

Cilt/Volume: 9 | Sayı/Issue: 2 | Yıl/Year: 2022

ISSN 2146-264X / E-ISSN 2618-5695

KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, 2022

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Dizinler / Indexing and Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Central & Eastern European Academic Source



Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, 2022

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi, Sarmaşıklar Sokak,
No: 5, 34848, Maltepe, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248
e-mail: cons@istanbul.edu.tr
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/cons/home>

Yayıncı / Publisher

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

Baskı / Printed by

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

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

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

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editör/ Editor-in-Chief

Prof. Tufan KARABULUT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – tufank@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – msyavuz@istanbul.edu.tr

Editorial Asistan / Editorial Assistant

Arş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – irem.e@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – alan.newson@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – sebnemunal@gmail.com

Prof. Dr. Ali Özkan MANAV

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye
– ozkan@ozkanmanav.com

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bgmcel@gmail.com

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye – semagoktas1@yahoo.com

Prof. Dr. Armağan ELÇİ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – armaganelci@hotmail.com

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bestetiknaz@gmail.com

Prof. Dr. Abdullah AKAT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – abdullahakat@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye
– okanmurat@gmail.com

Doç. Dr. Mehtap DEMİR

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mehtapdem@gmail.com

Assoc. Prof. Dr. Anna OLDFIELD

Coastal Carolina University, Humanities Faculty, English, Conway/South Carolina, USA – aoldfield@coastal.edu

Prof. Dr. Ann R. DAVID

University of Roehampton, Department of Dance, London, UK – a.david@roehampton.ac.uk

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, 2022

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Assoc. Prof. Dr. Giovanni De ZORZI

University Ca' Foscari of Venice, Department of Philosophy and Cultural Heritage, Venice, Italy – dezorzi@unive.it

Prof. Dr. Joseph JORDANİA

The University of Melbourne, Faculty of Fine Arts and Music, Melbourne, Australia – jordania@unimelb.edu.au

Prof. Dr. Ralf Martin JAEGER

University of Münster, Department of Musicology, Münster, Germany – ralf.jaeger@uni-muenster.de

Prof. Dr. Razia SULTANOVA

University of Cambridge, Faculty of Music, Cambridge, UK – razia@raziasultanova.co.uk

Prof. Dr. Svanibor PETTAN

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology, Ljubljana, Slovenia – svanibor.pettan@guest.arnes.si

Dr. Tvrtko ZEBEC

Institut of Ethnology and Folklore Research, honorary professor, Zagreb, Croatia – zebec@ief.hr

Prof. Dr. Ulrich MORGENSTERN

University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Folk Music Research and Ethnomusicology, Vienna, Austria
– morgenstern@mdw.ac.at

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Ara Dinkjian'ın Müzikal Kimliğinin Türk Popüler Müziği Besteciliği Üzerindeki Yansımaları
Reflections of Ara Dinkjian's Musical Identity onto His Works in Popular Turkish Music
Ali ÖNAL, Esra BERKMAN 129-179
- Reality Matters: Relevance of Ibsen's *The Wild Duck* and Chekhov's *The Seagull* to Daily Life
Mahmut KAYAALTI 181-191
- Hamlet Makinesi'nin Postdramatik Yapısı*
Postdramatic Structure of Hamletmachine
Mustafa ÇALIŞKAN..... 193-213
- Üretirken Direnmek: Türkiye Punk Sahnesinde Kendin Yap
Resisting While Producing: Do-It-Yourself Ethics in Türkiye's Punk Scene
Ece N. ALPARSLAN, Şengül İNCE 215-237
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* Adlı Oyununda Evin Poetikası
Poetics of The House in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's Play Sağanak
Bahar YILDIRIM SAĞLAM 239-259
- "Zri-rab" A new string instrument from ancient frescos of Sri Lanka
Zri-Rab: Sri Lanka'nın Eski Fresklerinden Yeni Bir Yaylı Çalgı
Isuru DEHİDENİYA 261-281
- Eclectic Approaches, Influences, and Stylistic Parallels in Paul Hindemith's Sonata for Two Pianos
Paul Hindemith'in İki Piyano için Sonat'ındaki Eklektik Yaklaşımlar, Etkileşimler ve Üslupsal Paralellikler
Hatice Çağla ÇOKER 283-304
- Sonik Öz Kontrol: Orfik Medyanın Duyumsal Deneyimi
Sonic Self Control: The Sensory Experience of Orphic Media
Bahadırhan KOÇER 305-320
- Klasik Gitar Eğitiminde Üretken Öğrenme Modeli'nin Kullanılması: Agustín Barrios Mangoré *La Catedral* Örneği
Using the Generative Learning Model in Classical Guitar Training: The Case of Agustín Barrios Mangoré La Catedral
Murat GÖK 321-344

EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız,

Konservatoryum dergimizin *Güz 2022* sayısında müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarındaki dokuz değerli makaleyle sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesi, Esra Berkman ve Ali Önal imzalı. Yazarlarımız Ermeni kökenli ve Amerika diasporasında yaşayan besteci Ara Dinkjian'ın 80'li yıllardan başlayarak günümüze kadar *Türk Popüler Müziği* dağarına kattığı yirmi eseri, Dinkjian'ın müzikal kimliği ekseninde inceliyorlar.

Mahmut Kayaaltı ise çalışmasında, Anton Çehov'un *Martı* adlı oyununu Henrik Ibsen'in *Yaban Ördeği* oyunundan esinlenerek yazdığını ima etmesinden yola çıkarak, söz konusunu iki oyunu *gerçekçilik* anlayışları üzerinden karşılaştırarak ele alıyor.

Mustafa Çalışkan ise makalesinde, Heiner Müller'in, Shakespeare'in *Hamlet*'ini Avrupa'daki devrimlerin yıkıcı sonuçlarıyla ilişkilendirerek bir barbarlık belgesi olarak yorumladığı *Hamlet Makinesi* adlı oyununu *postdramatik* tiyatrunun ayırt edici özellikleri üzerinden masaya yatırıyor.

Şengül İnce ve Ece Alparıslan birlikte kaleme aldıkları çalışmalarında, müzik endüstrisinin dışında kalarak alternatif yollardan müzik üretiminin nasıl gerçekleştirildiğini, bu üretim biçiminin ortaya çıkan ürünü ne şekilde biçimlendirdiğini, punk müziği örneği üzerinden sorguluyorlar.

Bahar Yıldırım Sağlam'ın makalesinde, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sağanak adlı oyunu Bachelard'ın *uzam poetikası* çerçevesinde inceleniyor. Öncelikle Bachelard'ın poetikası üzerinde duruluyor; ardından Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyunu Bachelard'ın yapıtı merkezinde analiz ediliyor.

Isuru Dehideniya imzalı araştırmada ise, antikite ve modernizmin el ele vererek, *Zri-rab* adı verilen telli çalgının yeniden canlanmasına nasıl olanak sağladığı anlatılıyor. Dehideniya'nın çalışması, ikonografi analizinin ve morfolojik analogun, eski lavta formuyla uyumlu bir müzik aleti tasarlamak ve inşa etmek için gereken yapı ve unsurların nasıl organize edileceğinin yolculuğunu anlatıyor.

Hatice Çağla Çoker makalesinde, Paul Hindemith'in *İki Piyano için Sonata*'ını inceleyerek eserdeki elektik yaklaşımları, teorik ve biçimsel benzerlikleri eserin öncül ve ardıllarından örneklerle açıklamaya çalışıyor.

Bahadırhan Koçer ise çalışmasında, *orfik medyayı* yeni internet olgularından biri olan kurgusal *soundscape*'i irdelemek için tezgen bir kavram olarak benimsiyor. Koçer, kavramsal analiz yöntemiyle yürüttüğü bu araştırmasının, orfik medyanın dolayımını aydınlatacağı kanısıyla hareket ediyor.

Bu sayımızın son makalesi ise Murat Gök imzalı bir araştırma. Bu çalışmada, eğitim bilimleri disiplini içerisinde tanımlanan *Üretken Öğrenme Modelinin* müzik eğitiminde disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınarak çalgı eğitiminde bir öğrenme starteji/modeli olarak kullanımının olgusal ve pratik yönü ortaya konmaya çalışılıyor.

Her zaman olduğu gibi dergimizin bu sayısının da hayata geçmesini sağlayan başta kıymetli yayın kurulu üyelerimiz olmak üzere, tüm yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkürlerimizi sunar ve siz değerli okurlarımıza keyifli okumalar dileriz.

Saygılarımızla,

Prof. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear Readers,

We are happy to present you with nine valuable articles on music, musicology, and performing arts in the Fall 2022 issue of our Conservatorium magazine.

The first article of this issue is authored by Esra Berkman and Ali Önal. Our authors analyze the twenty works of Armenian composer Ara Dinkjian, who lives in the American diaspora, from the 1980s to the present day, on the axis of Dinkjian's musical identity.

Mahmu Kayaaltı deals with the subject by comparing the two plays in terms of realism based on the implication that Anton Chekhov's play *Seagull* was inspired by Henrik Ibsen's *Wild Duck*.

Mustafa Çalışkan, then, discusses Heiner Müller's play *Hamlet Machine*, which he interprets as a document of barbarism by associating Shakespeare's *Hamlet* with the devastating results of the revolutions in Europe, through the distinctive features of post-dramatic theatre.

Through the example of punk music, Şengül İnce and Ece Alparslan question how music is produced in alternative ways by staying out of the music industry, and how this production style shapes the resulting product.

In Bahar Yıldırım Sağlam's article, Yakup Kadri Karaosmanoğlu's play *Saganak* is analyzed within the framework of Bachelard's poetics of space. First of all, Bachelard's poetics is emphasized; afterward, Karaosmanoğlu's play *Saganak* is analyzed at the center of Bachelard's work.

Another study by Isuru Dehideniya explains how antiquity and modernism worked hand in hand, enabling the revival of the stringed instrument called the *Zri-rab*. Dehideniya's work describes the journey of iconography analysis and morphological analog, how to organize the structures and elements needed to design and construct a musical instrument compatible with the ancient lute form.

In her article, Hatice Çağla Çoker examines Paul Hindemith's *Sonata for Two Pianos* and tries to explain the eclectic approaches and theoretical and formal similarities in the work with examples from the work's predecessors and successors.

Bahadırhan Koçer adopts orphic media as a tentative concept to examine the fictional soundscape, one of the new internet phenomena. Koçer believes that his research, which he conducts, using the conceptual analysis method, will shed light on the mediation of orphic media.

