönemi, prova dönemi ve temsil dönemidir. Sezon dışı dönem, sahne sanatları gösterilerine ara verilen yaz aylarına işaret etmektedir. Bu dönemin sanatçı tarafından nasıl deneyimlendiğinin, sanatçının bir kurumda kadrolu olarak düzenli maaş ile veya proje başına sözleşme imzalayarak temsil başına ödeme ile çalışmasıyla yüksek oranda alakalı olduğu gözlemlenmiştir. Seçme günleri, prova dönemi ve temsil dönemi ise; ayırt etmeksizin her sanatçı için benzer dinamiklere sahiptir. Sanatçıların bir projeye dahil olmaları, seçme süreçleri ile başlamaktadır. Seçme süreçleri, genellikle uzun saatler süren, fiziksel ve psikolojik olarak zinde olmayı gerektiren süreçlerdir. Projede yer alacak sanatçıların bu seçme sürecinde belirlenmesinden projenin sahnelemesine kadar geçen süre prova sürecidir. Bu süreç, projeden projeye değişkenlik göstermekle birlikte, alan araştırması sırasında denk gelinen projeler için bu süre 2-3 ay kadar sürmüştür. Prova süreci genel olarak bir toplantı ile başlamaktadır. Bu toplantıda sanatçılar prova tarihlerini, şartlarını, planlanan temsil süresini öğrenir ve sözleşmelerini imzalarlar. Bir pürüz çıkmadığı takdirde, provalar planlanan sürede biter ve temsil dönemine geçilir, ancak kimi zaman temsillerin başlamasından sonra devam eden hatırlama provaları da yapılmaktadır. Bu süreç, sanatçıların kendilerine dikkat etmeleri gereken bir dönemdir. Araştırma sırasında görüşülen bir bale sanatçısı, temsil döneminde saçlarını asla ıslak bırakmadığını aktarmıştır. Ona göre, temsiller devam ettiği sürece ıslak saçla üşütüp hasta olma ‘lüksü’ bulunmamaktadır. (B-2, kişisel iletişim, 02.11.2018). Temsil günlerinde, sanatçılar, temsil saatlerinden en az iki saat önce sahneye gelirler. Genellikle, saç ve makyaj konusunda yetenekli olan bir kişi diğer sanatçılara yardım eder, çünkü şartları çok iyi olanlar dışındaki kurumlarda nadiren kuaför ve makyöz bulunur veya var olan kişi herkese yetismekte zorlanır. Temsil kostümleri, sahneler arasında hızlı değişim yapılacaksa kolayca giyilebilecek şekilde asılır ve bu alan oyun sırasında karışıklık yaratmayacak şekilde

düzenlenir. Hazırlıklar bittikten sonra, salon ışıkları alınır ve temsil başlar. Bu rutin, sezonun kapanmasına kadar, projeden projeye değişiklik göstererek ayda birden gün aşırıya kadar değişen bir yoğunlukta tekrarlanır.

Ritüel Kavramı ve Sahne Sanatları

Ritüeller, kültürün en temel yapıtaşlarındanır. Özbudun ve Uysal, ritüellerin günlük hayattaki eylemlerden ayırt edici özelliklerini şu şekilde sıralamışlardır: Biçimsellik, toplumsallık, bilgilendiricilik, meşrulaştırıcılık ve dönüştürücülük. Bu özelliklerden biçimsellik, ayinlerin belirli zaman ve belirli mekânlarda, sabit söz ve eylem dizileri ile tekrar edilir olmasına; toplumsallık, ayinlerin bireysel değil toplu olarak icra edildiğine; bilgilendiricilik, ayinlerin katılımcılarını inanç sistemlerine dair bilgilendirdiğine; meşrulaştırıcılık, ayinlerin toplumdaki mevcut yapıyı pekiştirdiğine; dönüştürücülük ise, ayin katılımcılarının gündelik hallerinden farklı bir boyuta dönüşmelerine işaret etmektedir (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 182).

Sahne sanatları, kuramsal tarihleri boyunca ritüeller ile benzerlik içerisinde ele alınmıştır, sahne sanatlarının ritüellerin içinden doğup zamanla kendine özgü salt sanatsal kimliğini kazandığı yaygın bir görüştür (Brockett ve Hildy, 2016, s. 1). Sahne sanatlarının seyirci ile sanatçıyı bir araya getiren sunuş alanı temsillerdir. Bu temsiller, ritüellerin yukarıda sıralanan karakteristik özelliklerine göre ele alındığında özellikle üç unsur, sahne sanatları temsillerinde fazlasıyla ön planda oluşu ile göze çarpacaktır: Biçimsellik, toplumsallık ve de en önemlisi dönüştürücülük. Diğer iki özellik olan bilgilendiricilik ve meşrulaştırıcılık işlevleri, sanatın salt sanatsal kimliğini kazanması ile ritüellerin dini temelli olduğu ayin formlarına özgü birer toplumsal işlev olarak geride kalmış gibi gözükmektedir. Biçimsellik, toplumsallık ve dönüştürücülük unsurlarını sahne sanatları özelinde ele almak gerekirse:

Sahne sanatları temsilleri, ritüellerin belirli zaman ve belirli mekânlarda, sabit söz ve eylem dizileri ile tekrar edilir olmasına işaret eden ‘biçimsellik’ özelliği bağlamında incelendiğinde; temsillerin, tıpkı ritüeller gibi belirli zaman (temsil günü ve saati bellidir) ve belirli mekânlarda (temsilin yapılacağı sahne bellidir), sabit söz ve eylem dizileri ile (temsillerde replikler, şarkı sözleri ve notaları, dans koreografisi ve hareket düzeni belirli ve sabittir, temsilden temsile değişmez) ve tekrar edilebilir olarak (bir mezoniyet temsili olmadığı sürece her temsil tekrar tekrar sahnelenmektedir) gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, sahne sanatları temsilleri biçimsellikleri bağlamında ritüeller ile tam bir uyum içerisinde olduklarıdır.

Sahne sanatları temsilleri, ritüellerin bireysel değil toplu olarak icra edilmesine işaret eden ‘toplumsallık’ özelliği bağlamında incelendiğinde; bu temsillerin, tıpkı ritüeller gibi toplu olarak icra edildiği gözlemlenmiştir. Hem sanatçıların hem seyircilerin temsil günü ve saatinde etkinlik mekânına topluca katılımları ve sahne üzerinde sunulan ile seyirci arasında bir etkileşim ve seyirciden gelen bir reaksiyon olması, temsillerin toplumsallığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, sahne sanatları temsilleri toplumsallıkları bağlamında da ritüeller ile tam bir uyum içerisindeyler.

Sahne sanatları temsilleri, ritüellerin katılımcılarının gündelik hallerinden farklı bir boyuta dönüşmelerine işaret eden ‘dönüştürücülük’ özelliği bağlamında incelendiğinde hem sahne üzerindeki sanatçıların hem de izleyenlerin temsillerden temsil öncesindeki hallerinden farklılaşmış şekilde ayrıldıkları gözlemlenmiştir. Görünen o ki, bu, temsiller sırasında sahne üstünde ve seyirci koltuklarında gerçekleşen karşılıklı alışveriş, duygusal ve düşünsel yolculuk sebebiyle yaşanmaktadır. Bu bağlamda sahne sanatları, ritüellerin dönüştürücülük özelliğini de kendi bünyesinde barındırmaktadır.

Daha önce de belirtildiği üzere, ritüellerin diğer iki özelliği olan bilgilendiricilik ve meşrulaştırıcılık işlevleri, halen kimi yaratımlarda kendine yer bulmakla birlikte, sanatın salt sanatsal kimliğini kazanmasının ardından ritüellerin din temelli olduğu ayin formlarına özgü birer toplumsal işlev olarak geride kalmış gibi gözükmektedir.

Ritüeller pek çok antropolog tarafından, farklı kuramlar bağlamında çalışılmıştır. Ancak din antropolojisi alanındaki ritüel çalışmalarında dönüm noktası Arnold Van Gennep’in “geçiş ritüelleri” kuramı ve Turner’ın bu kuramın “eşiksel” evresi üzerine inşa ettikleri olmuştur. Sıradaki alt başlıklar altında, sahne sanatları temsilleri, yapılan gözlem ve görüşmeler ışığında bu iki ritüel kuramı bağlamında değerlendirilecektir:

Geçiş Ritüelleri ve Sahne Sanatları Temsilleri

Fransız etnograf Arnold Van Gennep, geçiş ritüellerinin üç basamaklı olduğundan bahsetmektedir. Bunlar, “ayrılma/eşiksellik öncesi” (*separation/preliminal*), “geçiş/eşiksellik” (*transition/liminal*) ve “bütünleşme/eşiksellik sonrası” (*reaggregation/postliminal*) isimli basamaklardır (Van Gennep, 1960). Doç. Dr. Sibel Özbudun ve Doç. Dr. Gülfem Uysal, bu basamakları şu şekilde açıklamaktadırlar:

“Ayrılma evresi, kişi ya da grubun eski halinden, konumundan vb. kopuşunu simgeleyen edimlerle karakterize olmaktadır. [...] Eşiksellik evresi, kişinin ‘ne orada, ne burada’ oldu-

ğu ikircim ve belirsizlik yüklü bir durumu simgeler. [...] Bütünleşme evresi ise, bireyin ya da grubun dönüşüme uğramış olarak topluma yeniden katıldığı evredir” (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 184).

Ayrılma evresinde, kişi veya kişilerin mevcut durumlarından zamansal ve mekânsal olarak ayrılması söz konusudur. Gündelik hayatın sürüldüğü mekândan ritüel için özel olarak belirlenmiş bir mekâna geçilir ve zamansal olarak da ayinsel zaman, günlük sıradan zamandan ayırt edilir. Turner’a göre, ayrılmanın ilk aşaması, açıkça, günlük mekândan ve zamandan kutsal alan ve zamana geçmek üzere ayrılmayı gösterir (Turner, 1982, s. 24). İkinci evre olan geçiş evresinde, söz konusu ritüel gerçekleşir. Burada, önceki basamak olan ayrılma evresinden sonraki evre olan bütünleşme evresine geçiş gerçekleşmektedir. Ayrılma ve bütünleşme evrelerinin ortasında bulunan geçiş evresi, Victor Turner tarafından bir sonraki bölümde incelenecek olan “eşiksel” evre olarak tanımlanmıştır. Turner, bu evre üzerine, kendisine ait olan *liminality* (eşiksellik) ve *communitas* kavramlarını inşa etmiştir. Son evre olan bütünleşme evresinde ise, normal zaman ve mekâna dönüş söz konusudur. Dönüşüm yaşamış olan bireyler normal hayatın akışına dönüşmüş olarak dahil olmaktadır.

Gerçekleştirilen gözlem ve görüşmeler ışığında, geçiş ritüellerinin bu üç evresinin sahne sanatları temsillerini ne ölçüde temsil ettiği incelendiğinde şu sonuçlara varılmıştır: Geçiş ritüelleri üç evreden oluşmaktadır, ayrılma, geçiş ve bütünleşme evreleri; sahne sanatları temsilleri de hem sanatçılar hem izleyenler için, temsil öncesi, temsil ve temsil sonrası olarak üç evrede ele alınabilmektedir.

Birinci evre olan ‘ayrılma’ evresinde, Van Gennep’e göre, bireyler, normalde ait oldukları günlük hayatın zamansal akışı ve mekânlarından, gerçekleşecek ritüele katılmak üzere ‘ayrılırlar’ ve bu ritüel için belirlenmiş zamanda, bu ritüel için belirlenmiş mekâna gelirler. Sahne sanatları temsilleri açısından da bu evre geçerli olduğu gözlemlenmiştir: Hem sanatçılar hem izleyenler, günlük hayatlarından ayrılıp, temsil için belirlenmiş zamanda, temsil için belirlenmiş sahneye gelirler. Sanatçılar ve izleyenler, az sonra anonim sanatçılar ve anonim izleyenler olarak katılacakları temsilin başlamasından hemen önce, son defa kendi kimlikleri ve normal hayatın akışına ait olarak kulislerinde ve fuayede temsilin başlamasını beklerler.

İkinci evre olan ‘geçiş’ evresinde, Van Gennep’e göre, söz konusu ritüel gerçekleşir. Sahne sanatları temsilleri de bir ritüelin sahip olduğu biçimsellik, toplumsallık ve dönüş-

türücülük özelliklerini bünyesinde barındıran bir olay olarak ritüellerle benzerlik içerisinde gerçekleşir. Normal zaman ve mekânın dışına çıkılır hem sanatçı hem izleyenler, sahne üzerindeki zaman ve mekâna adapte olur. Belirli zaman ve belirli mekânlarda, sabit söz ve eylem dizileri ile ve tekrar edilebilir olarak gerçekleşen temsile topluca katılım söz konusudur.