The last article on this issue is by Murat Gök. In this study, the factual and practical aspects of the use of the Generative Learning Model, which is defined within the discipline of educational sciences, as a learning strategy/model in instrument education, are revealed by considering it with an interdisciplinary approach in music education.

As always, we would like to thank all our authors and referees, and our esteemed editorial board members, for their contributions to this issue of our journal, and we wish you, our esteemed reader, a pleasant reading.

Yours sincerely,

Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

Ara Dinkjian'ın Müzikal Kimliğinin Türk Popüler Müziği Besteciliği Üzerindeki Yansımaları

Reflections of Ara Dinkjian's Musical Identity onto His Works in Popular Turkish Music

Ali ÖNAL¹ , Esra BERKMAN² 



DOI: 10.26650/CONS2022-1136363

¹Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji, Ankara, Türkiye

²Doçent, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Eskişehir, Türkiye

ORCID: A.Ö. 0000-0002-9692-5846;
E.B. 0000-0001-9008-572X

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Esra BERKMAN,
Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Türk Müziği Bölümü, Eskişehir, Türkiye
E-posta/E-mail: esraberkman@anadolu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 27.06.2022
İlk Revizyon/Revision Requested: 09.11.2022
Son Revizyon/Last Revision Requested:
16.11.2022
Kabul/Accepted: 16.11.2022
Online Yayın/Published Online: 12.12.2022

Atf/Citation: Onal, A. & Berkman E. (2022). Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğinin türk popüler müziği besteciliği üzerindeki yansımaları. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 129-179.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1136363>

ÖZ

Bu çalışmada, Ermeni bir besteci olan ve Amerika diasporasında yaşayan Ara Dinkjian'ın 1980'li yıllardan günümüze dek Türk Popüler Müziği dağarına kattığı 20 adet eser, kendisinin müzikal kimliği ekseninde incelenmiştir. Dinkjian, bağlı olduğu Ermeni Apostolik Kilisesi'nde çoksesli kilise ilahileri ile yetişmiştir. Aynı zamanda babası Diyarbakır kökenli Paris doğumlu Onnik Dinkjian sayesinde Anadolu halk müziği ile bağlantı kurmuştur. Diğer bestelerinin yanı sıra Türk Popüler Müziği repertuarına kattığı, makamsal ve modal öğeler taşıyan eserleri aracılığıyla da Diyarbakır kökeni ile bağlarını sağlam tutmaya gayret etmiş bir sanatçı olarak görülebilir. Öncelikli olarak bu çalışmada Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğinin, Türk Popüler Müziği besteleri üzerindeki etkileri incelenecektir. Köken itibarıyla Anadolu halk müziğine yakınlığının, Ermeni Apostolik kilisesinde yetişmesinin ve Amerikan Ermeni diasporasında yaşamasının Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğinin oluşmasında büyük katkılar sağladığı düşünülmektedir. Ayrıca kimliğini oluşturan öğelere dair çeşitli değerlendirmelere ek olarak eserlerinin armonik, modal ve makamsal analizleri de konuyu irdelemek için çalışmada yer bulmuştur. Dinkjian'ın çalışmada analiz edilen 20 eserinin 15'inde bizatihi makamsal aralıkları kullandığı, üçünün soyutlamalı yani tonal düzlemde ancak makam andırmalı olarak ele aldığı, geri kalan iki eserini ise minör karakterde bestelediği tespit edilmiştir. Dolayısıyla müzikal kimliğini inşa ederken kendisini etkileyen, Apostolik kilisesinden edindiği makamsallık ile babasından aktarılan makam bilgilerinin genel olarak tüm bestelerine özel olarak Türk Popüler Müziği alanına yansıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Popüler Müziği, Ara Dinkjian, Diaspora

ABSTRACT

This study examines 20 musical pieces belonging to Ara Dinkjian, an Armenian composer in America living in the Armenian American diaspora, that were added to the Popular Turkish Music repertoire from the 1980s to the present along the axis of his musical identity. Dinkjian was raised with polyphonic church hymns in the Armenian Apostolic Church to which he was affiliated. At this same time, he was also put in touch with Anatolian folk music thanks to his father, the Paris-born Onnik Dinkjian with roots in Diyarbakır. Dinkjian may

be viewed as a musician who, in addition to his other compositions, tried to keep his Diyarbakır roots intact through the works he added to the popular Turkish music repertoire and that have modal and makam-based elements. The study will examine the effects of Ara Dinkjian's musical identity on popular Turkish music compositions. His closeness to Anatolian folk music, growing up in the Armenian Apostolic Church, and living in the Armenian American diaspora are thought to have contributed greatly to the formation of Ara Dinkjian's musical identity. In addition to various evaluations of the elements that create his identity, this study also conducts a harmonic, modal, and makam analysis of his works. Of the 20 musical pieces from Dinkjian this study analyzes, 15 make direct use of makam intervals. Three other pieces resemble makams, although they are composed in a tonal context (i.e., Turkish makam abstraction using a tonal system). The remaining two musical pieces have been composed in minor keys. Based on the findings, the study suggests Dinkjian's musical identity to have been affected by his knowledge of the makam music he had taken from the Armenian Apostolic Church and his father, which are generally reflected onto all his compositions, particularly onto his works found in popular Turkish music.

Keywords: Popular Turkish music, Ara Dinkjian, Diaspora

EXTENDED ABSTRACT

This study examines 20 musical pieces of Ara Dinkjian, an Armenian composer living in the Armenian American diaspora, that were added to the popular Turkish music repertoire from the 1980s to the present along the axis of his musical identity.

Ara Dinkjian has a versatile culture and musical life, and associating his Anatolian roots with his music production is a proper approach. Dinkjian inherited the makam-based elements of folk music in his works from his father, Onnik Dinkjian, who is connected to the Ottoman/Turkish music musician Nishan Serkoyan and his antecedent Krikor Mehteryan in the *meşk* [practice] line. Onnik received his deep-rooted Turkish maqam music education from Nishan Serkoyan in accordance with this meşk practice. This makam-based education is clearly observable in Ara Dinkjian, whose choice and frequent use of maqams such as the Uşşak, Hicaz, Hüseyini, and Saba maqams prove this.

This study also examines Ara Dinkjian's musical identity in the context of religion. The reason for this review is because of Ara Dinkjian's position within the Armenian Apostolic Church. Ara Dinkjian is not only a member of the church congregation, but according to him he has also been a church organist for 42 years in the Armenian Apostolic Church in New Jersey, USA. Ara Dinkjian also played the organ on the album *Havadamk*, a hymnal album he made for his father. The fact that the music in the Armenian Apostolic Church contains polyphonic and monophonic examples and Ara Dinkjian stating that the music of Gomidas is an "inseparable part of our culture" during the study's interview with him led this study to consider Armenian church music. The fact that the *sharaghan* [hymns] used in Armenian church music had originally been devoted to folk music more than polyphony studies and that the polyphony works were carried out within the clear rules of the church in terms of the construction of a "cultural

and national identity” has resulted in the study drawing attention to the polyphonic works of Gomidas and Yegmalyan. When looking at the maqams of the monophonic works used in Armenian Apostolic Church rituals, Ara Dinkjian’s use of the Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Nikriz, and Saba genus of makams proves that this use has been engraved in the memory of the makams coming from these rituals and is the source of the works he currently composes. For this reason, Dinkjian’s maqam works are revealed to constitute a large percentage of his compositional language formation.

When considering that Ara Dinkjian composed five of his 20 works in Turkish pop music in Kürdi (akin to Phrygian mode) and eight in Uşşak mode (akin to Aolyan), the knowledge coming from his being a church organist and his close relationship with Armenian religious music is thought to also be reflected in his works.

Another issue over which the study examines his musical identity is the Armenian diaspora. Ara Dinkjian is a member of the American Armenian Diaspora. His father is a member of the French Armenian Diaspora, having immigrated to France from Syria. This deep-rooted history of diaspora in the family has necessitated an examination of the diaspora issue, which currently has an important place in identity formation. The phenomenon of diaspora is one of the most important phenomena in terms of creating a common identity and cultural identity for the peoples living in a diaspora. In this context, Komitas’ effort to create a cultural identity also coincides with the diaspora issue. The concepts of “homeland” and “home” gain importance with regard to a diaspora. This is also seen in Onnik Dinkjian’s phrase “I am from Diyarbekir.” Onnik Dinkjian never lived in Diyarbakır but completely feels he his roots from Diyarbakır. This study can prove the importance of the concepts of “homeland” and “home” through the elements of Anatolian folk music, which are also seen in Ara Dinkjian’s music. Like his father, Ara Dinkjian has never lived in Turkey but has been influenced by its culture and music. Although he does not see himself as a bearer of tradition, this concept can be attributed to his father, Onnik Dinkjian.

When considered in the context of popular Turkish music, Ara Dinkjian’s music cannot be evaluated simply as arabesque or within the pop music of the period. The most important reason for this involves the lyrics that can be mentioned with expressions such as pathetic/painful/pushed/marginalized/crushed, as these emphasize the concept of otherness in the context of arabesque music. Even were there content about this concept,

Ara Dinkjian cannot be held responsible for this because he is not the songwriter. He is known to only give his music to the performers, with Turkish songwriters determining the lyrics.

However, the facts that the selected lyrics are specific to the arabesque genre and that the style of the performer includes arabesque-like elements gain importance when examining Ara Dinkjian's works in popular Turkish music, because Ara Dinkjian is not actually responsible for this style choice.

Giriş

Bu çalışmada, Ermeni kökenli Amerikalı besteci Ara Dinkjian'ın Türk Popüler Müziği dağırındaki yeri, kendisinin müzikal kimlikleri bağlamında incelenmiştir.

Bu amaçla, siyasi ve toplumsal tartışmaların dışında, Ara Dinkjian'ın, Ermeni kökenli bir besteci olması kültürel olarak irdelenmiştir. Gerek çoksesli gerekse tek sesli kilise ilahileri ve kilise korolarındaki armonizasyonla küçük yaşta tanışan Ara Dinkjian, eğitimini popüler müzik ile birleştirip genç yaşta aranjörlük ve bestecilik yapmaya başlamıştır. Ara Dinkjian, Amerika'da büyümesinin etkileriyle caz müziğe ilgi duymuştur. Buna rağmen Ara Dinkjian; babası Onnik Dinkjian'ın "Ben Diyarbekirliyim" diyerek Ermenice Diyarbakır türküleri söylemesi sebebiyle, Anadolu Halk Müziğini de benimseyerek eserlerinde yer vermiştir. Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğini tek ve çoksesli müzik temelinde şekillendirmiş olması, Ermeni Kilise Müziğinin iki farklı yönünü yansıtmış olabileceğini de düşündürmektedir. Dinkjian'ın ayrıca, Ermenilik kimliğinin önemli bir yapı taşı olan müzikolog, besteci, halk müziği derlemecisi Gomidas'ın müzikal kimliği ve dilinden etkilenmiş olduğu kendi ifadelerinde de yer alır. Anadolu coğrafyasında birlikte yaşayan halkların kimlik olarak farklı, çevre yönünden benzer olmaları, Türk Popüler Müziğindeki, Doğu ve Batı unsurlarının birlikteliğini oluşturmaktadır. Bu yönüyle Ara Dinkjian, bu birliktelikten doğan melez doku içerisinde kendilerine yer edinmiş bestecilerden yalnızca biridir.

Kimlik kavramı, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi birçok farklı disiplinlerde incelenmiş bir kavramdır. Bu çalışma özelinde kimlik kavramı sosyolojik yönden irdelenmiştir. Bu bakış açısıyla kimlik, toplumun oluşturduğu statü, unvan, kıdem ve nişan kavramlarının yanı sıra, toplumun fertlerini birleştirebilen ve birlikte yaşanan coğrafya ve etnik grubun özelliklerini bireye yükleyebilen bir kavram olarak ele alınmıştır. Kimlik kavramı, felsefe, psikoloji gibi sosyoloji dışı disiplinlerin yanı sıra "müzikal kimlik" adlandırmasıyla müzik alanında da değerlendirilir. Bunun nedeni ait olunan toplumun, kimlik inşası olarak ürettiği birikimin, müzik özelinde de netlikle gözlenmesidir. Üretilen kültürel birikim irdelendiğinde, müziğin içinde de kültürü ifade eden yapı taşları olduğu görülür. Bu yapı taşlarının içeriği tamamen içinde bulunulan ya da ait olunan topluma, etnik gruba bağlıdır. İnsanoğlu, geçmişten günümüze müziği, kültürü koruma aracı olarak kullanmaktadır. "Müzikte gelenekselcilik" yaklaşımı ise, göç, sürgün ve diaspora yaşamı gibi faktörler devreye girdiğinde, müziğin kaybolan ya da kaybolması muhtemel unsurlarını koruma aracı olarak işlev görür (Özdemir, 2016, s. 19-22).

Tüm bunlara ek olarak, kimlik kavramı, sosyolojide bir çelişki ile kendini var eder. Kişinin statüsü ve toplumun kişiye yüklediği rollerin çelişkisi, kimlik kavramının ortaya çıkmasını sağlamakla birlikte buna ek olarak “sosyal benlik” algısını da beraberinde getirebilir. Kimliğin var olma aşamasında, toplumun kişiyi kabul etmesi ve kişinin kendini kabul etmesi arasındaki ilişki, sosyoloji için paralel ilerleyen bir olgudur. Kişisel kimlik ve kültürel kimlik toplumda ait olunan kültürle beraber inşa edilir. Güleç’e (2002) göre sosyal kimlik ve kültürel kimlik bir aradadır. Kişinin toplumdaki diğer bireylerle olan etkileşimi, içinde bulunduğu statünün getirdiği roller ile birleşik bir yapıya sahiptir (Güleç, 2002, s. 66). Ara Dinkjian bu bağlamda her iki kimliği de sergileyen ve sosyal ve kültürel kimliklerinde bir aradalığa vurgu yapan bir sanatçı olarak karşımızdadır. Müziğin kültürel kimlik bağlamını irdelediğimizde, onu kültürel kimliği oluşturan bir yapı olarak görürüz. Kuşaklarca durağan şekilde var olan geleneksel müzik mirası, üretilen yeni müzikler için bu bağlamda bir yapı taşı niteliği taşır. Bir defa daha vurgulamak gerekirse, çevresel ve sosyo-ekonomik faktörler ile kişisel deneyimler, üretilen müziği yeniden biçimlendirirken, o müzikte aidiyet hissini verebilen tek olgunun ise, kültürel kimlik içinde irdelenen müzik mirası olduğu görülür. Dinkjian örneğinde, bestelediği eserlerin Anadolu halk müziği ile kilise müziği etkilenimlerinin, açıkladığımız kültürel kimlik içinde irdelenen geleneksel müzik mirası olduğu netlikle görülür. Erol bu açıklamada, popüler müzik için “simgesel anlam ambarı” tanımını kullanmıştır ve müziği her türlü kimlik oluşumunu ve yeniden biçimlenmesini yansıtabilecek esnekliğe sahip bir olgu olarak tanımlamıştır (Erol, 2005, s. 228-229).

Ermenilerin müzik kültürü diğer kültürlerde olduğu gibi, halk müziği ve kilise müziği olmak üzere iki kanaldan beslenmektedir. Teksesli halk müziklerinde işlenen konular, melodik yapılar ve bazen kelimeler bile Anadolu’da yaşayan diğer halklarınki ile pek çok benzerlik taşır. Ara Dinkjian’ın, kendisinin de sıklıkla vurguladığı gibi, kökeninin Diyarbakır’a dayanmasından kaynaklanan ve Gomidas’ın (1869-1935) repertuara kattığı halk müziği eserleri aracılığıyla da edindiği Anadolu halk müziği birikimi konusunda detaylı bir değerlendirme yapılmıştır.

Ara Dinkjian’ın kilise ile kurduğu yakın ilişki, müzikal kimliğini çözümleyebilmek adına Ermeni Apostolik Kilisesini tanımayı gerekli kılıyor. Ermeni Apostolik kilisesi incelememiz bu çalışma kapsamında ele alınmıştır.

Ara Dinkjian’ın Amerika diaspora Ermenisi olması nedeniyle, diaspora ve müzik ilişkisinin anlamlandırılması gerekliliği ortaya çıkıyor. Diaspora, bir toplumun yaşadığı çoğ-

rafyadan farklı yerlere dağılması durumunu karşılayan bir kavramdır. Diasporada yaşayan halklar kültürel kimlik edinimleri süreçlerinde diğer insanlara göre daha zorlu ya da farklı bir kültürlenme süreci yaşarlar. Dolayısıyla, eğer bir halkın diasporada yaşamı söz konusu ise, burada yaşayan bir sanatçının müzikal kimliği çözümlenirken diaspora yaşamı gözardı edilemez. Diasporada yaşamasının Dinkjian'ın müziğine etkisi bu çalışmada kapsamında incelenmiştir.

Alanyazın

Konu gereği alanyazın, beş başlıkta irdelenmiştir. a) Ara Dinkjian ile ilgili kaynaklar b) Müzikal kimlik ile ilgili kaynaklar c) Ermeni dini müziği ile ilgili kaynaklar d) Diaspora ilgili kaynaklar e) Popüler müzik ile ilgili kaynaklar

Ara Dinkjian'a dair kaynaklar arasında Yunanistan'da yapılan bir lisans tezi ile Onnik Dinkjina'a dair Türkçe bir makale yer almaktadır. Yunanistan'ın Arta kentindeki Ioannina Üniversitesinde Geleneksel ve Halk Müziği Fakültesinde 2020 yılında Aleksandros Voyacis tarafından Aspasia Theodosiou danışmanlığında lisans düzeyinde yazılan *Ara Dinkjian ve World Müzik Türü: Night Ark Grubu Örneği* başlıklı tezde, bir dünya müzisyeni olarak kabul edilen Ara Dinkjian'ın Dünya Müziğine katkıları, kurduğu "Night Ark" grubu ile örneklendirilerek sunulmuştur. "Night Ark" grubuyla çalınan parçaların armonik ve makamsal analizlerini de barındıran bu çalışma, Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğine de değinmiştir.

Yıldız (2013)'in yazdığı *Onnik Dinkjian'ın Müzikal Kimliğinde Kültürel Bellek ve Memleket İzleri* isimli makalede Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliğine değinilmesinin yanı sıra "milli kimlik" "ev" gibi kavramlar da incelenmiştir. Müzikal kimlik bu çalışmada memleket kurgusu, diaspora yaşamı, göç unsurları, Ermeni Kilisesi, halk müziği gibi bağlamlarda incelenmiştir. Ayrıca Ermeni müziğinin genel hatlarını da içinde barındırır.

Müzik ve Kimlik adlı kitabında Rıdvan Şentürk (2016) ilk çağlardan bugüne kadar olan Anadolu coğrafyasındaki müzik gelişimini konu almıştır. Tarih ve kimlik gibi başlıkları da içeren bu kitapta, Rum müziği, Ermeni müziği, Süryani müziği, Keldani müziği, Yahudi müziği, Kürt müziği ve Presbiteryen kilise müziği üzerine önemli temsilcilerle röportajlara da yer verilmiştir. Aynı zamanda bu röportajların videolu anlatımları da mevcuttur.

Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası adlı kitabında Ulaş Özdemir (2016), kimlik, ritüel ve müzik konularını Alevi kimliği bağlamında irdelemiştir. Yazar (2016)'nın yazdığı *İstanbul Ermeni Orto-*

doks Cemaati'nin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir Çalışma adlı Yazar'ın (2016) yazdığı kitapta genel olarak Ermeni kilisesindeki ritüeller, ayin yapıları, ilahi türleri ve formları gibi konulara değinilmiştir. Çalışmada bazı ilahilerin notaları örnek olarak verilmiştir. Bu makalede Ara Dinkjian'ın bizzat Kilise Görevlisi organist olarak görev yaptığı Apostolik Kilise ritüelleri ve müzik yapısını anlamlandırmak için bu çalışmadan yararlanılmıştır.

Ermeni Müziği adlı kitabında Sirvart Polatyan (1998)¹, Ermeni müziğini geniş bir kapsamda ele almış onu, tonalite, form, modlar, ritim ve tempo gibi teorik bağlamlarda irdelemiştir. *İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi Müzik Kültürü* adlı çalışmasında Yazar (2016), Ermeni halkını ve ritüellerini, Hristiyanlık öncesi dönemden başlayıp günümüze kadar işlemiştir. Ermeni Apostolik Kilisesi'ni inceleyen çalışma, etnisite, kültürel kimlik, din bağlamında “Ermeniliği” irdelemiştir. Ayrıca Ermeni halkının sosyal hayatından da bahseden Yazar, Ermeni dinsel müziğinin tarihi, felsefesi, nota yazımı, makam geleneği ve icrası gibi konuları da işler. Dinkjian'ın yine Apostolik Kilise üyeliği nedeniyle yazılan bölüm için bu eser önemli bir kaynak olmuştur.