Üçüncü evre olan ‘bütünleşme’ evresinde, Van Gennep’e göre, normal zaman ve mekâna dönüş söz konusudur. Bireyler normal hayatın akışına, dönüşmüş birer birey olarak dahil olurlar. Sahne sanatları temsillerinin sonunda da tıpkı ritüellerin bütünleşme evresinde olduğu gibi, sanatçılar sahneyi, seyirciler izleyici koltuklarını terk eder ve normal hayat ile yeniden buluştukları kulislerine ve fuayeye geçerler.

Görünen o ki sahne sanatları ritüelleri, geçiş ritüellerinin üç evreli yapısı ile benzerlik içerisinde gerçekleşmektedir. Van Gennep’in geçiş ritüellerinin ikinci evresi olan ve ritüelin gerçekleştiği evreyi temsil eden geçiş evresi, Turner tarafından daha da derinlemesine incelenmiş ve detaylandırılmıştır. Sıradaki başlık altında, Turner’ın geçiş evresi üzerine yapılandığı “eşiksellik” kuramı açıklanacak ve sahne sanatları temsilleri bu kuram bağlamında incelenecektir.

Eşiksellik Kavramı ve Sahne Sanatlarının Eşikselliği

İngiliz antropolog Victor Turner, Zambiya’da yaşayan Ndembu kabilesinin ayinleri üzerine çalışırken Van Gennep’in geçiş ayinleri basamaklarının özellikle ‘eşiksellik’ evresinde yoğunlaşmış ve bu evredeki eşit bireyler topluluğunu işaret ettiği *communitas* kavramını oluşturmuştur (Turner, 1977). Turner’a göre (Turner, 1982), eşiksel evredeki bireyler, eski hallerinden ayrılmış ve yeni hallerine henüz dönüşmemişlerdir; yani Özbudun ve Uysal’ın deyimiyle “ne orada ne burada” oldukları belirsiz bir durum içerisinde (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 184).

Turner’a göre, ritüelin katılımcıları, eşiksel evrede, ‘eşit ve anonim’ bireyler topluluğu olan *communitas*’a dönüşmektedirler. *Communitas* içerisindeki bireyleri normaldeki hallerinden ayıran bir dizi özellik bulunmaktadır: Mevcut yapıdaki aksine, eşiksellik evresinde; hiyerarşinin yerini eşitlik, mülkiyetin yerini mülksüzlük, cinsel normların yerini cinsel perhiz ya da cinsel aşırılık, gündelik kıyafetlerin yerini üniforma, kişilerin yerini anonimlik alır (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 185). Turner’ın açılımını yaptığı eşiksellik evresinde katılımcı bireylerin dönüştüğü *communitas* kavramının sahne sanatları

temsilleri katılımcılarını ne ölçüde ifade ettiği yapılan gözlem ve görüşmeler ile incelendiğinde şu sonuçlara varılmıştır:

Sahne sanatları temsilleri, geçiş ritüelleri karakteristiğine sahiptir ve temsiller sırasında hem izleyiciler hem sanatçılar tarafından, geçiş ritüellerinin ikinci aşaması üzerine Turner'ın inşa ettiği eşiksel evre deneyimlenmektedir. Özbudun ve Uysal'ın belirttiği üzere, bu eşiksel evrede, ilk olarak hiyerarşinin yerini eşitlik almaktadır (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 185). Eşiksel evrenin bu ilk özelliği sahne sanatları temsilleri bağlamında ele alındığında, gerçekten de temsiller sırasında normal hayattaki hiyerarşilerin önemi kalmadığı gözlemlenmiştir. Örnek vermek gerekirse, yapılan gözlem ve görüşmelerde görülmüştür ki, normal hayattaki hiyerarşide bir başkasından 'üstün' bir sosyal statü ile karakterize olan bir sanatçı, sahnelenen eserde diğer sanatçılar ile sahne üzerinde aynı işi yapmakta ve hatta daha küçük roller oynayıp daha kısa şarkılar söyleyebilmektedir. İzleyenler açısından ele alındığında ise, yine normal hayattaki hiyerarşi içerisinde farklı sosyal katmanlar ile karakterize olmuş kişiler, yan yana alınan bilet numaraları ile temsil süresince yan yana oturabilmektedirler ve sahne üzerindeki temsil bir kişiye farklı bir başkasına farklı şekilde icra edilmemektedir. Bilet ücretine göre sahneye yakınlığın ayarlanabildiği kurumlarda bile iki farklı toplumsal sınıftan iki izleyici birkaç oturma sırası arayla aynı oyunu, gösteriyi, konseri izlemektedir. Temsillerde sahne üzerindeki herkes 'sanatçıdır', izleyen herkes ise 'izleyici'. Bu bağlamda, ortaya şu sonuç çıkmaktadır ki ritüellerin eşiksel evresine paralel olarak sahne sanatları temsillerinde de günlük hayattaki hiyerarşinin yerini eşitlik almaktadır.

Özbudun ve Uysal'ın Turner'ın eşiksellik kuramına ilişkin çalışmasından (Turner, 1977) aktardığı üzere, eşiksel evrede, mülkiyetin yerini mülksüzlük almaktadır (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 185). Eşiksel evreye ait bu unsurun da temsiller için son derece geçerli olduğu gözlemlenmiştir: Hem sanatçılar hem de izleyenler kendilerine ait bir mülkte değil başka bir ortak alandırlar ve hem sahnede hem de izleyici koltuklarında kişilerin mülkleri normal hayatta geri dönmek üzere geride kalmıştır.

Eşiksel evrenin üçüncü özelliği, cinsel normların yerini cinsel perhiz ya da cinsel aşırılığın almasıdır (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 185), Eşiksel evrenin bu üçüncü özelliği sahne sanatları temsilleri bağlamında ele alındığında, temsiller sırasında da normal hayattaki normların aynı şekilde algılanmadıkları gözlemlenmiştir. Hem cinsel normlar hem de diğer toplumsal normlar, sahnelerde artık norm olmaktan çıkarlar. Sahne üzerinde ger-

çekleşen kurgu, günlük hayatta olduğu gibi yadırganmamakta, ayıplanmamakta veya bu kurgunun bir yaptırımı olmamaktadır, izleyen herkes sahne üzerinde gerçekleşenin kurgunun bir parçası olduğunun bilincindedir. Örnek vermek gerekirse, bir izleyici, sahnelenen oyun kapsamında izlenen cinayet sahnesi ile ilgili şu yorumu yapmıştır: “Ben orada olanın gerçek olmadığını biliyorum tabi. Normalde böyle bir şeye seyirci kalmazsın, ama burada oturup izliyorsun. Aslında şimdi düşününce garip geldi [Güler]” (İ-2, kişisel iletişim, 12.11.2018).

Eşiksel evrede katılımcıların deneyimlediği bir diğer özellik, gündelik kıyafetlerin yerini üniformanın almasıdır (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 185). Burada kastedilen, elbette ki o ayin veya ritüele özel birer kıyafetin giyilmesidir. Sahne sanatları bağlamında bakıldığında hem sanatçılar hem de izleyenler temsile özel birer ‘üniforma’ giymektedirler. Sanatçılar, günlük hayattaki kıyafetlerinden farklı olan sahne kostümlerini giymekte, izleyenler ise bir tiyatro, opera veya bale binasında giyilmeye uygun kıyafetler giymektedirler. Özellikle opera ve bale gibi elitizmin yüksek olduğu sanat dallarında, izleyiciler çoğu zaman koyu renkte resmi veya şık kıyafetler tercih etmektedirler. Bu zorunlu olmasa dahi, görünmeyen ve yazılı olmayan bir ‘temsile katılmaya uygun düşen kıyafet’ bilinci bulunmaktadır ve bu sanat çevresi tarafından pekâlâ farkında olunan bir gelenek ve görenektir. Bu konu ile ilgili gerçekleştirilen görüşmelerde bir izleyiciden şu cevap alınmıştır:

“Tabi ki bir kıyafet adabı olur. Bir gömlek giyer en azından erkekler. Kadınlar da şık şeyler tercih ederler. Dışarıdaki salaş kıyafetle gelinmez. Eskiden çok daha yaygın bir görgü kuralıydı, şimdilerde şortla gelen bile oluyor. Ama olmaması lazım. Biz ailecek çok dikkat ederiz, çocuğumuza da aşlamaya çalıştığımız bir görgü kuralı” (İ-1, kişisel iletişim, 23.05.2019).

Özbudun ve Uysal’ın aktardığı üzere (Özbudun ve Uysal, 2012, s. 185), eşiksel evrede katılımcıların deneyimlediği bir diğer özellik, kişilerin yerini anonimliğin almasıdır. Bu unsur, ritüel katılımcılarının günlük hayattaki sosyal statü, isim, maddi varlık, ilişkiler ağı vb. hiçbir şeyinin ritüel anında görünür olmadığına işaret etmektedir. Ritüellere ait bu özelliğin, sahne sanatları temsillerinde diğer unsurların hepsinden daha güçlü bir şekilde var olduğu gözlemlenmiştir. Temsillerde sahne üzerinde, sanatçılar izleyenler tarafından anonim bireyler olarak görülmektedir. Bu kişilerin canlandırdıkları karakter dışındaki kişilik özellikleri, maddi ve manevi varlıkları, sahip oldukları kişiler ağı vb. özellikleri sahne üzerinde görünür değildir. Sahne üzerinden bakanlar ise karşılarında

anonim izleyiciler görmektedirler, aynı şekilde izleyenlerin bireysel özellikleri ve kim olduklarının da görünürlüğü kalmamıştır. Sanatçılar, sahne üzerinde bir topluluğun anonim bireyleri olarak temsile göre özelleştirilmiş görüntüleriyle performanslarını sergilerken, sahnenin ardında isimlerini, kimliklerini ve ‘*off-stage*’ hayatlarını geri yüklenmektedirler. İzleyiciler de aynı şekilde, dışarıdaki hayatlarından arınmış bireyler olarak temsili izledikten sonra fuayede isimlerini, kimliklerini ve günlük hayatlarını geri yüklenmektedirler. Bu konu ile ilgili gerçekleştirilen görüşmelerden birinde bir bale sanatçısından konuyla ilgili şu yorum gelmiştir: “Standart gözükmemiz çok önemli. Biz aşırı kilo alamayız örneğin, normalden çok fazla farklılaşamayız. Sahnede birbiriyle aynı gözüken balerinleriz; Ayşe, Fatma, Zeynep değil. Kimliklerimiz perdenin arkasında” (B-2, kişisel iletişim, 02.11.2018).

Sanatçılar, sahne üzerinde bireysel özelliklerinden sıyrılmakta, anonim bireyler haline dönüşmektedirler. Sahne üzerindeki eşiksellik hali son bulduğunda ise sanatçılar kendi isimleri ve kimliklerini geri yüklenip, sahne ardındaki hayatlarına katılmaktadırlar. Görüşülen bir tiyatro sanatçısı bu konuyu şu şekilde yorumlamıştır: “Ben sahnede Kral Lear oynuyorum örneğin, ama evde pijamayla temizlik yapıyorum. [Gülüyor] Sahneye çıktığımda farklı bir ‘ben’ var, hatta orada artık ‘ben’ yok, büyük bir şeyin, ekibin parçasıyım” (T-5, kişisel iletişim, 12.11.2018).

İncelenen örnekler ve yapılan gözlemler neticesinde görünen odur ki, sahne sanatları temsilleri, barındırdıkları özellikler ile Turner’ın geçiş evresinin eşiksel bir süreç olduğu ve bu evrede katılımcıların normal hayatlarından farklı anonim özellikler giyinen *communitas*’a dönüştükleri önerisi ile örtüşmektedirler. Bu temsillerde hem sahne üstünde hem izleyici koltuğundakiler, topluca katılımında buldukları bir etkinlikte, dışarıdaki hayatlarında kim olduklarının önemi kalmadan, zamansal ve mekânsal işleyişten kopup, anonim bireyler olarak topluca bir dönüşüm yaşamaktadırlar ve *communitas* kavramının getirdiği üniforma, anonimlik, normların etkisizleşmesi vb. bir dizi unsura uygun hareket etmektedirler.

Sonuç

Geleneksel toplumlarda akrabalık ve coğrafi yakınlık üzerine kurulmuş olan ortak kültüre sahip insan toplulukları arasındaki bağın modern toplum yapısında zayıflamasıyla, bu toplulukların yerini bireylerin ortak ilgilerinin ön planda olduğu mesleki, dini, siyasi gruplar veya hobi grupları almıştır. Modern toplumda ortaya çıkan ortak ilgi grupları, tıpkı geleneksel toplumdaki coğrafi yakınlığa veya akrabalığa dayalı gruplar gibi, ortak bir kültüre

sahiptirler. Bu sebeple, ortak kültüre sahip insan gruplarının incelenmesini odak noktasına koyan antropoloji, sosyoloji gibi disiplinler, modern zamanda ibrelerini ortak ilgi gruplarına çevirmişlerdir ve artık şehrin arka sokaklarındaki müzik kültürü, alternatif tiyatrolar gibi görece yeni ve ortak bir kültürün bireylerini barındıran gruplar incelenmeye başlanmıştır. Sahne sanatları terimi, performans sergilemeye dayalı sanat dalları olan tiyatro, opera ve bale gibi sahne üzerindeki enstrümanın ikincil enstrümanlar yerine (müzik aletleri gibi), insanın kendi bedeninin olduğu sese, oyunculuğa ve dansa dayalı ve daha önceden prova edilen bir yapının sunulduğu sanat çeşitlerine işaret etmektedir.