Sılaya Giden Yol Ermeni Diasporasında Müzik adlı kitapta Sylvia Angelique Alajaji (2018) göç, tehcir, müzik ve diaspora kimliği gibi konularını buna ek olarak Gomidas Vartabet ve Ermeni müzikal söylemini de işlemiştir. Ayrıca diasporada yaşayan Ermeni halkı ve oluşumlarına değinmiştir. Hüseyin Çakıllıkoyak (2005) tarafından yazılan *Diaspora'da Ermeni Kimliği-Paris ve Halep Örneği* adlı kitapta Ermeni diasporalarının tarihi, sosyo-politik, ekonomik ve psikolojik yönden incelenmiştir. Dinkjian'ın göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak, göçten etkilenmesi kaçınılmazdı. Son iki kaynak, buna dair çıkarsamalar için önem arzemiştir.

Ayhan Erol'un (2005) popüler müzik üzerine yazdığı *Popüler Müziği Anlamak* adlı kitapta popüler müzik kültürel bağlam da dahil birçok yönden incelenmiştir. Kitap ayrıca kimlik, kişisel kimlik, kültürel kimlik, yerellik gibi konu başlıkları altında popüler müziği anlamlandırmayı amaçlamıştır.

Can Kozanoğlu (1995) *Pop Çağı Ateşi* adlı kitabında, “pop çağı” olarak adlandırdığı 1980 sonrası dönemi, siyasal ve sosyo-politik eksende ele alınmıştır. Pop müziğini ise bu çağın bir sonucu olarak gören Kozanoğlu, o dönem müziğine farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

1 Ara Dinkjian'ın da kullandığı kimi modların Grek modlarından Ermenilere de geçmiş olabileceğine dair görüş için bu eserden alıntı yapılmıştır.

Yöntem

Ara Dinkjian'ın Türk Popüler Müziği dağarında yer alan 20 eserinin beş tanesinin notasına ulaşılmıştır. Erişilemeyen 15 tanesinin Youtube Video Kanalından elde edilen işitsel kayıtlar dinlenerek dikte edilmek suretiyle Can Delikçi tarafından notaya alınmıştır. Elde edilen işitsel kayıtlar ve notalar aracılığıyla toplam 20 eser, armonik, modal ve makamsal analize tabii tutulmuştur.

Makamsal analiz yöntemi olarak, birkaç yaklaşım kullanılmıştır. Biri, Rauf Yekta Bey'in ele aldığı fakat erken vefatı nedeniyle Hüseyin Sadettin Arel, Subhi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek tarafından olgunlaştırıldıktan sonra önerilip savunulduğundan ve günümüz kuramcı ve icracılarınca en yaygın olarak kullanılan kısaca Yekta-AEU olarak bilinen yaklaşımdır. İkinci yaklaşım ise, Okan Murat Öztürk'ün (2013, s. 221) doktora tezinde belirttiği makam açıklama modellerinden biri olan “Bestesel Seyre Dayalı Makam Modeli” yaklaşımı sahibi musiki âlimlerinden Abdülbaki Nasır Dede yaklaşımı olup günümüzde bu yaklaşımı ve benzerini devam ettiren Sühan İrden (2020), Murat Gürel, Emrah Hatipoğlu gibi bilim insanlarını da sayabiliriz. Nasır Dede'nin Yalçın Tura (2006) çevirisi olan *Tetkik u Tahkik* eserindeki makam açıklamaları yaklaşımı analizimizde zaman zaman kullanılmıştır. Türk müziğinde ahenk konusu Ozan Yarman'ın Youtube kanalında açıkladığı ve tarafımıza verdiği ahenk tablosu aracılığıyla referanslanmıştır.

Makamsallık içeren eser analizlerinde tercih edilen yaklaşımlardan biri de onları soyutlamalı (andırmalı / çağrışımlı / anımsatmalı) olarak sınıflamak olmuştur. Bu yaklaşım, makam olgusunun içerdiği perde, aralık, cins, seyir ve kalış gereçlerini “özgün makam müziği ses sistemi içinde kullananlar” ile “eşit düzenli (tampere) ses sisteminde soyutlamalı kullananlar” biçiminde sınıflandırmak şeklindedir (Berkman, 2014, s. 41-42). Erdem Çöloğlu'nun (2005) yüksek lisans çalışmasında belirttiği gibi, bir makamın, özgün haliyle ilişkisi (gelenekte kullanıldığı biçimiyle ilişkisi) seyrinden ya da ses içeriğinden (özgün perde ve aralık kullanımından) kaynaklanabilir. Eşit düzenli/tampere sistemdeki seslerle makamın doğal seyrine bağlı kalınabilir (Çöloğlu, 2005, s. 4; aktaran Berkman, 2014, s. 43). Bu çalışmada da, Berkman'ın bahsettiği “makamsallığın eşit düzenli ses sistemi içinde soyutlamalı kullanımı” ile Çöloğlu'nun bahsettiği eşit düzenli sistem içinde “makamın geleneksel seyir özelliklerine sadık kalınması” yaklaşımları Ara Dinkjian'ın analiz edilen 08 numaralı eserinde soyutlanmış Nikriz, 17 ve 20 numaralı eserlerinde soyutlanmış Uşşak makamlarında gözlenmiştir.

Ayrıca betimsel yöntem dahilinde derleme yapabilmek için literatür taranmış, ilgili kaynaklara çeşitli kütüphaneler ve kişisel arşivler ile çevrimiçi ve çevrimdışı kaynaklar üzerinden ulaşılmıştır. Besteci Ara Dinkjian ile “Görüşme” tekniği aracılığıyla e-posta yoluyla ve açık uçlu soru listesi ile görüşülmüş ve yanıtlar yazılı olarak alınmıştır. Açık uçlu soru tekniği, cevabı sınırlandırılmamış ve seçenek seçme zorunluluğu olmayan, kişiye cevaplarında özgür davranma imkanını sağlayan bir tekniktir (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 15). Aynı zamanda yarı yapılandırılmış/kurgulandırılmış görüşme tekniği gereğince sorular hazırlanmış ve yanıtlar alınmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği yönlendirmeler barındıran görüşme tekniğidir. Bu yönlendirmeler veriyi direkt olarak toplamak üzerine yapılabilir. Görüşmenin denetimi üzerine karşılıklı konuşma tarzında yürütülen yarı yapılandırılmış görüşme tekniği, görüşülen kişinin bir soru kılavuzu üzerinden ilerlemesinin yanında sorulara yorum yapabileceği özgürlüğünü de verir (Özer, 2002, s. 50).

Ara Dinkjian'ın Müzikal Kimliği²

Ara Dinkjian, 1958 yılında Amerika'nın New Jersey eyaletinde doğmuştur. Müzisyen bir aileye doğan Ara Dinkjian, büyük babasının udî, babasının ünlü bir Ermeni Halk Müzik sanatçısı ve kilise mugannisi olması sayesinde müzikle iç içe bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Kendi deyimiyle Ara Dinkjian, beş yaşındayken müzisyen olmuştur. 1980 yılında Hartt College of Music'e burslu olarak girmiş, orada Batı müziği ekseninde piyano ve teori eğitimi almıştır. Küçüklüğünden beri biriktirdiği kültürel müzik hafızası, aldığı bu eğitim aracılığıyla bestelerine yansıttığı eşsiz yapıtaşları olarak görülmelidir.

Müzik hayatı boyunca kurduğu ve birlikte çalıştığı gruplarla beraber, makamsal müzik öğeleri de içeren etnik caz ve dünya müziği türlerinde eserler vermiş ve seslendirmiştir. 1986 yılında, Arto Tunçboyacıyan, Armen Donelian ve Marc Johnson ile kurduğu “Night Ark” grubu, etnik caz türünde eserler vermiş ve grupta üretilen müzik janr olarak *new-age music* olarak tanımlanmıştır. Ardından, Makedonyalı İsmail Lumanovski (klarinet) ve Türk Tamer Pınarbaşı (kanun) ile kurduğu The Secret Trio grubunda, Anadolu ve Ortadoğu müzik geleneklerini caz müzik içinde harmanlayarak farklı bir duyum elde etmeye dönük çabaları netlikle görülmektedir. Ara Dinkjian'ın kurduğu her iki grupta da kullandığı bestecilik dili analiz edildiğinde, müzikal kimliğini oluşturan özellikleri netlikle sergilediği görülmektedir.

2 Bu kısım Ara Dinkjian ile yapılan iki e-posta görüşmesi (A. Dinkjian, kişisel görüşme, 2, 19 Şubat 2020) ve kendisinin “<https://www.aradinkjian.com/biography>” adlı web sitesinde yer alan biyografisinden derlenmiştir.

Genel olarak bahsedilen besteleme dilini, kurduğu bu gruplarla seslendirmenin yanı sıra Sezen Aksu ve Onno Tunç gibi isimlerle tanışması ve iş birliğine gitmesiyle Türk Pop Müziği alanına da yansıtılmıştır. Ayrıca ülkemizde en çok dinlenen eserlerinden bazıları -mesela 16 dilde kaydedilmiş olan *Sarışınım*- Atina Olimpiyatları kapanış töreni gibi birçok önemli tören ve festivallerde seslendirilmiş, ayrıca film ve televizyon dizilerinde kullanılmıştır.

Ara Dinkjian'ın bir de dini müzik ile ilgili bir yönü vardır. Amerika'nın New Jersey Eyaleti'nde Ermeni Apostolik Kilisesi'nde 40 yılı aşkın süredir organist olarak görev almaktadır. Babası Onnik Dinkjian'ın da kilise mugannisi olması sebebiyle kilise ilahilerinden hiç uzak değildir. Ara Dinkjian'ın Gomidas'ın ilahileriyle ilgili "Beş kuşaktır günlük hayatımızın bir parçası olduklarını söyleyebilirim. Onlarsız bir hayatı asla bilmiyorum. Bir insan olarak kim olduğumuzu tanımlamaya yardımcı olurlar. Tabii ki güzel ama Ermeniler için bundan çok daha fazlası. demesi müzikal kimliğine dini müziğin etkisini kanıtlar niteliktedir. Dini müzik dağarını derleyip geleceğe aktarımını sağlayan-buna ek olarak çokseslendirme aracılığıyla evrimini/gelişimini de sağlayan- Gomidas'ın katkısını da unutmamak gerekir. Küçüklüğünde ailesi ile beraber 10 yıl boyunca prova ve etkinliklerine katıldığı Armenian Polyphonic Secular Chorus adlı topluluğun etkisiyle, Ermeni kimliğini oluşturan dini/dindışı ve halk müziği repertuarı zihninde yer eder. Dini müziğin yanı sıra Gomidas'ın halk müziği derlemelerinin ve Sayat Nova gibi halk aşuglarının parçalarının icra edildiği, ailesinin korist olarak katıldığı Ara'nın da onların yanında duyarak özümlediği bu müzik, onun gelecekteki bestecilik kariyerinde beslediği en önemli repertuar kaynağı olduğu düşünülebilir. Ara Dinkjian, Gomidas'ın eserlerinin "Armenian sense of harmony"sini tanımak için, bir nevi Ermeni kimliğini inşa etmek için, gerekli birikimi verdiğini düşünmektedir.