İnsan topluluklarının en temel kültürel örüntülerinden biri olan ritüeller, kültürün araştırılmasında en çok başvurulan unsurlardan biridir. Arnold Van Gennep’in “geçiş ritüelleri” kuramı ve bu kuramın üzerine inşa edilen Victor Turner’a ait “eşiksellik” kuramı ise sosyal bilimlerin ritüel çalışmalarının en temel kuramlarıdır. Kuramsal tarihi boyunca ritüeller ile benzeştirilmiş, hatta ritüellerin içerisinden doğup salt sanatsal kimliğini kazandığı öne sürülmüş olan sahne sanatları temsilleri, bu çalışmada, ritüellerle olan benzerliğinin değerlendirilmesi amacıyla iki temel ritüel kuramı olan “geçiş ritüelleri” ile “eşiksellik” bağlamında ele alınmıştır.

Ritüeller; biçimsellik, toplumsallık, dönüştürücülük gibi özelliklere sahip toplumsal olaylardır. Sahne sanatları temsilleri, tıpkı ritüeller gibi belirli ve belirli mekânlarda, sabit söz ve eylem dizileriyle ve tekrar edilebilir olarak gerçekleştirilmesi bakımından ritüellerin biçimsellik özelliği ile; hem sanatçıların hem seyircilerin temsil günü ve saatinde etkinlik mekânına topluca katılımları bakımından toplumsallık özelliği ile; temsil sırasında sahne ile seyirci koltukları arasında gerçekleşen karşılıklı alışveriş neticesinde hem sahne üzerindeki sanatçılar hem de izleyenlerin, temsilden, önceki hallerinden farklılaşmış şekilde çıkmaları bakımından ise dönüştürücülük özelliği ile uyum içerisindedir.

Araştırmada görüldüğü üzere, sahne sanatları temsilleri, ritüel çalışmalarına ilişkin “geçiş ritüelleri” kuramının ve Victor Turner’ın ikinci aşama üzerine inşa ettiği “eşiksel” evrenin özelliklerini de barındırmaktadırlar. Bu kuramlar bağlamında yapılan değerlendirme, sahne sanatları temsillerinin ritüellerle benzeştiği fikrini pekiştirici niteliktedir. Sahne sanatları ve diğer sanat dallarının, ‘insanı’ içerisinde barındırdığı müddetçe sosyal bilimlerin yöntem ve kuramları ile anlaşılmaya elverişli olduğu açıktır. Bu araştırmanın kapsadığı alanın dışında kalan farklı unsurların gelecek çalışmalarla literatüre kazandırılması sevindirici olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2016). *Tiyatro tarihi* (Tufan Göbekçin, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güvenç, B. (1996). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haviland, W. A., Prins, H. E. L., Walrath, D., & McBride, B. (2008). *Kültürel antropoloji* (İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kümbetoğlu, B. (2012). *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Neuman, W. L. (2006). *Toplumsal araştırma yöntemleri: Nitel ve nicel yaklaşımlar*. (Sedef Özge, Çev.). Ankara: Yayınodası.
- Özbudun, S., & Uysal, G. (2012). *50 soruda antropoloji*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Pavis, P., & Shantz, C. (1999). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. Toronto ve Buffalo: University of Toronto Press.
- Royce, A. P. (2004). *Anthropology of the performing arts: Artistry, virtuosity, and interpretation in a cross-cultural perspective*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- Small, M. E. (2000). Kinship Envy: Musings on the ties of blood and marriage. *Natural History*, 109, 88.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Turner, V. (1977). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press.

‘Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği’ Geçerlik Güvenirlik Çalışması*

‘Çarkçı Ballet Undergraduate Students Performance Anxiety Scal’ Validity and Reliability Study

Jaklin ÇARKÇI¹ , Çare SERTELİN MERCAN² 



DOI: 10.26650/CONS2020-0020

*Çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığındaki yüksek lisans tezinden üretilmiştir. IX. Uluslararası Yüksek Öğretimde Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur (15-17 Kasım 2019, İstanbul)

¹Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Opera Bölümü, İstanbul, Türkiye

²Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Bölümü Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: J.K. 0000 0001-9214-1473;
Ç.S.M. 0000 0002-5594-1196

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Çare Sertelin Mercan,
İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Bölümü Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: sertelin@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 04.06.2020
Revizyon Talebi/Revision Requested:
15.06.2020
Son Revizyon/Last Revision Received:
18.06.2020
Kabul/Accepted: 22.06.2020
Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Çarkçı, J. & Sertelin Mercan, C. (2020). ‘Çarkçı bale lisans öğrencileri performans kaygısı ölçeği’ geçerlik güvenirlik çalışması. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(1), 57-78. <https://doi.org/10.26650/CONS2020-0020>

Öz

Performans kaygısı sahne sanatçılarının duygusal, bilişsel iyi oluşunu, sahne üzerindeki performansını dolayısıyla kendilik algısını, öz saygısını ve kariyer gelişimini etkileyen önemli bir unsurdur. Kaygı, patolojik bir hal almadığı sürece bilişsel davranışçı bazı tekniklerin öğrenilmesi ile kontrol altına alınabilmektedir, bunun için erken farkındalık önemlidir. Bu çalışmanın amacı konservatuvarda öğrenimine devam etmekte olan bale lisans öğrencilerinin performans kaygı düzeylerini ve bu kaygının kaynaklarını belirlemek üzere bir ölçme aracı geliştirmektir. Bu doğrultuda 2017-2019 yılları arasında 8 konservatuvarda 199 bale lisans öğrencisi ile çalışılmıştır. Bale öğrencileri ile yapılan görüşmeler sonrasında hazırlanan madde havuzu uzman görüşlerine sunulmuş, sonrasında gerekli düzenlemeler yapılarak açılımcı ve doğrulayıcı faktör analizleri, dış ölçüt geçerliliği ve test-tekrar test güvenirlik analizleri yapılmıştır. Analizler sonucunda 21 madde 4 alt boyuttan (Teknik özgüven, Adaptasyon gücü, Yüzleşme, Dayanıklılık) oluşan 5’li Likert tipinde bir ölçme aracı geliştirilmiştir. Ölçeğin psikometrik özellikleri, konservatuvar bale öğrencilerinin performans kaygılarının düzeyini ve kaygının kaynaklarını belirlemede kullanılabilecek geçerli ve güvenilir bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Ölçek, yüksek güvenirlilik, madde uyumu açısından da mükemmel ve kabul edilebilir uyum değerleri ortaya koymuştur. Ayrıca test-tekrar test analizi sonuçları, ölçeğin kararlılığının da yüksek olduğunu göstermektedir. Ölçeğin dış geçerlilik ilişkileri ortaya koyduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bale, Ölçek Geliştirme, Performans Kaygısı

ABSTRACT

Performance anxiety is an important factor affecting the emotional and cognitive well-being, stage performance, self-perception, self-esteem and career development of performing artists. Anxiety, if it is not pathological, can be controlled by achieving some cognitive-behavioural techniques; thus, early awareness has a crucial importance. The aim of this study is to develop a tool to determine the performance anxiety levels and sources of undergraduate ballet students enrolled in conservatories. For this purpose, between 2017-2019, researchers studied 199 undergraduate students from 8 conservatories. An item pool was prepared after the interviews with ballet students, secondly the item pool presented expert opinions, due to expert evaluations necessary

adjustments were arranged and exploratory and confirmatory factor analyses, external criterion validity and test-retest reliability analyses were performed. As a result of the analyses, a five-point Likert-type measurement tool consisting of 21 items and 4 sub-dimensions (namely technical self-confidence, adaptation capability, confrontation and resilience) was developed. The psychometric properties of the scale reveal that it is a valid and reliable tool that can be used to determine the level of performance anxiety and sources of anxiety in conservatory ballet students. The scale revealed high reliability, also excellent and acceptable goodness of fit indices. In addition, test-retest scores indicate high reliability. The external validity study of the scale reveals significant correlations with Liebowitz Social Anxiety Scale.

Keywords: Ballet, Scale Development, Performance Anxiety

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Performance anxiety is the fear about one's ability to perform a specific task. Athletes, musicians, actors, performing artists, dancers and public speakers generally examine performance anxiety. Stress and anxiety about performing in front of others, and being evaluated by others, cause performance anxiety. Performance anxiety has negative effects on performers self-esteem and self-confidence. Performance anxiety can affect individual's performance and career.

It is natural that the biological, psychological and social structure of the performing artist displays a circular pattern that directly affects the success and individual's self-identity and existence. When stage fear, or in other words performance anxiety reaches high levels, it has the power to prevent the performance artist's stage success and career development. Moreover, performing artists are stressed both physically, cognitively and emotionally during stage performance. In this context, especially in Turkey, there have been few studies conducted into the psychology of opera, theatre and ballet artists. One of the most important obstacles to do research in this field, is the lack of scales to measure the emotional and cognitive responses of stage artists and conservatory undergraduate students. To fill this gap, this study aims to develop self-efficacy and performance anxiety scales for opera, ballet, drama artists and students in these branches. The "Çarkçı Ballet Undergraduate Students' Performance Anxiety Scale," which is presented in the current study, is a part of this research.

Methodology

The item pool was framed by referring to anxiety, performance anxiety and stage freight literature, the theoretical framework, and via the interviews realised with undergraduate

students, and educators in the conservatory ballet branch. By the mentioned process writers set forth scale items. In order to establish the content validity of the scale, the items were subjected to field experts from psychological counselling and guidance department and from the opera branch of state conservatory, all experts were faculty members. After expert reviews necessary modifications were made. 54 items were reorganised according to the experts' suggestions. The scale development is realised with two steps. The study was carried out in two parts. Study 1 was a pilot study, with the participation of 100 ballet undergraduate students, it an initial exploratory factor analysis has been realised with this group. In the second study exploratory and confirmatory factor analysis, convergent validity and reliability analysis were carried out with the participation of 158 undergraduate ballet students from 6 different cities in Turkey. Additionally, 30 students were enrolled for reliability analysis.

Results

Initially a pilot study was conducted. The pilot study started with 54 items. Within the exploratory factor analysis, items that had item-total correlations coefficients lower than .30 and items that showed a difference between factor loadings of less than .10 were removed. With these criteria 25 items were removed from the scale. Analysis was repeated with the remaining 29 items. Results of the pilot study reveals a meaningful value of KMO .835. Items factor loadings are varied between .442 and .803 ($p < .001$). Principal components analyses are realised with varimax rotation and a four-factor construct has been obtained, with a total variance of 66.96%.

In the second step of the study, the scale was administrated to a sample group of 158 undergraduate students from conservatory ballet departments in Turkey. Exploratory factor analysis was applied to this data and 8 items were removed from the scale according to the criteria mentioned above. Analyses were carried out with the remaining 21 items once again. The KMO value was found to be .872, which although is quite high, is an acceptable value. Principal components analysis was conducted with varimax rotation, the four-factor structure was conserved, and the total variance was calculated as being 61.96 %. The first factor consists of 6 items ($\alpha = .862$), the second factor consists of 6 items ($\alpha = .874$), the third factor consists of 5 items ($\alpha = .786$) and the fourth factor consists of 4 items ($\alpha = .695$). Cronbach's alpha coefficient for the total point of the scale was calculated as $\alpha = .922$.

Confirmatory factor analysis was applied to test the accuracy of the predetermined factor structure. Structural equation modelling was used. Results of fit indices revealed that all values except CFI and NFI values provided a perfect fit to the data, CFI and NFI values were among the acceptable fit threshold.

For the reliability analysis test-re-test correlations were calculated, with repeating measures in a two week period, results reveal a high correlation ($r=.985$; $p<.000$). Criterion validity of the scale was realised with the Liebowitz social anxiety scale. Results of the Pearson Correlation Coefficients reveal a meaningful correlation among sub scales, the total score of the performance anxiety scale and the Liebowitz social anxiety scale.

Discussion and Conclusion

The first sub scale is “technical self-confidence” and consists of 6 items. The second sub scale is “adaptation capability” and consists of 6 items. The third sub-scale is confrontation and consists of 5 items. The fourth sub scale is “resilience” and consists of 4 items. The higher scores derived from the scale indicate high performance anxiety and lower scores indicate low performance anxiety.

The Çarkçı Ballet Undergraduate Students Performance Anxiety Scale is a reliable and valid scale to evaluate the performance anxiety of conservatory undergraduate ballet students regarding stage and school performances. It aims to fill a gap in the field to determine the anxiety level of undergraduate ballet students regarding their artistic performances. Thus, it may be possible to develop their coping skills at the beginning of their professional life.

Giriş

Müzik ve dansın tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanoğlu müzik ve dansı, tarih boyunca kendini ifade etmenin bir aracı olarak kullanmıştır. Müzik ve dans ilk çağlardan beri bir terapi aracı olarak, Afrika'nın en ilkel kabilelerden, Aborjinlere, Hint ve Uzak doğu felsefelerinden, Tevrat'taki Eski Ahit yazıtlarına, Paganlardan Kamlara, Ortaçağ İslam bilginlerinde su ve müzik sesi ile tedavide, Selçuklu ve Osmanlılarda kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde de müziğin, resmin, dramının, hareket ve dansın kısaca sanat terapisinin, psikolojik sıkıntıların belirlenmesinde ve sağaltımında kullanılması geleneği oldukça yaygınlaşmıştır. Güzel sanatlar temelli terapi sistemlerinin, bu denli önemli hale gelmiş olması ve danışanlardan alınan pozitif geri bildirimler, sanatsal faaliyetlerin insan psikolojisi üzerindeki olumlu etkisini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte bir de madalyonun öteki yüzü vardır ki literatürde pek yer bulamamıştır. Eğer sanat, bir sağaltım aracı olarak kullanılabilir ise eğitim ya da sanatın gereklerinin eğitimsel ve psikolojik bakımdan örseleyici yollarla kullanımını, bireyde psikolojik fizyolojik ve/veya bilişsel sıkıntılara neden olabilir. Sahne sanatçıları ve sanatçı adayları, sahne performansları esnasında hem icracı hem de sanatın nesnesi olarak sahnede konumlanmaktadır. Bu bakımdan sahne üzerinde performans sergileyen sanatçının duygu durumu, kendilik algısı, öz yeterlilik algısı, özgüveni ve kaygı hali, sahne sanatçısı ve meslek tercihini yapmış, eğitimine devam eden sanatçı adayları için son derece önemli bir konudur. Bu noktadan hareketle opera, bale ve tiyatro sanatçıları ve öğrencilerinin, sanatlarını icra etmeye yönelik performans kaygılarının nedenlerinin bireysel ve çevresel faktörler göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi önemlidir.

Fehm ve Schmidt, performans kaygısını, herhangi bir sosyal ortam içerisinde seyirciye karşı canlı gerçekleştirilen gösterilerde bireylerin her an küçük düşecekmiş korkusu yaşayarak performansındaki olumsuz duygulanım hali olarak açıklar (aktaran Kafadar, 2009). Salmon ise sahne üzerinde icracı konumda olan sanatçılar tarafından yaşanan bu kaygı türünün, literatürde sahne korkusu, stres sendromu ve performans kaygısı olarak da adlandırıldığını belirtmiştir (aktaran Kafadar, 2009). Performans kaygısı, sosyal kaygı probleminin özgül formlarından birisi olarak da geçmektedir. Çoğu sanatçı ve öğrenci; jüri, dinleyici ve eğitimcilerin önünde ve şef/rejisör/koreograf karşısında performans sergilemede yüksek kaygı yaşadıklarını bildirmişler ve onları tehdit unsuru olarak algıladıklarını dile getirmişlerdir (Çırakoğlu, 2013). Performans kaygısı, bireylerin kendilerine yönelik özgüvenlerinin sınındığı ve savunma mekanizmalarının işlevselliğini yitirip

bireylerin kapasitesinin altında performans göstermesine neden olan bir korku halidir (Alptekin, 2012).

Genellikle sahneye çıkma hazırlığı içinde olan sanatçılarda görülen özgül bir fobi olan performans kaygısı, sanatçıların mükemmeliyetçi kişilik yapısı gereği, olası olumsuz durumlara karşı hazırlıksız olup mantık dışı tepkiler verilmesi, sahne performansı sırasında sempatik sinir sistemi etkisi ile el ve ayaklarda aşırı terleme, göz bebeklerinin büyümesi, hızlı nefes alma/verme ve kalp çarpıntısı gibi bedensel tepkiler göstermesi ve zaman zaman sahneden kaçınma veya erteleme şeklindeki davranış belirtileri ile kendini gösterir (Kafadar, 2009).

Performans kaygısı, bireyin sergileyeceği performans hakkında negatif sonuçlar almakta, eleştirilmekten, yeterince başarılı olamamaktan endişe duymasıdır. Le Blanc'a (aktaran Alptekin, 2012) göre performans kaygısı yaş, sağlık ve yeterli hazırlanma süresi, izleyici sayısı, ezberin iyi olması, seyircilerin bilgi düzeyi, sanatçının onlara atfettiği önem, ses/görüntü kayıt araçlarının kullanılması gibi faktörlerden etkilenmektedir. Performans kaygısı, kişide fizyolojik (nefes darlığı, kalp çarpıntısı, ağız kuruluğu, mide bulantısı, titreme, soğuk eller, aşırı tuvalet ihtiyacı), bilişsel (özgüven kaybı, performans hakkındaki düşünceler, hatırlama problemleri, hata yapma korkusu, dikkat ve denge kaybı, hatanın sonuçlarına dair çıkarımlar, statü kaybı öngörüsü, performanstan kopma korkusu) ve davranışsal (güçsüzlük, sesin titremesi, çevreye karşı agresif tavırlar, gergin ve kalkık omuzlar, sosyal ilişkilerde bozulma) belirtilerle hazırlık ve performans sırasında kendini gösterir (aktaran Tokinan, 2013).

Hemen hemen tüm sahne sanatçılarının/öğrencisinin yaşadığı duygu olan bu kaygı türünü etkileyen en önemli etmenler; başta yaş, cinsiyet, olmak üzere kişilik, anne/baba tutumları ve eğitim durumu, sosyoekonomik düzey değişkenleridir (Kurtoğlu, 2017). Kişilik açısından ele alındığında, üniversite öğrencileri ile gerçekleştirilen çalışmalarda, bireylerin dışa dönüklük, açıklık, uyumluluk ve öz disiplin puanları arttıkça kaygıya daha dayanıklı oldukları ve bu durumu iyi yönetebildikleri tespit edilmiştir. Buna karşılık içe dönük ve nevrotik puanları yüksek bireylerin, kaygılarını yönetmede daha fazla zorluk çektikleri görülmüştür (Burger, 2006; Costa ve McCrae, 1992; Berry ve Hansen, 2000; Arthur ve Graziano, 1996; Côté ve Moscowitz, 1998; Jensen-Campbell ve Graziano, 2001). Beş faktör kişilik kuramının çalışmaları değerlendirildiğinde, içe dönük ve nevrotizm özelliklerinin kaygı ile ilişkili olduğu görülmektedir.

Kaygı ve özgüven birbiriyle ilişkili kavramlardır. Çocuk, hem dünyaya hem de kendine karşı güven duygusunu bebeklikten itibaren aile içinde geliştirir. Bu bağlamda kendisine güven duyması ve başarılı olması için anne babalara önemli görev ve sorumluluklar düşmektedir (Aral ve Başar, 1998). Ebeveynler çocuktan beklentileri, eleştiri düzeyleri, demokratik bir ebeveynlik sergileyip sergilemedikleri ve benzer tutumlarıyla çocukta kaygıya neden olabilmektedir. Bununla birlikte kaygı bozukluğu yaşayan çocukların ebeveynlerinde de benzer sorunlar tespit edilmiştir (Kearney, 2005). Ebeveynler ile çocukların kaygı düzeyleri arasındaki ilişki, genetik yatkınlıktan kaynaklanabileceği gibi ebeveynin kaygılı bir birey olarak çocuğa yanlış modeller sunması da önemli bir etken olarak görülmektedir (Eley, 2001; Kearney, 2005). Aile ortamında güvenli ortam yaratma görevi ebeveynlere düşerken eğitim kurumlarında bu yöndeki yol göstericiler eğitimciler ve/veya rehberler olmalıdır (Cüceloğlu, 1997). Eğitimcilerin çocuğun olası kaygı belirtilerine, ona özgüven duygusu aşılayarak, önüne yapabileceği hedefler koyarak, başarılarını fark etmesini ve öğrencinin başarıları ile gurur duymasına rehberlik ederek yaklaşmalıdırlar. Bu bağlamda gençlerin hedefledikleri dans kariyeri yörüngesindeki kaygılarının temelinde yatan nedenlerin ölçülebilmesi ve anlaşılacak şekilde şekillenmesi, pedagojik açıdan olduğu kadar toplumsal açıdan da önemli olacaktır.

Son 10 yılda gerçekleşen çalışmalar, sahne sanatçıları ve öğrencilerinin kaygıyı bastırma ve stresin damarlarda neden olduğu daralmayı azaltmak amacıyla alkol ve bazı sedatif ilaçların doktor kontrolü dışında kullandıklarını (Teztel ve Aşkın 2007; Çırakoğlu ve Şentürk 2013), bu maddelerin performans sırasındaki motor, dikkat süreçleri ve kontrol mekanizmalarını olumsuz etkilediğini, uzun vadede ise bağımlılık riski taşıdığını ortaya koymaktadır (Çırakoğlu, 2013). Öte yandan yapılan diğer çalışmalarda, sahne sanatlarında performans kaygısının başarıyı etkileyen en önemli unsurların başında geldiği saptanmıştır (Kabakçı 2016; Tokinan 2013).

Sosyal kaygı, bireylerin herhangi bir sosyal çevre içerisinde olumsuz eleştiri alacakmış endişesiyle kendisini sosyal çevreden uzaklaştırması olarak tanımlanmaktadır. Bu probleme sahip bireylerin davranışlarındaki işlevsellik azalarak mevcut performanslarını gösteremeyecekleri bilinmektedir (Kabakçı, 2016). Sahneye çıkan tüm sanatçılar için performans kaygısı problem haline gelmeyebilir. Sahne sanatçılarının performansları öncesinde belli bir heyecan yaşaması olağandır ve bu heyecan çoğu zaman daha iyi performans için gereklidir. Ancak kaygının yoğun yaşandığı örneklerde bazı sanatçıların bu kaygıyı yönetemediği, bazı sanatçıların ise kaygıyla baş edemediği bilinmektedir. Sanat-

çılarının performans kaygısını çok yoğun şekilde yaşadıkları durumlarda sempatik sinir sistemlerinin etkisiyle ellerinde ve ayaklarında korkudan titreme, baygınlık geçirme, nefes alıp vermede zorluk yaşama ve beraberinde potansiyelinin tamamını sergileyememe problemi yaşadıkları görülmektedir (Tezel ve Aşkın, 2007; Çırakoğlu ve Şentürk, 2013). Kaygının giderek yoğunluğunu arttırmasıyla, tıpkı bir panik atak geçirir gibi davranış belirtileri göstermektedirler. Bu durum, sanatçıların sahnede performansını gösterirken özgüvenlerini azaltmaktadır (Çırakoğlu, 2013). Bu doğrultuda sahne sanatçıları dikkat, konsantrasyon ve rahatlama tekniklerini kullanma konusunda kendilerini eğitilebilmelidirler (Alptekin, 2012). Kaygıyı azaltmaya yönelik beceri ve tekniklerin kullanımı sanatçı adayının eğitiminin bir parçası olmalıdır. Ancak, bunların yapılabilmesi için sanatçı adayları henüz eğitim aşamasında iken performans kaygı düzeyleri ve bu kaygının kaynakları ve kaygı yönetme becerilerinin saptanabilmesi gerekmektedir. Bu ihtiyacın karşılanması ise psikometrik özellikleri ortaya konmuş ölçme araçları ile mümkündür.

Literatürde müzik, piyano, performans sanatçılarına yönelik McCormick ve McPherson, (2003; 2006) Kenny, Davis ve Oates, (2004), Ritchie ve Williamon (2011; 2012) Tokinan (2013), Çırakoğlu ve Şentürk (2013) Kabakçı (2016), tarafından geliştirilmiş az sayıda ölçek olduğu görülmüş olmasına rağmen özellikle Türkiye’de opera, bale ve tiyatro sanatçıları ve öğrencileri adına çok az sayıda araştırma yapıldığı görülmektedir. Bu bağlamda sahne sanatları alanları olan opera, bale ve tiyatro sanatçılarına ve lisans öğrencilerine yönelik performans kaygısı ve öz-yeterlilik ölçeği geliştirme çalışması yapılması hedeflenmiştir. Mevcut çalışmada ele alınan “Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği” belirtilen çalışmanın bir bölümünü oluşturmaktadır.