Ara Dinkjian müzisyen kimliğini oluştururken atalarından miras olarak gelen modal/makamsal birikim ve eğitimi aracılığıyla edindiği Batı müziği bilgilerinin her ikisini de çok iyi belleyip öğrenmiş olduğunu ifade etmektedir.

Ara Dinkjian kendini 'gelenek taşıyıcı' olarak nitelendirmese de geleneğini sahiplenen ve onun evrimi/gelişimi için çaba sarfeden biri olduğunu belirtmektedir. Kendi müziğinde geleneği geliştirme yaklaşımının görülmesi doğal olmakla birlikte, belki de gelenek taşıyıcı rolünü üstlendiğini düşündüğü babası Onnik Dinkjian için yaptığı albümler, geleneğin gelişimi değil, devamı ve korunup kaybolmaması için attığı önemli adımlar ola-

arak görülebilir. Sırasıyla 2007'de *Voice of Armenians*, 2009'da *The Many Sides of Onnik* yine 2009'da *Havadamk* ve 2015 yılında *Diyarbakiri Hokin/Ermenice Diyarbakır Şarkıları* albümlerinden *Havadamk*³ albümü hariç tümü halk müziği eserlerinin geleneksel olarak ele alındığı albümlerdir. *Havadamk* albümü bir dini müzik albümü olup 13 adet ilahiden / şaragandan oluşmaktadır (Yıldız, Beşiroğlu ve Reigle, 2013, s. 58). Konu itibarıyla bu albümlerin içinde önem taşıyan albüm *Diyarbakiri Hokin*'dir. Diyarbakiri Hokin albümü içindeki halk müziği eserleri, kaybolmak üzere olan Diyarbakır Ermenicesi ile Onnik Dinkjian tarafından icra edilmiş ve böylelikle Anadolu coğrafyası kökenli Ermeni müziği literatürüne önemli bir işitsel yayım eklenmiştir. Tek önemi bu olmamakla beraber Ara Dinkjian ve Onnik Dinkjian'ın Anadolu topraklarına duyduğu özlem, derin sevgi ve bağlılığın bu albüm ile dışarı vurulduğu söylenebilir.

Ara Dinkjian'ın Anadolu Kökeninin Müzikal Kimliğine Etkisi

Meşhur Ermeni halk müziği ses icracısı Onnik Dinkjian Ara Dinkjian'ın babası olup Diyarbakır kökenlidir. Ara Dinkjian'ın Anadolu kökeni buradan gelir. Onnik Dinkjian, 1929'da Paris'te dünyaya gelmiştir. Ailesi, birçok Anadolu Ermenisi gibi önce Suriye ve Lübnan ardından Paris'e göç etmiştir. Diyarbakır Ermenisi olan Onnik Dinkjian, ilk kez 10 yaşında, St. Gregory Ermeni Kilisesine gittiğinde müzik ile tanıştı. Yedi yıl boyunca, ailesiyle Amerika'ya göç edene kadar Paris'teki bu kilisede, kilise ilahi formunda şaraganlar söyleyerek müziğe devam etmiştir. Onnik Dinkjian müziği bu kilisede baş muganni olan Nishan Serkoyan'dan meşk usulüyle öğrenmiştir. Nishan Serkoyan Paris'e göç etmeden önce bulunduğu İstanbul'da, Osmanlı/Türk makam müziğinde etkin bir müzisyen olan Krikor Mehteryan aracılığıyla müziği meşk usulüyle öğrenmiştir. Paris'teki adı geçen kilisede çocuk korosu idare eden Baş Muganni Nishan Serkoyan'ın en yetenekli öğrencilerinden birisi de Onnik Dinkjian'dır. Bu noktada Onnik Dinkjian'ın, kilisede Osmanlı/Türk makam müziğindeki meşk geleneğine bağlı bir şekilde eğitimini sürdürdüğünü ve bu geleneği taşıdığını vurgulamak gerekir. Bu eğitim aracılığıyla Onnik Bey'in ve onun aracılığıyla da Ara Dinkjian'a geçen geleneksel müzik kökeninin Osmanlı / Türk makam müziğine ve Anadolu'ya dayandığı hatırlanmalıdır. Artık ilahilere hakim olan bir korist olarak Onnik Dinkjian, 17 yaşında ailesiyle birlikte Amerika'ya göçmüştür (Yıldız, Beşiroğlu ve Reigle, 2013, s. 57-58).

3 *Havadamk*, Hristiyanlıkta bir duadır. Bir Hristiyan için iman ettiği her şeyi kapsar ve temel Hristiyan inancının bir bildirmesidir. Kilisede ilahi formunda söylenmektedir. Ayrıca Badarak Ayini'nin ikinci duasıdır. Açıklama için Hera Dolat İskenderoğlu'na teşekkür ederiz.

Ara Dinkjian'ın besteci olarak müzikal kimliğini belirleyen üç faktörden biri olan Anadolu halk müziği geleneğinin, aynı coğrafyada yaşayan fakat etnik köken bakımından farklılık gösteren halklar arasında çok büyük benzerlikler taşıdığı bilinmektedir. Örnek olarak, *Sarı Gelin* türküsü, Erzurum, Ermenistan, Azerbaycan ve İran gibi farklı yörelerde icra edilmiştir. Melodik ve güfte bakımından her yörede anlamsal olarak aynı olarak seslendirilen bu türkü, Erzurum yöresinde 10/8'lik usulle icra edilirken Ermenistan'da 3/4'lük ve bazen de 6/8'lik tartımda icra edilmiştir.

Bu benzerliğin en başat örneği, Anadolu'daki "Aşık" geleneği ile Ermenilerdeki "Aşug" geleneğinin form ve ritmik yapıları itibariyle paralellik göstermesidir. Ermeni aşugların kullandığı edebi türler ile Türk edebiyatında kullanılan türlerin benzerliği de bu bağlamda ele alınmalıdır. Mehmet Bayrak'ın (2005) Prof. Hasan Reşit Tankut'un araştırmalarından aktardığına göre Aleviler ile Ermeniler arasında yakın dostluklar olduğu, hatta Aşık Nurlıyan Sarkis Zeki gibi Ermeni Alevi aşıkların var olduğu görülmektedir. Anadolu'da yaşayan halkların birbirine olan yakınlığı, bunun gibi birçok kültürel etkileşime el vermiştir. Xaçatur Abovyan ve Gomidas gibi isimlerin Anadolu'da yaşayan halkları araştırma çabaları da tamamen bu kültürel etkileşimi anlamlandırmak adınadır (Bayrak, 2005, s. 101-103). Tüm bunlara ek olarak, Ermeni müzikal kimliğinin oluşumunda Ermeni kilisesinin baskınlığı etkili olmuştur. Ermenilerin yaşadıkları toplumsal ve siyasi sorunlar, etnik kimliklerini koruma güdülerini tetiklerken aynı zamanda müzikal kimliklerini oluşturan nüveleri temsil eder. Bu durumun Ermenilerin daha muhafazakâr bir müzik kültürü geliştirmelerine sebep olduğu düşünülmektedir (Şentürk, 2016, s. 47-49). Aşık ve Aşug gelenekleri ortak kültürel özelliklere sahip olsa da Ermeni Aşug geleneği özünü koruyarak bu kültürü devam ettirir. Daha eski tarihlere bakıldığında kökleri 5. yüzyıla kadar dayanan Gusan geleneği, Aşug geleneğinin öncülü olarak kabul edilebilir. Başlangıçta müziğin yanında dans, tiyatro gibi programlı ve profesyonel dallarda da etkinlik gösteren ve seviyesi yüksek bir sanat olarak düşünülen Gusan geleneği, 17. yüzyılda etkisi azalarak halk müziğine evrilmekle birlikte Aşug geleneğinin öncül unsuru olarak kalır (Pahlevanyan, 2002, s. 15; aktaran Berkman, 2012, s. 36).

Ermeni Apostolik Kilisesinin Ara Dinkjian'ın Müzikal Kimliğine Etkisi

Bu kısımda Ermeni Apostolik Kilise geleneğinin içerdiği ritüeller ve müzik geleneğinin -kendisi de bir kilise görevlisi olduğundan- Ara Dinkjian üzerindeki etkisi derlenmiştir. Ermenilik özelinde bakıldığında, kültürel kimlik oluşumunda ayin icrası ve kilise gele-

neklerinin, Ermeni Hristiyan kimliğinin müzikal karşılığını oluşturduğu ve aynı zamanda milli kimlik duygusunu da pekiştiren yapı taşlarından biri olduğu görülmektedir (McCullum, 2014, s. 108). Ara Dinkjian, kendisiyle yapılan görüşmeden elde edilen bilgiye göre, 42 yıldır kilise organisti olarak dini hizmet vermektedir. Buna istinaden, Ara Dinkjian çocukluk ve gençlik döneminde babasının yanında koro provalarına gittiği ve sonradan organisti olarak 42 yıldır devam ettirdiği dini görevi bulunan New Jersey'deki Ermeni Apostolik Kilisesi'ndeki ilişkisi nedeniyle, bu bölümde Ermeni Apostolik Kilisesinde müzik konusunun irdelenmesi gerekliliği doğmuştur.