Yöntem

Araştırmada öncelikli olarak literatür taraması ve kuramsal çerçeve belirlenmiştir. Daha sonra madde havuzu oluşturulması ve bu havuzda yer alan maddelerin uzmanlar tarafından değerlendirilmesi sağlanmıştır. Uygulamaya ilişkin gerekli etik kurul izinleri alındıktan sonra, pilot uygulama ile ölçeğin geçerliliği ve güvenilirliği tespit edilmeye çalışılmıştır. Ölçeklerin taslak olarak alt boyutların belirlenmesi için yapılan madde korelasyon katsayıları ile ölçeklere ilişkin örneklem büyüklüğü ve uygunluk testleri yapılarak alt boyutları oluşturan madde dağılımları tespit edilmiştir. Analizler sonucunda ortaya konan yeni form, örneklem grubuna uygulanmıştır. Kapsam geçerliliği için uzman görüşü, yapı geçerliliği için açımlayıcı ve doğrulayıcı faktör analizi, iç tutarlılık

analizi yapılmış ve dış ölçüt geçerliliği incelenmiştir. Güvenirlilik analizleri kapsamında Cronbach alfa, madde toplam puan ve test-tekrar test korelasyonları hesaplanmıştır. Bütün sonuçlar araştırmanın amacı çerçevesinde çözümlenerek bulgular kısmında rapor haline getirilmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın örneklemini Türkiye’de 6 şehirden (İstanbul, Ankara, İzmir, Antalya, Adana, ve Mersin) 8 devlet üniversitesinin konservatuvarlarında sahne sanatları bale anabilim dalında öğrenimine devam eden öğrenciler oluşturmaktadır. Gerekli izinler ve etik kurul onayı alınarak, belirtilen evrenden elverişli örnekleme yoluyla 199 bale lisans öğrencisine farklı zamanlarda araştırmacı tarafından ulaşılmış ve gönüllülük esasına dayalı olarak ölçekler uygulanmıştır. Veriler katılımcıların samimi cevaplar verildiği varsayımı ile analize dahil edilmiştir. Aşağıda çalışmaya katılan öğrencilere dair dağılımlara ilişkin tanımlayıcı istatistik bilgileri sunulmuştur.

Tablo 1. Örneklem grubunun okudukları üniversite yaş ve cinsiyete göre dağılımı

Üniversite	Cinsiyet		Yaş			Sınıf (Lisans)			
	Kız	Erkek	18-20	21-23	24 ve üstü	1	2	3	4
İstanbul Üniversitesi	23	4	22	4	1	9	9	5	4
	7	3	9	-	-	4	3	2	-
Mimar Sinan Üniversitesi	15	5	14	5	1	9	5	3	3
Ankara Üniversitesi	33	8	33	7	1	12	9	8	12
Hacettepe Üniversitesi	8	1	9	-	-	4	3	2	-
Çukurova Üniversitesi	9	3	12	-	-	7	4	1	-
Mersin Üniversitesi	6	1	7	-	-	5	2	-	-
Akdeniz Üniversitesi	22	10	31	1	-	16	9	4	3

Demografik bilgi formu ana örneklem grubundaki 158 öğrenciye verilmiştir. Örneklem grubunun dağılımı Tablo 1’de görülmektedir. Bu bağlamda örnekleme oluşturan 158 öğrencinin %22,2’sinin (n=35) erkek, %77,8’inin (n=123) kadın olduğu belirlenmiştir. Bale öğrencilerine ait yaş aralıklarına göre dağılıma bakıldığında, %87,3’ünün (n=138) 18-20 yaş aralığında, %10,8’inin (n= 17) 21-24 yaş aralığında, % 1,9’unun (n=3) 24 ve üzeri yaş aralığında olduğu belirlenmiştir. Konservatuvar bale lisans öğrencilerinin sınıflara göre dağılımına bakıldığında, %41,8’inin (n= 66) birinci sınıfta, %27,8’inin (n= 44) ikinci sınıfta, %15,2’sinin (n= 24) üçüncü sınıfta, %15,2’sinin (n= 24) dördüncü sınıfta öğrenim gördüğü belirlenmiştir.

Veri toplama araçları ve süreci

Araştırmanın amacı konservatuar bale bölümü lisans düzeyindeki öğrencilerinin performans kaygısını değerlendirmek amacıyla bir ölçme aracı geliştirmek, geçerlilik ve güvenilirlik çalışmasını yapmaktır. Çalışma kapsamında geliştirilen ölçek ve dış kriter geçerliliği için kullanılan Leibowitz Sosyal Kaygı Ölçeği'ne ilişkin bilgiler aşağıda verilmiştir. Ayrıca yaş, cinsiyet ve sınıf düzeyi gibi bilgileri içeren sosyo-demografik bilgi formu kullanılmıştır.

Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği: Araştırmanın amacı konservatuar bale lisans öğrencilerinin performans kaygısının düzeyini ve kaynaklarını belirleyecek bir ölçme aracı geliştirmektir. Söz konusu ölçek, bu amaç doğrultusunda mevcut çalışma kapsamında geliştirilmiştir. Çalışmada öncelikle konservatuar bale bölümünde lisans eğitimi gören 27 öğrenci ile araştırmacı tarafından görüşülmüş, performans kaygısı madde havuzu oluşturulmuştur. Oluşturulan maddeler iki bale ve üç psikolojik danışmanlık ve rehberlik uzmanı tarafından değerlendirilmiştir. Uzman görüşleri doğrultusunda revize edilmiştir. Toplam 63 itemlik madde havuzu 54 madde olarak tekrar düzenlenmiştir. 5'li likert tipinde bir ölçek hazırlanmıştır. Açıklayıcı ve doğrulayıcı faktör analizleri sonucunda 21 madde, 4 alt boyuttan oluşan bir ölçek elde edilmiştir. Ölçeğin Cronbach Alfa yöntemi ile güvenilirlik katsayıları hesaplanmıştır. Birinci faktörü 6 maddeden ($\alpha = .862$), ikinci faktörü 6 maddeden ($\alpha = .874$), üçüncü faktörü 5 maddeden ($\alpha = .786$), dördüncü faktörü 4 maddeden ($\alpha = .695$) oluşmuştur. Ölçeğin tümüne ilişkin güvenilirlik katsayısı Cronbach α .922 olarak hesaplanmıştır. Test-tekrar test güvenilirlik katsayısı .985 olarak hesaplanmıştır.

Liebowitz Sosyal Kaygı Ölçeği: Dış geçerlilik çalışması için Leibowitz Sosyal kaygı ölçeği kullanılmıştır. Ölçek Heimberg, Horner, Juster ve diğerleri (1999) tarafından geliştirilmiş, Soykan, Özgüven ve Gençöz (2003) tarafından Türkçe adaptasyon çalışması yapılmıştır. Toplam 24 madde dördümlü Likert tipinde ayrı ayrı kaygı ve kaçınma alt başlıkları için değerlendirilebilen öz bildirim dayalı bir ölçme aracıdır. Ölçeğin test-tekrar test güvenilirliği .97, bütün ölçek maddeleri için cronbach alfa .96 olarak hesaplanmıştır.

Verilerin Çözümlemesi

Faktör analizi, sosyal bilimlerde ölçek geliştirme çalışmalarında yapı geçerliliğine ilişkin kanıt elde etmek, ölçme aracının geçerliliğine ilişkin faktör yapısını ortaya çıkarmak

için uygulanır. Faktör analizinden önce itemlerin belirlenmiş olması gerekir. Itemlerin oluşturulabilmesi için öncelikle konservatuvar bale bölümünde lisans eğitimi gören 27 öğrenci ile araştırmacı tarafından görüşülmüş, kaygı yaşadıkları alanları, onlarda kaygı yaratan durumları anlatmaları istenmiştir. Bu çerçevede öğrencilerle samimi sohbetler gerçekleştirilerek nitel veri elde etmek amaçlanmıştır. Buradan elde edilen nitel veriler araştırmacı tarafından ölçek maddeleri şeklinde düzenlenmiş performans kaygısı madde havuzu oluşturulmuştur. Oluşturulan maddeler iki bale ve üç psikolojik danışmanlık ve rehberlik uzmanı tarafından değerlendirilmiştir. Uzman görüşleri doğrultusunda revize edilmiştir. Toplam 63 itemlik madde havuzu uzman görüşleri sonrasında 54 madde olarak tekrar düzenlenmiştir. 5’li likert tipinde bir ölçek hazırlanmıştır.

54 madde ile faktör analizine gidilmiştir. Faktör analizi birbiriyle ilişkili çok sayıdaki değişkeni bir araya getirerek, kavramsal olarak anlamlı daha az sayıda değişken bulmayı amaçlar (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2010) Bu çalışmada da verilerin çözümlenmesine pilot uygulamada elde edilen veri setlerinin faktör analizi ile başlanmıştır. Açımlayıcı faktör analizinin değişken azaltma ve ortaya çıkan faktörlerin, davranışın anlaşılmasına yardımcı olan kuramın yapıları ile benzer olup olmadığını ortaya koyar (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2010). Bu nedenle pilot uygulamadan elde edilen veriler açımlayıcı faktör analizine tabii tutulmuştur. Bir maddenin faktör yük değerinin düşük olması, o maddenin faktörle yeterince güçlü bir ilişki içinde olmadığını gösterir. Literatürde yaygın görüş 0.30’un altında faktör yük değerine sahip maddelerin düşük ilişki gösterdiği yönündedir (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2010). Bu nedenle faktör yük değeri 0.30’un altında çıkan maddeler ve ayırt edicilik özelliği göstermeyen maddeler ölçekten çıkarılmıştır. Elde edilen yeni ölçek formu örneklem grubuna uygulanmış ve veri setleri tekrar açımlayıcı faktör analizine tabii tutulmuştur. Aynı kriterlerle ölçekten çıkarılan maddeler sonucunda 22 maddenin 4 faktörde toplandığı bir yapı ortaya konmuştur. En yüksek faktör yüküne sahip birinci faktörden başlayarak altboyut isimleri içerdikleri maddeler incelenerek, literatürden seçilen uygun kavramlarla etiketlenmişlerdir. Açımlayıcı faktör analizleri ölçek geliştirmenin ilk evrelerinde kullanışlıdır, ancak ölçme aracına ilişkin faktör desenini ortaya koymak için uygulanan açımlayıcı analizlerin ardından modelin doğrulayıcı tekniklerle de incelenmesi tercih edilir (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2010). Çalışmada açımlayıcı faktör analizinden sonra yapılan doğrulayıcı faktör analiziyle faktörlerin dağılımı doğrulanmıştır. Ölçeklere ilişkin güvenirlik testi Crohbach Alpha değeri ile belirlenmiştir. Alt boyutlar arasında doğru-

sallığın tespiti amacıyla Pearson Korelasyon analizi yapılmıştır. Ölçeğin dış geçerliliği için literatürde kabul görmüş sosyal kaygı ölçeği ile korelasyon analizi araştırılmıştır. Bununla birlikte ölçeklerin genellenebilir olup olmadığı test-tekrar test tekniği ile analiz edilmiştir. Bütün istatistikler %95 anlamlılık düzeyinde karşılaştırılmıştır. Araştırmanın verileri bilgisayar ortamına aktarılarak SPSS 25.0 istatistik paket programı ile analiz edilirken, Doğrulayıcı Faktör Analizi AMOS 24.0 paket programı ile analiz edilmiştir.

Bulgular

Araştırma bulguları, yapılan analizler doğrultusunda sunulmuştur. Sırasıyla pilot çalışma açıklayıcı faktör analizi, örneklem çalışması açıklayıcı faktör analizi, doğrulayıcı faktör analizi, dış ölçüt geçerliliği ve test-tekrar test güvenirlilik analizlerine ilişkin bulgulara bu bölümde yer verilmiştir.

Düşük örneklem ile yapılan pilot çalışmaları genellenebilirlik düzeylerinin düşük olmasına ve güvenirlilik düzeylerinin düşük olması gibi sonuçlar verebilmektedir. Bununla birlikte yapılan açıklayıcı faktör analizinde kovaryans matrislerin oluşmaması gibi sonuçlar doğurabilmektedir. Bu nedenle bu tür sorunların azaltılması için çalışmada pilot uygulamada kullanılması gereken veri büyüklüğü hesaplanmıştır. Pilot uygulama için yapılan açıklayıcı faktör analizine 54 madde ile başlanmış tüm maddeler için toplam korelasyon incelenmiştir. Madde-toplam korelasyonu, Cronbach Alfa değerinin iyileştirilmesinde kullanılır. Bu doğrultuda madde-toplam korelasyon puanı .30'dan küçük olan ve birden fazla boyutta yüksek faktör yükü olan ayrıca yükler arasındaki farkın .10'dan düşük olan maddeler çıkarılmıştır. Bu kapsamda toplam 25 madde analizden çıkarılmıştır. Geriye kalan 29 madde ile analiz tekrar yapılmış, altı faktörlü bir yapı ortaya çıkmıştır.

Tablo 2. Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği Açımlayıcı Faktör Analizi Sonuçları (Pilot çalışma) (n=100)

	1	2	3	4	5	6
P33	,737					
P41	,734					
P34	,710					
P43	,673					
P40	,605					
P3	,442					
P52		,803				
P53		,785				
P48		,742				
P49		,616				
P18		,606				
P30		,556				
P37			,787			
P35			,754			
P36			,742			
P5			,557			
P54			,453			
P23				,752		
P38				,719		
P42				,696		
P39				,627		
P12					,771	
P9					,710	
P10					,659	
P29					,623	
P28						,685
P21						,570
P25						,552
P24						,530
Kaiser – Meyer – Olkin (KMO) Testi					,835	
Bartlett Küresellik Testi			X2		1532,765	
			Sd		406	
			P		,000	

Yapılan açıklayıcı faktör analizine göre maddelerin korelasyon yüklerinin .442 ile .803 ($p<,001$) arasında olduğu görülmektedir. KMO, 835 değer ile yüksek düzeyde anlamlılık saptanmıştır. Açımlayıcı faktör analizinde temel bileşenler analizi ve varimax döndürme tekniği kullanılmıştır. Analiz sonucunda 6 alt boyut oluşmuştur. Sonuç olarak yine 6 alt boyutta toplam 29 madde ile ölçek oluşmuştur. Altı alt boyutun açıkladığı toplam varyans % 66,959 olarak bulunmuştur.

Ölçeğin Cronbach Alfa yöntemi ile güvenilirlik katsayıları hesaplanmıştır. Birinci faktörü 5 maddeden ($\alpha=.768$), ikinci faktörü 6 maddeden ($\alpha=.872$), üçüncü faktörü 6 maddeden ($\alpha=.840$), dördüncü faktörü 4 maddeden ($\alpha=.819$), beşinci faktörü 4 maddeden ($\alpha=.762$), altıncı faktörü 4 maddeden ($\alpha=.684$) oluşmuştur. Ölçeğin tümüne ilişkin güvenilirlik katsayısı Cronbach $\alpha = .944$ olarak hesaplanmıştır.

Pilot çalışmada, açımlayıcı faktör analizi ve güvenilirlik analizi sonucunda elde edilen 5'li Likert stilinde 29 madde ve 6 boyuttan oluşan ölçek 158 kişiden oluşan örneklem grubuna uygulanmış ve açımlayıcı faktör analizi sonuçları ile ölçeğin güvenilirlik katsayıları aşağıda verilmiştir.

Tablo 3. Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği
Açımlayıcı Faktör Analizi (n=158)

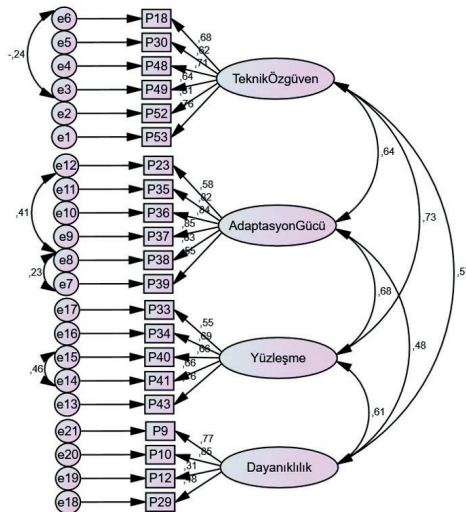
	Birinci Faktör	İkinci Faktör	Üçüncü Faktör	Dördüncü Faktör	Madde Toplam Puan Korelasyonu
Item52	,836				,659
Item48	,790				,570
Item53	,717				,639
Item49	,661				,542
Item18	,631				,580
Item30	,556				,644
Item37		,782			,689
Item38		,767			,591
Item36		,741			,689
Item35		,668			,681
Item23		,576			,608
Item39		,547			,609
Item41			,744		,607
Item43			,673		,649
Item33			,638		,439
Item40			,622		,660
Item34			,568		,615
Item9				,794	,531
Item10				,729	,568
Item12				,618	,292
Item29				,548	,527
Faktör Yükleri	18,639	17,427	15,290	10,605	
Açıklanan Toplam Varyans			61,961		
Kaiser-Meyer-Olkin (KMO)			,872		
Bartlett's Test			1638,911 (0,000)		
Serbestlik Derecesi			210		

Yapılan açımlayıcı faktör analizi sonucunda toplam 8 madde analizden çıkarılmıştır. Geriye kalan 21 madde ile analiz tekrar yapılmıştır. KMO .872 değeri ile oldukça anlamlı olduğu belirlenmiştir. Açıklanan toplam varyansın %61,961 olduğu görülmektedir. 21 madde ile 4 faktörlü bir yapı ortaya konmuştur. Toplam korelasyon tablosu incelendiğinde, bütün değerlerin pozitif ve .30'dan büyük olması nedeniyle madde toplam korelasyon sonucunda hiçbir madde analiz dışında bırakılmamıştır (Tablo 3).

Ölçeğin Cronbach Alfa yöntemi ile güvenilirlik katsayıları hesaplanmıştır. Birinci faktörü 6 maddeden ($\alpha = .862$), ikinci faktörü 6 maddeden ($\alpha = .874$), üçüncü faktörü 5 maddeden ($\alpha = .786$), dördüncü faktörü 4 maddeden ($\alpha = .695$) oluşmuştur. Ölçeğin tümüne ilişkin güvenilirlik katsayısı Cronbach α .922 olarak hesaplanmıştır.

Doğrulayıcı Faktör Analizi

Doğrulayıcı faktör analizi, genel olarak kullanılan açıklayıcı faktör analizinden farklı olarak önceden belirlenen faktör yapısının doğruluğunun test edilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Geliştirilen ölçek çalışmalarında, açımlayıcı faktör analizinden elde edilen boyutların doğruluğunun kanıtlanmasının yanı sıra, ölçeğin uyumluluğunun düzeyini de göstermektedir. Doğrulayıcı faktör analizine başlamadan önce açımlayıcı faktör analizinde ortaya konan 4 faktöre içerdiği maddelerin ölçtüğü özellikler doğrultusunda alt boyut isimleri verilmiştir. Alt boyutların ölçtüğü özellikler tartışma bölümünde açıklanmıştır.



Şekil 1. Çarkçı Bale Lisans Öğrenci Performans Kaygısı Doğrulayıcı Faktör Analizi

Tablo 4. Uyum İyiliğinin Belirlenmesi İçin Kullanılan İstatistiklerin Sınır Değerleri ve Çarkçı Bale Lisans Öğrenci Performans Kaygısı Ölçeği Doğrulayıcı Faktör Analizi Uyum İndeksleri

Uyum İndeksleri	Mükemmel Uyum Eşik Değeri	Kabul Edilebilir Uyum Aralığı	Bale Öğrenci Performans Kaygısı
CMIN/SD	$1 \leq \text{CMIN/SD} \leq 3$	$2 \leq \text{CMIN/SD} \leq 5$	1,863
CFI	$\geq 0,97$	$0,90 \leq \text{CFI} \leq 0,97$,901
SRMR	$\leq 0,08$	$0,08 \leq \text{SRMR} \leq 0,10$,077
NFI	$\geq 0,95$	$0,90 \leq \text{NFI} \leq 0,95$,902
RMSEA	$\geq 0,05$	$0,05 \leq \text{RMSEA} \leq 0,10$,074
χ^2	333,541 (,000)(Sd=179)		

Tablo 4 incelendiğinde, örneklemelere ait χ^2 sonuçlarına göre, modelin anlamlılık düzeyine bakıldığında %95 düzeyinde anlamlı oldukları belirlenmiştir. Ölçeğin uyum iyiliği değerlerine bakıldığında bütün değerlerin uyum indeksi değerleri arasında olduğu belirlenmiştir. CFI ve RMSEA değerleri dışındaki bütün değerlerin mükemmel uyum eşik düzeyinde olduğu, CFI ve RMSEA değerlerinin ise kabul edilebilir uyum eşiği değerleri arasında olduğu belirlenmiştir.

Ölçüt Bağımlı Geçerlilik Çalışması

Ölçeğin ölçüt bağımlı geçerliliğini incelemek amacıyla, Liebowitz sosyal kaygı ölçeği kullanılmıştır. Performans kaygısını ölçebilecek farklı bir ölçme aracı literatürde bulunmadığı için, sosyal değerlendirmeyi ve kişinin başkaları tarafından değerlendirildiğinde ortaya çıkan sosyal kaygı, ölçüt bağımlı geçerlilik için kriter olarak alınmıştır. Liebowitz sosyal kaygı ölçeği ile Bale öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği puanları arasındaki ilişkiyi incelemek amacıyla Pearson Korelasyon Katsayısı kullanılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5. Performans kaygısı alt boyut puanları ve toplam puan ile Sosyal Kaygı Puanları için Pearson Korelasyon Analizi Sonuçları

	Teknik Özgüven	Adaptasyon Gücü	Yüzleşme	Dayanıklılık	Performans Kaygısı Toplam	Liebowitz
Teknik Özgüven	1					
Adaptasyon Gücü	,592**	1				
Yüzleşme	,567**	,602**	1			
Dayanıklılık	,477**	,460**	,426**	1		
Performans Kaygısı Toplam	,831**	,855**	,823**	,681**	1	
Liebowitz	,350**	,410**	,376**	,163**	,422**	1

Performans kaygısı ölçeği alt boyutlarının birbirleri ile ve toplam puan ile ilişkileri ayrıca Liebowitz Sosyal Kaygı ölçeğinden elde edilen toplam puan ile ilişkileri incelendiğinde ortalamaları arasında istatistiki açıdan anlamlı korelasyon olduğu görülmektedir.

Güvenirlilik Çalışması

Ölçeğin güvenirlilik analizi, bilişsel ve duyuşsal özellikleri ölçme amacıyla geliştirilen araçların güvenirlilik hesaplamaları için yaygın olarak kullanılan test-tekrar test yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Konservatuvar bale öğrencilerinden 30 kişilik bir gruba ölçek iki hafta arayla uygulanmış, ilk ölçüm toplam puanı ile ikinci ölçüm toplam puanı arasında yüksek düzeyde anlamlı bir ilişki saptanmıştır ($r=.985$; $p<.000$). Bu bulgu ölçeğinin güvenirliliğinin yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir.

Tartışma ve Sonuç

Gerçekleştirilen çalışmada, sahne sanatları bale lisans öğrencilerine performans kaygısı ölçeği geliştirilmiş, geçerlilik ve güvenirlilik testleri yapılmıştır. Geliştirilen ölçek dört faktörlü bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, ölçek alt boyutlardan elde edilen puanlar, konservatuvar bale lisans öğrencilerinin performans kaygısı düzeyinin ve kaynağının belirlenmesine yardımcı olacak niteliktedir. Bu bölümde ölçek alt boyutlarının isimlendirilmesine yönelik açıklamalara, bulgulara ilişkin tartışmaya, çalışmanın sınırlıkları ve önerilere yer verilecektir.

Bale bölümü lisans öğrencilerine yönelik performans kaygısı ölçeği çalışması veri toplama aşamasına 54 adet madde ile başlanmıştır. Yapılan pilot çalışmada 25 madde elenerek 29 madde ile açımlayıcı faktör analizi yapılmıştır. Bu aşama sonrasında 8 madde daha elenerek 21 maddeye indirilen ölçek, doğrulayıcı faktör analizine tabii tutulmuş, 21 madde ve 4 alt boyutlu 5’li Likert bir ölçek ortaya konmuştur. 5’li Likert tipinde hazırlanmış olan maddeler, ‘Hiç Katılmıyorum’ 1 puan, ‘Katılmıyorum’ 2 puan, ‘Kararsızım’ 3 puan, ‘Katılıyorum’ 4 puan, ‘Tamamen Katılıyorum’ 5 puan olarak değerlendirilir. Ölçekten elde edilebilecek en düşük puan 21’dir. 21 puan çok düşük düzeyde kaygıyı ifade ederken ölçekten alınabilecek en yüksek puan 105 ise çok yüksek düzeydeki kaygıyı ifade etmektedir.

Ölçeğin ilk alt boyutu “Teknik Özgüven” olarak isimlendirilmiştir. 6 maddeden oluşan bu boyuttaki maddeler bir bale öğrencisinin teknik olarak dönüşler, *aufтакт* başlangıçlar, dönüşler sonrası tek ayak yere inerek hareketi bitirmek, dönüş sayılarının artması, zıpla-

malar, performans sırasında ritim kaçırılması gibi, teknik donanım ve motor korteks ve bu yöndeki bilişsel denge ve karar mekanizmalarının doğru kullanılıp kullanılmadığı ile ilgili kaygıları saptamaya yönelik maddelerden oluşmaktadır (Örnek madde: Sınav sırasında ritim kaçırdığımda kaygım artar). Bu alt boyutta bulunan maddeler öğrencinin ritim kaçırmaktan veya dönüşler sonrası özellikle tek ayak yere indiğinde yapacağı olası hatalar, kısaca teknik eksiklikleri dolayısı ile yaşadığı kaygıyı ölçen maddelerin bir araya gelmesi nedeni ile teknik özgüven olarak adlandırılmıştır. Bu alt boyuttan alınacak en düşük puan 6 olup öğrencinin bu alanla ilgili kaygı sorunu yaşamadığı şeklinde yorumlanacaktır. En yüksek puan olan 30 puan ise öğrencinin yaşadığı yüksek düzeydeki kaygıyı işaret etmektedir. Yüksek düzeyde kaygı yaşayan öğrenciler için kaygıyı azaltmaya yönelik bilişsel ve davranışçı müdahaleler, gevşeme egzersizleri, farkındalık çalışmaları planlanmalı, kaygıyla başa çıkabilme becerileri geliştirilmelidir. Kaygının sebebi öğrencinin teknik donanımı ile ilgili gerçekçi bir yetersizlik ise bu alandaki eksikliklerin giderilmesi hususunda bale eğitmenleri ve koreografların ek çalışmalarla bu eksikliğin giderilmesi sağlanmalıdır.