Ermeni Apostolik Kilisesi tek, kutsal, apostolik ve katoliktir. Buradaki katolik kelimesi mezhep anlamında değil, Yunanca “her şeyi kapsayan” anlamında kullanılmıştır. Kilisenin katolik olması zamansız, mekansız ve evrensel olmasındandır. Kilise içindeki hiyerarşik yapılanmada en üst düzeydeki din adamı Katolikos'tur. Apostolik kelimesi ise köken olarak “Apostle”den gelir. Havarilerin kilisesi anlamındadır. Apostolik ismi, Ermeni kilisesinin Aziz Thaddeus (Taday) ve Aziz Bartholomaeus (Bartalmany) tarafından kurulduğunu belirtmek için konulmuş bir isimdir. Aynı zamanda havariliğin “gönderilmiş” olma misyonu da Apostolik kilisede bu sebeple sık sık vurgulanır (Tchilingirian, 2019, s. 35).

Ermeni Apostolik Kilisesi'nde hiyerarşik düzen diğer Doğu Ortodoks kiliselerine benzer. Piskoposlardan, patriklerden ve katolikostan oluşan bu hiyerarşik düzenin en tepesinde daha önce de bahsedildiği gibi “Katolikos” bulunmaktadır. Merkez kilise olan Eriwan Eçmiadzin'deki kilise dışında Kudüs ve İstanbul'daki kiliselerde de bir Katolikos ve iki Patrik bulunmaktadır (McCullum, 2014, s. 225).

Apostolik kilisede çoksesli müzik, kilisenin ruhuna aykırı olmayıp tamamen çoksesli ya da tamamen teksesli de değildir. Teksesli ayinlerin büyük bir özenle çoksesli hale getirilmesi, çoğu makamsallık ve modalite içeren dini müzik repertuarının kaybına neden olmamıştır (McCullum, 2014, s. 235-236). Ermeni halkının M.S. 451 yılından beri Anadolu coğrafyasında yaşaması, onları Doğu Hristiyanları arasında en köklü kültüre sahip unsur haline getirir. Böylece müzik kültürleri de o yıllardan beri gelişim gösterip birike-rek büyümeye devam etmiştir.

Ermenilerin eski kilise melodilerinin gelişimi alfabenin mucidi Aziz Sahak'a yani Ermeni alfabesinin olduğu MS 5. yüzyıla dayanır. Alfabeden önce kullanılan melodilerin ise pagan dönemdeki eski halk ezgilerine dayandığı Gomidas tarafından belirtilmektedir.

Ermeni kilisesindeki ayin düzeni ise halk müziği ile dini müziğin birleşiminden sonra son şeklini almıştır (Yarar, 2016, s. 91). Alfabenin oluşmasından sonra İncil'in Ermenice'ye çevrilmesiyle dini şarkı ve ilahilerin bu dilde yazılması, şaraganları ortaya çıkartmıştır (Yarar, 2016, s. 91; Dönmez ve Yarar, 2014, s. 172).

Ermeni kilisesi içinde ilahilerin yazıya aktarılmasından beri iki temel ilahi yapısı göze çarpar. Birincisi kendine özgü melodilere sahip olan “serbest melodi”li ilahiler, ikincisi ise “melodi kalıbı”na sahip ilahilerdir. Önceki ilahilerin varyasyonları şeklinde bestelenen bu ilahiler, yazı geleneğinin dine etkisi bağlamındaki en önemli örneklerden olmuştur. Şaraganlar ise “melodi kalıbı” kullanan ilahilerdendir. Ermeni kilise müziğinin eski tarihlerden beri en temel ilahi formları şaraganlardır. Ayrıca şaraganlar merkezi kilisenin yerel kiliselere tavsiye ettiği ilahilerden olsa da yerel kiliseler kendilerine has ilahileri de ayinlerinde icra etmişlerdir (Şentürk, 2016, s. 47). Bir gelenek olarak şaraganların kalıp melodilerle icra edildikleri ve öncelerde khaz notasyonu ile yazıldıkları bilinmektedir. Khaz notasyonunun karmaşık yapısı nedeniyle şaraganlar genellikle muganniler tarafından sözlü olarak öğrenilip aktarılmaktaydı. Kevopyan'ın (2014) aktardığına göre Rahip Minas Pjişkyan 1815 yılında “... eski şaragan kitaplarında ve el yazmalarında uzun işaretleme ve khazlar görüyoruz. Fakat her bir khaz hangi perdeyi gösteriyor ya da fonksiyonları nedir bilmiyoruz” bilgisini vermiştir. Ayrıca o dönemde khaz notasyonu okumak için özel bir eğitim gerektiğini düşünürsek, bu notasyonun gelenek sürdürülebilirliği için oldukça sorunlu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Ermeniler ilk şaragan kitabını 1664 yılında Edirneli Garabed ve Erivanlı Vosgan tarafından Amsterdam'da basmışlardır. 19. Yüzyıla kadar ezberlenmiş melodi kalıplarıyla çoğunluğu sözel olarak meşk sistemiyle aktarılan şaraganlar, 19. Yüzyılda Hampartzum Limonciyan'ın, Ermeni kilise müziğinin makamsallık içeren müzikal özgünlüğünü yansıtabilecek bir nota sistemine duyduğu ihtiyaç sonucunda, geliştirdiği ve ismine “Kilise Notasyonu”, daha bilinir adıyla “Hampartzum Notası” denilen bir nota sistemi icat etmesiyle, bir kez daha unutulmaktan kurtarılmıştır. Ayrıca 19. Yüzyıl ve sonrasında nota yazımının sorunlu olduğu Osmanlı/Türk Makam Müziği repertuarı da bu nota sistemiyle yazıya geçmiştir (Kevopyan, 2014, s. 24-25).

Ermeni Apostolik Kilisesi için çokseslilik kavramı 19. yüzyıldan önce hem cemaat için hem kilise için yabancı bir kavramdır. “Tanrı tektir” düşüncesinin kilise müziğine nüfuz etmesi hâlihazırda halk müziğinin de teksesli olmasından kaynaklanıyor olup çokseslilik ise, kiliseden oldukça uzak görülür. 19. yüzyılda Fransız devriminin yaygınlaştırdığı

milliyetçilik/ulusçuluk akımı etkisiyle, aslında pek çok millette olduğu gibi, Ermenilerde de bir ulus kimliği oluşturma düşüncesi doğmuştur (Dönmez ve Yazar, 2014, s. 173-174). Ancak kilisede çokselli dini müziğin teşekkül ettiği dönemde ulus kimliği oluşturma hassasiyeti devam etmiş ve müzik çokselleştirilse dahi, ulusal Ermeni kimliğinden kayıplara uğramaması için hassas bir denge gözetilmiştir. Önemle işaret etmek gerekir ki, Gomidas ve Yegmalyan'ın yanında Çulhayan, Barteveyan, Manasyan, Çilingiryan, Atmacıyan ve Horenyan gibi birçok ismin çokselli kilise ilahisi denemesi, ulusal kimlik inşası dışında görüldüğünden kilise tarafından kabul görmemiş ve repertuara girememiştir (Dönmez ve Yazar, 2014, s. 176). Bu noktada dini alanda Ermeni ulusal kimliğini yansıtmayan eser üretimleri, kilisenin repertuara giremeyen ilahilere karşı çıkma sebeplerinin en başında gelir. Başta ciddi tepkilere maruz kalsa da Gomidas ve Yegmalyan bu durumu daha iyi çözümlenmiş olacaklar ki onların eserleri repertuara girebilmiş ve bu sayede halihazırda zor olan kilise kabulünü elde edebilen besteciler olmuşlardır.

Apostolik Ermeni Kilisesi Müziği, köken olarak Hristiyanlık öncesi dönemlere de dayanmaktadır. Kilise ayin düzeni müzik yapısı, İbrani geleneğindeki Mezmur okuma tarzı ile kutsal kitaptan alınan şiirsel metinlerin bestelenmesi ile oluşmuştur. Yazar'ın Atiya'dan aktardığına göre, Ermeni kilisesinin liturjik açıdan Grek ritüel ailesine bağlı olduğu düşünülmektedir (Yazar, 2016, s. 90). Grekler ile Ermenilerin bağlantısı şöyle açıklanabilir: Yahudilerin, Tevrat'taki bölümleri farklı modlarla söylediği bilinmektedir. Bu modların çoğu Grek modlarından alınmıştır. Özellikle Frigyan ve Doryan modları ağırlıklı olarak kullanılmakla birlikte Tevrat'taki ilk beş bölüm Grek Doryan modunda, peygamberleri ve ağıtları içeren bölümler de Grek Frigyan modunda söylenmektedir. Ayrıca İyonyan ve Lidyan modları da görece sık kullanılmıştır. Ermenilerin ve Yahudilerin yakınlığı ve Gomidas'ın derlediği 253 eserin 135'i Frigyan modunda olması Ermeni müziğinin de Grek müzik teorisinden etkilendiğini göstermektedir. Bunun yanında sonraki yüzyıllarda etkili olan Arap ve Fars kültürleri etkisi de göz ardı edilemez (Polatyan, 1998, s. 9-23)⁴.

Bir çıkarım olmak üzere, Ara Dinkjian'ın Türk Popüler müziği içerisinde bestelediği 20 eserin beşinin Frigyan karşılığı olarak kabul gören Kürdi, Aolyan olarak düşünülebilecek sekiz adet Uşşak ve kendi halinde bir Aolyen eser bestelediği düşünülürse kilise organizasyonundan ve Ermeni dini müzikle yakın ilişkisinden gelen bilginin eserlerine yansıdığı düşünülmektedir.

4 Onnik Dinkjian'ın Paris'te müzik öğrendiği Nishan Serkoyan'ın müziği meşk usulüyle İstanbul'daki meşhur makam müzikçi Kirkor Mehteryan'dan öğrendiği düşünüldüğünde, 600 yıl birlikte yaşadıkları Osmanlı coğrafyasında edindikleri makam müziği etkilenimini eklemek önem arzeder.