İkinci alt boyut 'Adaptasyon Gücü' olarak adlandırılmıştır. Adaptasyon, sosyal etkileşim sonucunda bozulan bilişsel ve duygusal dengenin tekrar sağlanması anlamına gelir. Adaptasyon gücü ise bireyin çevresinde karşılaştığı değişikliklere kendini uydurma gücünü ifade eder (Erkuş, 1994). Adaptasyon gücü, sahne yaşamında karşılaşılabilecek, olası beklenmedik aksaklıklara öğrencinin vereceği tepkiler ve uyum gücünün ölçülmesine yönelik altı maddeden oluşmaktadır (Örnek madde: Performans sırasında bileğimin burkulma ihtimali beni kaygılandırır). Nitekim sahne hayatına hazırlanan bir öğrencinin sahne öncesi ve performans sırasında peruk, kostüm, dekor aksesuar gibi sahne araç ve gereçlerinden veya bedensel sakatlıklar yaşama ihtimalinden kaygı duyması normal olmakla birlikte hızlı adaptasyon yaşayarak sorunların üstesinden gelmesi, performansına pozitif yönde bir katkı sağlayacaktır. Sahne üzerinde, belirleyicinin kişinin kendisinin olmadığı durumlara uyum sağlaması gerektiği de açıktır. Bu bağlamda adaptasyon gücü alt boyutundan elde edilen yüksek puanlar beklenmedik durumlara uyum sağlamada zorluk yaşandığını düşündürecek, bu alt boyuttan elde edilen düşük puanlar ise öğrencinin bu yönde uyum becerisinin yüksek olduğunu gösterecektir. Adaptasyon gücü düşük olan öğrenciler için spontanlık eğitimleri, davranış repertuarını geliştirmek için kabul ve kararlılık terapilerini içeren davranış ve duygu düzenlemeye dayalı psiko-eğitim programlarından yararlanılabilir.

Ölçeğin üçüncü alt boyutu “Yüzleşme” olarak isimlendirilmiştir. Bu boyuttaki maddeler bale öğrencilerinin tüm öğrencilikleri ve ilerde profesyonel hayatlarında, zorunlu olarak karşılaşabileceği başarısızlık, otorite veya seyirci eleştirisi, seyircinin kalabalık veya az oluşu gibi durumlarla yüzleşebilme gücünü ölçen beş maddeden oluşmaktadır (Örnek madde: İzleyici sayısı arttıkça kaygım artar). Konservatuvar döneminde eğitimcilerin eleştirileri ile yüzleşemeyen bir bale öğrencisinin profesyonel hayatında eleştirilerle başa çıkamama ihtimali yüksektir ve bireyin hem duygu durumunu hem de performansını olumsuz etkileyebilecek bir soruna işaret etmektedir. Bu alt boyuttan elde edilen yüksek puanlar yüzleşme kaynaklı kaygının yüksek olduğuna işaret etmektedir. Bale bölümü öğrencisinin eğitimi boyunca gerek sınavlarda gerekse sahne performansları esnasında karşılaşabileceği başkaları tarafından değerlendirilme, eleştirilme gibi durumlarla yüzleşebilme becerisini ifade eder. Öğrencinin bu boyuttan alacağı düşük puanlar olumsuz değerlendirmeler ile yüzleşmeye hazır olduğunu, yüksek puanlar ise yüzleşme konusunda ciddi kaygı yaşadığını ve eleştirilere hazır olmadığını düşündürmektedir.

Ölçeğin dördüncü ve son alt boyutu “Dayanıklılık” olarak adlandırılmıştır. Psikolojik dayanıklılık (APA, t.y.), zorluklar, tehdit, travma ya da ağır stres koşullarına uyum sağlayabilmek olarak tanımlanır. Bu alt boyuttaki maddeler bale öğrencisinin karşılaşabileceği olumsuz olaylara ve güçlüklerle dayanabilme, başa çıkabilme gücü ile ilgilidir (Örnek madde: En büyük korkum sınav günü sakatlanmak ve dans edememektir). Bu nedenle alt boyut dayanıklılık olarak adlandırılmıştır. Öğrencinin psikolojik dayanıklılığının yüksek olması hem konservatuvar yıllarında hem de profesyonel yaşamında yaşayabileceği engelleyici düzeydeki performans kaygısının önüne geçecektir. Bu alt boyutta öğrencinin sahne heyecanı kaynaklı gerginlik ve kaygıya karşı dayanma gücünü ve kaygının kaynaklarını belirlemeye yönelik maddeler mevcuttur. Alt boyuttan elde edilen düşük puanlar öğrencinin bu yönde sorun yaşamadığını gösterirken, yüksek puanlar yüksek kaygıya işaret etmektedir.

Geliştirilmiş olan “Çarkçı Bale Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği”, istatistiksel olarak güvenilirlik ve geçerli bir ölçme aracıdır. Ölçek bu sonuçlarıyla, Türkiye sınırları içinde bulunan devlet üniversitelerinin konservatuvarlarında öğrenim görmekte olan bale bölümü lisans öğrencilerine genellenebilir durumdadır. Kaygı hem genetik, hem çevresel nedenlerle ortaya çıkan bir endişe halidir. Ebeveyn tutumları, ebeveynin eleştirilme, mükemmeliyetçi yaklaşımları ve kaygı konusunda model olması, kaygının en önemli nedenlerindedir. Kaygıyı azaltma konusunda en etkili yöntemler ise bilişsel davranış-

çı yöntemlerdir. Yani kaygı, yoğunluğuna göre psikoterapi ve psiko-eğitim aracılığıyla azaltılabilmektedir. Konservatuvar bale öğrencisinin lisans öğrenimi boyunca yaşadığı sahne/sınav performansına yönelik yüksek kaygının belirlenmesine olanak sağlayan bu ölçek, öğrencilerin henüz profesyonel sahne hayatına başlamadan kaygıyı azaltmaya ve başa çıkmaya yönelik psiko-eğitim programlarına katılması, farkındalık, duygu düzenleme ve gevşeme tekniklerini öğrenmesi, stresle başa çıkma, problem çözme alanlarında desteklenmesine imkân vererek hem öğrencilik yıllarında daha sağlıklı bir psikolojik yapı ile eğitim-öğretim hayatını yapılandırmasını hem de profesyonel hayatına hazırlanmasında olumlu katkı sağlayacaktır. Bunun için konservatuvar lisans eğitiminin ilk yılından başlamak üzere öğrencilere performans kaygısı ölçeği uygulanabilir. Ölçekten yüksek puan alan öğrenciler belirlenerek stresle başa çıkma, problem çözme, duyguları anlama, duygu düzenleme, kaygıyı azaltma amacıyla bilişsel çarpıtmaları fark etme ve düzeltme, gevşeme egzersizleri, kabul ve kararlılık terapileri kapsamında katı davranışların ele alınması ve davranış repertuarını genişletme ve spontaniteyi geliştirmeye yönelik psiko-eğitim programları düzenlenebilir. Bu ölçümler her öğretim yılının başında tekrarlanarak ihtiyacı olan öğrenciler saptanabilir. Bu araştırmanın alandaki önemli bir açığı kapatacağı ümit edilmektedir, bununla birlikte bazı sınırlılıkları da vardır. Araştırma konservatuvarların lisans bölümüne devam eden öğrencilerle yürütülmüştür. Benzer bir çalışmanın daha düşük kademelerdeki öğrenciler üzerinde yapılması, kaygının lise hatta ortaokul yıllarından itibaren belirlenmesini sağlayacaktır. Türkiye’de konservatuvar lisans öğrencilerinin sayısı başka alanlarda eğitim alan lisans öğrencilerine göre oldukça düşüktür. Bu nedenle çalışma, sınırlı bir örneklem grubu ile yürütülebilmiş, doğrulayıcı faktör analizi de açıklayıcı faktör analizi ile aynı grup üzerinde çalışılmıştır. Bu da çalışmanın bir başka sınırlılığıdır. Bu bakımdan, ölçeğin başka kültürlerle uyarlama çalışmaları sonraki araştırmalar için önerilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Alptekin, A.G. (2012). Müzik performans anksiyetesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 137-148.
- Aral, N. ve Başar, F. (1998). Çocukların kaygı düzeylerinin yaş, cinsiyet, sosyo ekonomik düzey ve ailenin parçalanma durumuna göre incelenmesi, *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 22(110), 7- 11.
- Arthur Jr, W. ve Graziano, W. G. (1996). The five-factor model, conscientiousness, and driving accident involvement. *Journal of Personality*, 64(3), 593-618. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1996.tb00523.x>
- Berry, D. S., Hansen, J. S. (2000). Personality nonverbal behavior, and interaction quality in female dyads. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 26(3), 278-292. <https://doi.org/10.1177/01461672.0026.5002>
- Burger, J.M. (2006). *Kişilik*. (Erguvan Sarıoğlu Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Costa, P. T. ve McCrae, R. R. (1992). Normal personality inventories in clinical assessment: General requirements and the potential for using the NEO Personality Inventory: Reply. *Psychological Assessment*, 4(1), 20-22. <https://doi.org/10.1037/1040-3590.4.1.20>
- Côté, S., ve Moskowitz, D. S. (1998). On the dynamic covariation between interpersonal behavior and affect: prediction from neuroticism, extraversion, and agreeableness. *Journal of personality and social psychology*, 75(4), 1032-1046. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.75.4.1032>
- Cüceloğlu, D. (1997). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Çırakoğlu, C. Ç. (2013). Sahnedeki düşman: müzisyenlerde performans kaygısı üzerine bir gözden geçirme. *Türk Psikoloji Yazıları*, 16(32), 95-104.
- Çırakoğlu, O. Ç., ve Şentürk, G. C. (2013). Development of a performance anxiety scale for music students. *Medical Problems of Performing Artists*, 28(4), 199-206. <https://doi.org/10.21091/mppa.2013.4040>.
- Dayanıklılık (t.y.). (Resiliency) *American Psychological Association Dictionary* içinde. Erişim adresi (17 Haziran 2020): <https://dictionary.apa.org/resilience>
- Erkuş, A. (1994). *Psikoloji Terimleri Sözlüğü*. Doruk Yayınları, Ankara.
- Eley, T.C. (2001). Contributions of behavioral genetics research: Quantifying genetic, shared environmental and nonshared environmental influences. M.W. Vasey ve M.R. Dadds (Ed.), *The developmental psychopathology of anxiety* (pp. 45-59). New York: Oxford University Press. doi: 10.1093/med:psych/9780195123630.003.0001
- Heimberg, R. G., Horner, K. J., Juster, H. R., Safren, S. A., Brown, E. J., Scheier, F. R., ve Liebowitz, M. R. (1999). Psychometric properties of the Liebowitz social anxiety scale. *Psychological Medicine*, 29, 199-212 <https://doi.org/10.1017/S0033291798007879>
- Jensen-Campbell, L. A. ve Graziano, W. G. (2001). Agreeableness as a moderator of interpersonal conflict. *Journal of personality*, 69(2), 323-362. <https://doi.org/10.1111/1467-6494.00148>
- Kabakçı, C. (2016). Sahne performansı kaygısında farkındalık ve mücadele. *Sahne ve Müzik Araştırma e-Dergisi*, 3, 86-96.
- Kafadar, A. (2009). Piyanistler örneğinde müzisyenlere özgü performans anksiyetesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kearney, C.A. (2005). *Social Anxiety and Social Phobia In Youth*. New York: Springer
- Kenny, T. A., Davis, P. ve Oates, J. (2004). Music performance anxiety and occupational stress among opera chorus artist anxiety and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, 18(6), 757-777. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2003.09.004>

- Kurtoğlu, S. (2017). İlkokul ve ortaokul öğretmenlerinin denetim kaygı düzeyleri. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- McCormick, J. ve McPherson, G. (2003). The role of self-efficacy in a musical performance examination: an exploratory structural equation analysis. *Psychology of Music*, 31(1), 37-51. <https://doi.org/10.1177/0305735603031001322>
- McCormick, J. ve McPherson, G. (2006). Self-Efficacy and Music Performance, *Psychology of Music*, 34(3), 322-336. <https://doi.org/10.1177/0305735606064841>
- Ritchie, L. ve Williamon, A. (2011). Measuring distinct types of musical self-efficacy. *Psychology of Music*, 39(3), 328-344. <https://doi.org/10.1177/0305735610374895>
- Ritchie, L. ve Williamon, A. (2012). Self-efficacy as a predictor of musical performance quality. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 6(4), 334-340. <https://doi.org/10.1037/a0029619>
- Soykan, Ç., Özgüven, H. D., ve Gençöz, T. (2003). Liebowitz social anxiety scale: the Turkish version. *Psychological Reports*, 93(3), 1059-1069. <https://doi.org/10.2466/pr0.2003.93.3f.1059>
- Teznel, G. ve Aşkın, C. (2007). Sahne heyecanının Türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. *İTÜ Dergisi/b*, 4(2).
- Tokinan, Ö.B. (2013). Kenny müzik performans kaygısı envanterini Türkçe'ye uyarlama çalışması. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi (KAEFAD)*, Cilt 14, Sayı 1, s. 53-65.

TANIM

Konservatoryum-Conservatorium, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, uluslararası, bilimsel dergisidir. Dergiye yayınlanması için gönderilen bilimsel makaleler Türkçe ya da İngilizce olmalıdır.

AMAÇ

Konservatoryum-Conservatorium, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında sanat pratiğini destekleyici bir teorik altyapının oluşmasına katkıda bulunmayı, bu alanlarla yakın ilişki içerisinde olan branşlarla disiplinlerarası çalışmalar yapmayı ve ülkemizin uluslararası akademik işbirlikliklerinde daha fazla pay almasına katkıda bulunmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda derginin hedef kitesini oluşturan akademisyen, araştırmacı, profesyonel ve öğrenciler ile ortak çalışmalar yapmak Konservatoryum-Conservatorium'un ana önceliklerinden biridir.

KAPSAM

Derginin odağını müzik, müzikoloji ve sahne sanatları oluşturur. Bununla birlikte Konservatoryum-Conservatorium, bu branşlarla ilişkili olan felsefe, göstergebilim, estetik, psikoloji, sosyoloji, biyomekanik, fizyoloji, nörobilim, elektroakustik, organoloji gibi alanlarla çağdaş akademik yaklaşımın öngördüğü türden disiplinlerarası çalışmalara açıktır.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildiriler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise gelen yazıyı yurtiçinden ve/veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve/veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını [Telif Hakkı Anlaşması Formunda](#) imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler "teşekkür / bilgiler" kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal destek ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkileri, çıkar çatışmasını ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Editörler, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen

makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler. Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdırlar.

Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemler makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Hakemler yazarların atıfta bulunmadığı konuyla ilgili yayınlanmış çalışmaları tespit etmelidirler. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kendileri için makalelerin kopyalarını çıkarmalarına izin verilmez ve editörün izni olmadan makaleleri başkasına veremezler. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin değerlendirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

AÇIK ERİŞİM İLKESİ

Konservatoryum/Conservatorium'un tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Yazarlar Konservatoryum/Conservatorium dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Konservatoryum/Conservatorium, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediğini beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Konservatoryum/Conservatorium araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
 - Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
 - Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
 - Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
 - Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
 - Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
-

YAZARLARA BİLGİ

- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluşta çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesidir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak <http://cons.istanbul.edu.tr> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı [Telif Hakkı Anlaşması Formu](#) eklenerek gönderilmelidir.

1. Konservatoryum, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınladığı bilimsel nitelikli hakemli bir dergidir. Haziran sayısı için 15 Mart, Aralık sayısı için 15 Eylül'e kadar başvuru yapılmalıdır.
 2. Dergide; daha önce yayınlanmamış veya yayınlanma aşamasında olmayan, özgün, deneme ve derleme makaleleri yayınlanır. Yayınlanmamış tezlerden veya bildirilerden türetilen çalışmalar özet bölümünde bir açıklama dipnotuyla belirtilmelidir. Türkçe makaleler için Türk Dil Kurumu esasları dikkate alınmaktadır.
 3. Makaleler; ana başlıktan sonra, giriş bölümünden önce, 150-200 sözcük arasında olacak şekilde, çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve ulaşılan sonuçlarını içeren, Türkçe ve İngilizce özet ile üç anahtar sözcük içermelidir. Özetleri takiben Türkçe makaleler için ayrıca 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. İngilizce makalelerde genişletilmiş özet istenmez. Ana başlık, özet ve kaynakça başlıkları ortalanmış olarak kalın ve büyük harflerle; alt başlıklar, giriş ve sonuç başlıkları sola yaslı, kalın ve yalnız kelimelerin ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Makale, özetlerle birlikte, ana metin ve referanslar dahil, dipnotlar hariç olmak üzere asgari 3000, azami 6000 sözcük dolayında olmalıdır. Tüm yabancı kelimeler italik yazılmalıdır.
 4. Makaleler A4 kağıt boyutunun bir yüzüne, tüm kenarlardan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, Times New Roman yazı karakteriyle, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Türkçe başlık 10 kelimeyi geçmemelidir. Alt başlıklar öncesinde satır aralığı konmalı, başlık sonrası paragraflar arasında boşluk olmamalı ve hiçbir paragraf girintili yazılmamalıdır. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil ek bilgi vermek için kullanılmalı, sayfa altında numaralandırılmalı, 10 punto ve 1 satır aralığı ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Sayfa numaraları da 11 puntuyla, sağ altta yer almalıdır.
-

5. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (*) dipnotla unvanı, kurumu, adresi, telefonu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.
6. Makalelerde yer alan görseller ve nota örnekleri kısa açıklamalarıyla birlikte ortalanmış olarak Şekil/Tablo 1. ... şeklinde numaralandırılmalıdır. Tüm görseller, baskıda çözünürlük problemi olmaması için minimum 300 dpi çözünürlükte ve JPG formatında ayrıca gönderilmelidir. Metin içerisindeki yerleştirmeler, gerektiğinde sayfa düzenine göre değiştirilebilirler.
7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için web sayfasında Kaynaklar bölümüne bakınız.
9. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilmektedir.
10. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmaları kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Referans Stili ve Formatı

Konservatoryum – Conservatorium, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambrene ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

Makale

a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atıf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semerçioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from: Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme*[Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayımlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593-12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayımlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

Diğer Kaynaklar

a) Gazete Yazısı

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi
Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - Makalenin türü
 - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı bilgisi
 - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - Kaynakların APA6'ya göre belirtildiği
 - Telif Hakkı Anlaşması Formu
 - Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
 - Makale kapak sayfası
 - Makalenin türü
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - Tüm yazarların ORCID'leri
 - Makale ana metni
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Özetler 150-200 kelime Türkçe ve 150-200 kelime İngilizce
 - Anahtar Kelimeler: 3 adet Türkçe ve 3 adet İngilizce
 - Makale Türkçe ise, İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
 - Makale ana metin bölümleri
 - Finansal Destek (varsa belirtiniz)
 - Çıkar Çatışması (varsa belirtiniz)
 - Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - Kaynaklar
 - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)
-

İLETİŞİM İÇİN:

Baş Editör : Doç. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
İstanbul - Türkiye

Editör Yrd. : Dr. Öğr. Üyesi Mina Fenercioğlu
E-mail : mina.fenercioglu@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
İstanbul - Türkiye

Editör Yrd. : Arş. Gör. İrem Erdoğan Türen
E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
İstanbul - Türkiye

DESCRIPTION

Conservatorium-Konservatoryum is an open access, peer-reviewed, scholarly, international journal published biannually in June and December by Istanbul University, State Conservatory. The manuscripts submitted for publication in the journal must be scientific and original work in Turkish or English.

AIM

Conservatorium-Konservatoryum aims to contribute to the theoretical framework supporting art practice in the fields of music, musicology and performing arts, to include interdisciplinary studies in branches that are related with these fields, and to extend our country's share in international collaborations. In line with this aim, it is one of the priorities of Conservatorium-Konservatoryum to support collaborations among the academicians, researchers, professionals and students who constitute the target group of the journal.

SCOPE

Music, musicology and performing arts constitute the main focus area of the journal. Besides, the journal welcomes interdisciplinary studies with contemporary academic approach, from from the fields related to the main focus area, such as philosophy, semiotics, aesthetics, psychology, sociology, biomechanics, physiology, neuroscience, electroacoustics and organology as well.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the [Copyright Agreement Form](#). The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process

Editors evaluate manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They provide a

INFORMATION FOR AUTHORS

fair double-blind peer review of the submitted articles for publication. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editors are responsible for the contents and overall quality of the publication. They must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers should identify the relevant published work that has not been cited by the authors. They must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The reviewers are not allowed to have copies of the manuscripts for personal use and they cannot share manuscripts with others. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

OPEN ACCESS STATEMENT

Conservatorium-Konservatorium is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Excluding commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

Authors publishing with Conservatorium-Konservatorium retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Conservatorium-Konservatorium is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Conservatorium-Konservatorium adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
 - The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
 - The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to
-

INFORMATION FOR AUTHORS

protect the autonomy and dignity of the participants.

- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

LANGUAGE

The language of the journal is both Turkish and American English.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://cons.istanbul.edu.tr> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. original article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). In addition, a [Copyright Agreement Form](#) that has to be signed by all authors must be submitted.

1. Conservatorium is a peer-reviewed journal published biannually in June and December by the Istanbul University State Conservatory. Manuscripts must be submitted until the 15th of March for the June issue and until the 15th of September for the December issue.
 2. Original articles, reviews and essays that were not published before or sent to another journal for evaluation are published in the journal. Manuscripts, derived from unpublished theses or proceedings should be indicated with an explanatory footnote in the abstract section. For Turkish articles, the principles of Turkish Language Association are taken into consideration.
 3. Manuscripts should include Turkish and English abstracts about 150-200 words and three keywords. The abstracts should include the rationale, scope and method of the work, as well as the results obtained. In case that the manuscript is in Turkish, an extended abstract about 600-800 words must be included as well. Extended abstract is not required for manuscripts in English. The main title, as well as the abstract and bibliography titles should be in bold and capital letters, aligned to the center. Other subheadings, introduction and result titles should be in bold style, with only the first letters capital and aligned to the left side. Manuscripts should be between 3000 - 6000 words, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.
-

4. The main text should be written in Times New Roman 12 pt. font size with 1,5 line spacing. Paragraphs should be justified aligned. Turkish titles should be 10 words at most. Additional blank lines should be placed before each subheading, but not between paragraphs. No paragraph should be indented. Footnotes are just for comments and additional information, not for showing sources; they must be numbered consecutively from the beginning to the end, placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.
5. The names of writers should be placed one line below the article title, and title, affiliation, address, phone and e-mail address should be given with a star (*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.
6. Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1. ..., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should have highresolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.
7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
8. The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format. For further information, see the References section on web site.
9. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees on their demand. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://cons.istanbul.edu.tr>
10. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned.

References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently.

Reference Style and Format

Conservatorium – Konservatoryum complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

INFORMATION FOR AUTHORS

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis.

If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayiner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

First citation in the text: (Ailen, Ciembrune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

Citations with more than six authors;

(Çavdar et al., 2003)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Washington, DC: Author.

Article

a) Turkish Article

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reissigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjnr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S.J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Yaylali-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

c) Dissertation/Thesis from Web

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

e) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

h) Proceeding in Book Form

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

i) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources

a) Newspaper Article

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure.(1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

f) Single Episode in a Television Series

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - The category of the manuscript
 - Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - Confirming that last control for fluent English was done.
 - Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
 - Copyright Agreement Form
 - Permission of previous published material if used in the present manuscript
 - Title page
 - The category of the manuscript
 - The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country),
-

INFORMATION FOR AUTHORS

- e-mail addresses
 - Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
 - ORCID's of all authors.
- Main Manuscript Document
 - The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - Abstracts (150-200 words) both in Turkish and in English
 - Key words: 3 words both in Turkish and in English
 - Extended Abstract (600-800 words) in English (only for Turkish articles)
 - Main article sections
 - Grant support (if exists)
 - Conflict of interest (if exists)
 - Acknowledgement (if exists)
 - References
 - All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

CONTACT INFO

Editor in Chief : Assoc Prof. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Phone : + 90 216 418 76 39 / 27248
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University
State Conservatory
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
Istanbul - Turkey

Associate Editor : Asst. Prof. Dr. Mina Fenercioğlu
E-mail : mina.fenercioglu@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adress : Istanbul University
State Conservatory
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
Istanbul - Turkey

Associate Editor : Res. Asst. İrem Erdoğan Türen
E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adress : Istanbul University
State Conservatory
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
Istanbul - Turkey

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Journal name: Conservatorium
Dergi Adı: Konservatoryum

Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)	
--	--

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	Çalıştığı kurum	
Address	Posta adresi	
E-mail	E-posta	
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanımı dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfı bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işvereninin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeden makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarla vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapıpırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm yazarların orijinal veya kantlanabilir şekilde onaylı olması gerekir..

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....