Aziz Sahak'ın da katkısıyla, kilise, sekiz modlu ayin okuma düzenini kabul etmiştir. Ermeni kilise ilahilerinin sekiz mod yapısına geçmesiyle birlikte gereksinimlere göre çeşitli şaraganlar türemiş ve 8. yüzyıldan 15. yüzyılın ilk yarısına kadar yazılmaya devam etmiştir (Dönmez ve Yarar, 2014, s. 172; Yarar, 2016, s. 91). Sekiz modlu sistemi irdeleyecek olursak; sekiz gün boyunca farklı modlarda okunan ayinlerin, sekizinci günden sonra tekrar birinci moda dönülerek aynı sıralama ile devam ettiği bir sistematığı ifade eder. Kutsal Kitap İncil'in bölümlerini sekiz mod ile ilişkilendirip, her güne farklı bir mod gelecek şekilde Kutsal Kitaptan alınan bölümler ve dualar okunmaktadır. Ayrıca bu sekiz modlu sistemin “okto ihos” ismiyle Rum kilise müziğinde de kullanıldığı görülmektedir (Dönmez ve Yarar, 2014, s. 172; Kevopyan, 2014, s. 23; Yarar, 2016, s. 93). Bununla beraber Nişan Çalgıcıyan, Ermeni Apostolik Kilise müziğini modal müzik sisteminde olduğunu, bu sistemde sekiz modun bulunduğunu ve bu sekiz modun ses dizilerini temsil ettiğini belirtmiştir (Yarar, 2016, s. 123). Bahsedilen bu sekiz mod Ermenice isimleriyle sırasıyla Ayp dsa, Ayp gen, Pen dsa, Pen gen, Kim dsa, Kim gen, Ta dsa, Ta gen'dir. Ayrıca Gomidas, bu modlar için kitabında modların Türkçe'de karşılık gelen terimleri yazmıştır; Ayp dsa (Heftgah), Ayp gen (Şed Acem), Pen dsa (Hüseyni), Pen gen (Ferahfeza), Kim dsa (Hicaz), Kim gen (Saba), Ta dsa (Neva), Ta gen (Uşşak) olarak belirtilmiştir (Yarar, 2016, s. 124-126)⁵.

Ermeni Apostolik Kilise ayin düzeninde kullanılan tek sesli eserlerin hangi makamlarda olduğu görülüyor. Ara Dinkjian'ın da Hüseyni, Uşşak, Hicaz, Nikriz (Hicaz cinsine pest tarafta bir tam ses eklenmiş hali) cins ve makamlarını kullanması bu ayin düzeninden gelen makamlar olarak kulağında yer etmiş olduğu savını desteklemektedir. Bu nedenle Dinkjian'ın bestecilik dilinin büyük bir yüzdesini oluşturmuş gözüküyor.

Gomidas ve Yegmalyan

Gomidas (Komitas) Vartabed gerçek adı Soğomon Kevork Soğomonyan, 1869'da Kütahya'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta ailesini kaybeden Gomidas, Eçmiadzin'de Ermeni Kilisesi Ruhban Okulu'na gidip orada rahip olarak “Vartabed” unvanını alır. 1895'te Tiflis'te Magar Yagmalyan'ın yanına giderek çoksesli çalışmalar için ondan teori dersi alır. Bu derslerin ona yeterli gelmeyeceğini düşünüp Almanya'ya, Berlin Konservatuvarına gider. 1896-1899 yılları arasında Berlin Kraliyet Konservatuvarında Prof. Richard Schindt'den özel ders alır ve o sırada yeni kurulan Uluslararası Müzik Cemi-

5 Gomidas'ın da aktardığı isimlerden anlaşılacağı üzere bu şaraganlar modal sistem altında irdelenen makamsallık olgusu içinde ele alınmalıdır.

yetinde kurucu üye olarak görev alıp müzikoloji çalışmalarına bu vesileyle başlamıştır. Gomidas, yakın doğudaki tek tanınmış müzikolog olarak Uluslararası Müzik Cemiyetini uzun süre temsil etmeye devam etmiştir (Lokmagözyan, 2020, s. 15-17).

Kilise içinde yaygın olan “Tanrı tektir, müziği de tek sesli olmalıdır” fikrini yıkan Gomidas, günlüklerinde asıl amacının, Ermenilerin buldukları coğrafyada en erken pagan dönemden kendi bulunduğu çağa değgin müzikte nelerin değiştiğini nelerin aynı kaldığını araştırmak ve kilise müziğini en saf/otantik haline getirmek olduğunu vurgulamıştır. Anadolu'nun her yanından derlediği ve derlettirdiği halk müzikleri (238 nota) ile kilise müziğini karşılaştırıyor, farklılıkları ve benzerliklerini bilimsel olarak araştırıyordu. Ermeni kilisesinde daha önce de denenilen çoksesli ilahiler artık Gomidas'ın devrimci yapısıyla kilisede tekrar gündeme gelmiş ve kendisi bir önceki yaklaşımları yıkmaya çok yakınlaşmıştı.

Gomidas, ilk çoksesli kilise müziği çalışmalarına Almanya'da başlamıştır. Dört sesli ilahilerden oluşan bir plak kaydetse de maddi imkansızlıklar sebebiyle 1899'da Etchmiadzin'e geri dönmek zorunda kalmıştır. Etchmiadzin'de çoksesli bir koro kurup şefliğini yürüttükten sonra 1892 yılında ilk Badarak Ayini'ni tamamlamıştır. Tarihte çoksesli olarak kabul edilen 10 Badarak ayininden biridir. Badarak ayini İsa Mesihin son akşam yemeğinde geçen ekmek ve şarap konulu ayinidir. Aşai Rabbani ayini (The Mass) olarak da geçmektedir (Lokmagözyan, 2020, s. 18-19).

Magar Yegmalyan (Makar Yekmalyan) 1856'da Vagharshapat'da doğmuş, 1905'te Tiflis'te hayatını kaybetmiş bestecidir. Yeteneği genç yaşta Katolikos Kevork IV tarafından keşfedilen Yegmalyan, Kevorian Jemaron'un yanına eğitim için gönderildi. Bu eğitim yeterli olmayacak ki Yegmalyan St. Petersburg Konservatuvarına gönderildi. St. Petersburg'da Çaykovski ile de çalışmalar yaptıktan sonra onur derecesiyle mezun oldu. Ardından Tiflis'e gelen Yegmalyan, burada İmparatorluk Müzik Konservatuarı'nda müdür olarak çalıştı. Magar Yegmalyan, Badarak ayinini armonize ettikten sonra bu Badarak ayini Tiflis Katedrali'nde iki yıl boyunca kullanıldı ardından I. Katolikos Mgurdoch'in kutsal rızası, tarafından bir onay mektubuyla kabul edildi ve ilahi repertuarına eklendi (McCollum, 2014, s. 231).

Ara Dinkjian'ın Diaspora Yaşamının Müzikal Kimliğine Etkisi

Kilise odağını işledikten sonra, Ara Dinkjian'ın Amerika diaspora Ermenisi olması nedeniyle, diaspora ve müzik ilişkisinin anlamlandırılması gerekliliği ortaya çıkıyor. Di-

aspóra, öncelikle etimolojik olarak Eski Helence’de yayılmak anlamına gelir. Bir toplumun yaşadığı coğrafyadan farklı yerlere dağılması durumunu karşılayan bir kavramdır (Çakıllıkoyak, 2005, s. 110). Kimliğin oluşumundaki karmaşık yapının önünde ve onu anlamayı daha da güçleştiren bir olgudur. Kimlik üzerine yapılan çalışmalarda, eğer bir halkın diasporada yaşamı söz konusu ise, o halkın ürettiği müziğin irdelenmesi, kimliğin anlamlandırılmasında karşılaşılan karmaşıklığı bir ölçüde ortadan kaldırmaktadır. Diaspora toplumları için müzik hem bir ifade biçimi hem aidiyet kavramını öne çıkarıp onu güçlendirme görevini üstlenir. Sylvia A. Alajaji (2018), “Diaspora toplumlarının müzikleri, mülksüzleştirilenleri temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda onları çevrelerinden ayırır.” Alajaji, “onları çevrelerinden ayırır” derken aslında “ben ve öteki” kavramlarını vurguluyor (2018, s. 31). Bir şekilde diasporada yaşayan halklar kendilerini ötekileştirilmiş hissetmekle birlikte, aslında bir savunma biçimi olarak kendi kendilerini ötekileştirmişlerdir. Özellikle ABD ve Fransa’da etkin olan ‘lobicilik’ (Çakıllıkoyak, 2005, s. 103), mezhepler ve buna benzeyen birçok örgütlenme biçimi, başka bir toplum tarafından ötekileştirme gibi tek taraflı olamayacak kadar karmaşık yapılar sunmuştur ve müzik aracılığıyla da aslında kendilerine ait olan ve olmayan kültürleri bir elekten geçirir gibi seçerler. Burada müzik, diasporadaki ya da sürgündeki halkları bir arada tutmaya yarayan, ortak kimliği oluşturan, bir zaman sonra da o halkın tarihini, hikayesini anlatan bir olguya dönüşür (Alajaji, 2018, s. 30-33; Şentürk, 2016, s. 34). Bu noktada, Gomidas’ın milli kültür ve milli ulus yaratma fikriyatıyla müzikal kimliği oluşturma çabaları unutulmamalıdır. Ermeni araştırmalarında diaspora konusu sıkça tartışılmış ve irdelenmiştir. Diaspora konusu, diasporada yaşayan toplumlar için kavramsal ve öznel olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin asıl sorunsalı “nereli?” sorusudur. Diasporada yaşamayan toplumlar için kolay cevaplanabilecek bir soru olmuşsa da diasporada yaşayan toplumlarda oldukça zor cevaplanan bir sorudur. “Memleket” ya da “ev”in evrensel anlamlardan uzak olması, bu sorunsalı anlamayı güçleştiren bir hale sokmuştur (Yıldız, Beşiroğlu ve Reigle, 2013, s. 60). Nitekim diasporanın en büyük özelliğinin anavatana geri dönüş olduğunu belirten Çakıllıkoyak, (2005) ‘memleket’ kavramını irdelerken diasporayı oluşturan Ermeni halkının, Türkiye kökenli olmalarına rağmen anavatan olarak Türkiye’yi değil, Ermenistan topraklarını görmeleri, ‘memleket’ ve ‘ev’ kavramlarının anlamsal farklılıklara uğradığını ve öznelleştirdiğini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca Ermeni diasporası iki örnekleme ayrılabilir. Birincisi; Anadolu’dan göç ettirilen ve bir daha Anadolu’ya geri dönmeleri istenmeyen Ermeni halkı, ikincisi; Ermenistan dışında yaşayan bütün Ermeni halkı (Çakıllıkoyak, 2005, s. 112).

Dünyada dört büyük Ermeni diasporası bulunmaktadır. İlki, işlediğimiz bestecinin de dahil olduğu Amerika, ikincisi babasının da doğduğu yer olan Fransa, üçüncüsü günümüzdeki Ermenistan Cumhuriyeti'nin Sovyet döneminde bünyesinde yaşadığı 1991'de ayrıldığı Rusya ve dördüncüsü ise Arap coğrafyasında yer alan Suriye-Lübnan diasporasıdır (Çakıllıkoyak, 2005, s. 115). Bu dört büyük diasporadan bahsetmeden önce Ermenilerin diasporaya yabancı bir topluluk olmadığı belirtilmelidir. 5. yüzyıldan beri ele alınan Ermeni tarihi kaynakları, Ermenistan topraklarının çok değerli ticaret yollarının bir birleşim noktası olduğunu vurgular. Yaşadıkları coğrafyada hangi hanedanlık hakimse Ermeniler de daima onların vassalı konumunda olmuşlardır. Bu sebeple Ermeniler eski zamanlardan beri Balkanlara doğru göç etme eğilimi göstermişlerdir (Sarı ve Avcıoğlu, 2012, s. 212). Özellikle Osmanlılar döneminde Amerika ve Fransa gibi dış ülkelerle yapılan ticari anlaşmalarla İstanbul'da bulunan Ermeni tüccarların diğer ülkelere göçleri de başlamıştır.

Bilinen dört büyük Ermeni diasporasından biri olan Amerika Ermeni Diasporası, Amerikalıların Anadolu coğrafyasında Osmanlılarla yaptığı ticari anlaşmalar aracılığıyla Ermeniler ile tanışması ile başlayan, buna ek olarak 1840'lardan sonra da artan göçlerle birlikte devam eden bir oluşumdur. Bunu irdeleyecek olursak, Amerikalılar ticaret yapmak için Osmanlı'ya geldiğinde kıyı şeridindeki Rumlar'ın yanı sıra iç bölgelerde Ermeni tüccarlarla ilişki kuruyorlar. Bir kısım zengin Ermeni'nin daha da büyük olanaklar için Amerika'yı tercih edip gitmesi ile ilk Amerika Ermeni diasporası oluşmaya başlar (Çakıllıkoyak, 2005, s. 115). Ermenilerin o dönemlerde misyonerlerden duydukları yeni bir dünya olan Amerika'ya başlattıkları göçler, ileride Amerika Ermeni diasporasını oluşturmak için zemin hazırlamıştır. 1890-1900 yılları arasında 12.000 Ermeni'nin Amerika'ya göç ettiği belirtilmiştir. Yine aynı yıllara tekabül eden salgın hastalıklar ve uzun süren savaşlar neticesinde Anadolu coğrafyasının iç kısımlarının hızla fakirleşmiş olmasının yanında, Güney Amerika'nın ziraat yönünden zenginleşmesi ve Kuzey Amerika'nın sanayi yönünden zenginleşmesi ile Amerika hakkında halihazırda bilgisi olan Ermenilerin göç etmeleri hızlanmıştır. Çeşitli yasaklarla bu göçü engellemeye çalışan Osmanlı Devleti, bu durumu çeşitli sebeplerden dolayı engelleyememiş, göç yasağını kaldırmıştır. Bu yasağın kalkmasıyla beraber kitlesel göç hızla devam etmiştir (Çakıllıkoyak, 2005, s. 119).

Osmanlı Ermenilerinin ticaret ve el sanatlarında mahir oluşları Basmacıyan (2005, s. 49) tarafından 1890 yılında yazdığı kitabında konu edilmiş ve kendisi bir Amerikalı misyonerin Ermenilerle ilgili şu görüşlerini alıntılanmıştır. “Doğu'daki ilk ve tanınmış Ameri-

kalı misyonerlerden biri olan merhum Papaz Dr. Dwight şöyle der: ‘Türkiye’de (Ermeniler), ticari incelik ve el maharetleri itibarıyla civardaki diğer ırklardan üstün olduklarını ispatlamışlardır’. Bu alıntıdan Amerikalıların neden Ermenilerle ticari anlaşmaları tercih ettikleri de anlaşılmaktadır.

İkinci Ermeni göç dalgasının birinci ayağını genellikle diğer diaspora coğrafyaları oluştururken, ikinci ayağı oluşturup nihai olarak Amerika’yı tercih edenlerse yüklü bir Ermeni nüfus olmuştur. Bu dönemki göç sebebinin ise, yıkılma arifesinde olan ve pek çok cephede savaşan Osmanlı İmparatorluğu’nun 1915 yılında çıkardığı “Tehcir Kanunu” ile gerçekleştirilen bir uygulamadır. 1915 tehciriyle beraber diasporayı oluşturan kitle genişlemiş, bugünkü Ermenistan’a yön verecek kadar büyümüştür (Çakıllıkoyak, 2005, s. 103-105).

1970’lere gelindiğinde Amerika’daki Ermeni Diasporası, 350 ile 400 bin arası bir rakama ulaşmıştır. 1985 yılında Amerika’daki Ermenilerin 25 okulu, 135 kilisesi bulunmakta ve kültürel ve milli kimliklerini bu kurumlar aracılığıyla korumaktadırlar (Çakıllıkoyak, 2005, s. 119).

Ara Dinkjian’ın babası Onnik Dinkjian’ın ailesinin Fransız diasporası üyesi olması nedeniyle bahsedilmesi gereken bir diğer diaspora ise Fransa Ermeni Diasporası’dır. 19. yüzyılın başlarında Anadolu’dan Paris’e gönderilmiş olan birkaç öğrenci ve iş insanı ile birlikte tohumları atılan Fransa Ermeni Diasporası, Fransa’ya göçün 1914 öncesinde 4000 kişi olduğu tahmin edilmesiyle birlikte 1915 yılında tam anlamıyla hızlanmıştır (Çakıllıkoyak, 2005, s. 120). Harry A. Kezelian’ın, Ara Dinkjian tarafından hazırlanan ve Kalan Müzik tarafından basılan *Armanians in America ON 78RPM* (2021) adlı işitsel yayının albüm kitapçığında bahsettiği gibi diasporalar arasında en önemlileri Paris ve Amerika diasporalarıdır. Bu iki diasporanın en önemli farkı ise Paris’e göç eden Ermenilerin ciddi bir asimilasyona uğrarken, Amerika’ya göç eden Ermenilerin ise daha özgür ve kültürlerine bağlı kalabilmeleridir. Bu ciddi fark, Amerika’daki Ermenilerin kültür yönünden Anadolu’yu Amerika’ya bağlayabilmelerini sağlamıştır. Amerika’daki Ermeniler’in Gomidas’ın kurduğu “Klasik Ermeni ekolü”nün⁶ takipçileri olduğu ve Ermeni halk ezgilerini piyano ve keman gibi batı çalgılarıyla icra ettiği böylelikle bu kültürün Anadolu’dan Amerika’ya taşındığını bize göstermektedir (Kezelian, 2021, s. 113). Amerika’ya göç etmiş Ermenilerin ileriki kuşaklarında da bu gelenekler devam etmiş ve “kef

6 “Klasik Ermeni ekolü” ile kastedilen, Gomidas’ın kurduğunun genel kabul gördüğü Ermeni milli kimliğidir.

time” adı verilen (keyif zamanı) dans geceleri düzenlenmeye devam edilmiştir. Bu dans gecelerinin önemli bir farklılığı vardır; göç eden ilk kuşaktan farklı olarak bu dans gecelerinde ud, klarnet, darbuka, kanun, keman ve tef çalgılarının da eklenmesidi (Kezelian, 2021, s. 113). Diasporada yaşayan Ermenilerin, ileride dünya müziği olarak adlandırılacak bir müzik türüne içtenlikle bağlılığının sebebi aslında o müziğin hem kültürlerinin bir devamı olmasından hem de onlara memleketlerinden kalan hatıralar olarak bakmasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Yıldız ve diğerlerinin (2013) çalışmasından derlendiği üzere 1929 doğumlu olan Onnik Dinkjian'ın ailesi Diyarbakır'dan tehcir uygulaması nedeniyle önce Suriye-Lübnan hattını kullanıp ardından Paris'e intikal etmişlerdir. Onnik Dinkjian bu nedenle Paris doğumludur ve kendisi 17 yaşındayken (1946) ise Amerika'ya göç etmiştir. Ara Dinkjian Amerika New Jersey Eyaleti'nde 1958'de dünyaya gelmiştir.

Ara Dinkjian'ın 1988-2019 yılları arasında Türkiye'de yayımlanan 20 adet eserinin analizinin anlamlandırılabilmesi için bu dönemi içerecek biçimde Türkiye'de “popüler müzik” olgusu kimi alt türleriyle birlikte incelenmiştir.

Türkiye'de Popüler Müziğe Dair

Popüler müziği öncelikle etimolojik olarak açacak olursak, “popüler” kelimesi: Latince *popularisten* gelmiş olup “halka ait, halka dair” anlamındadır. Bu alanda popüler müziği tanımlama üzerine birçok sosyolog ve müzikoloğun farklı fikirleri ve açıklamaları vardır. Erol'a göre, popüler müzik alanında ürün veren müzisyenin ve ürettiği müziğin ‘toplum içinde yaygın kabulünü sağlamak’ yani ‘bir nevi kitle erişimini gerçekleştirmek’ bu türün gerektirdiği başat unsurlardan biridir (Erol, 2005, s. 74-75). Popüler müziği sadece “ticari” bir tür olarak görmek, anlamının boşalması riskini beraberinde getirebilir (Erol, 2005, s. 78). Aslında, ciddi otoritelerce ele alınıp üretim sürecinde arkasında mühendislerin çalıştığı karmaşık bir alan olarak görülmelidir. Buna ek olarak, dışarıdan kolaymış gibi görülmekle birlikte işin gerçeği, bu kadar basit, anlaşılır, sevilen ve yaygın bir konuma gelmesinin zor olduğu anlaşılmalıdır. Buradaki “basitlik” kavramını şu şekilde ele alabiliriz: “Sanat müziği” karmaşık, zor ve talepkar olarak değerlendirilirken, “popüler müzik” yalın, kolay, ulaşılabilir ve anlaşılabilir olarak tanımlanabilir. Doğaldır ki “sanat müziği” içinde basit ve yalın parçalar olabilirken, “popüler müzik” içinde de anlaşılması zor ve karmaşık örnekler bulunur. Bu noktada Ara Dinkjian'ın aldığı eğitimin de etkisiyle hayli zor, karmaşık ve yüksek tabakaya hitap eden girift parçaları olduğu düşünülmekte ancak Popüler Müzik

icracılarınca icra edilip geniş kitlelere ulaşabildiğini hatırlatmak gerekir. Örnek olarak, *Sarışın, Vazgeçtim, Yine mi Çiçek* gibi eserleri verilebilir. Popüler müziğin bir başka tanımı ise; sanatın ya da kültürün “alçak”, “yüksek” biçiminde ifade edilmesidir (Erol, 2005, s. 81). Çoğu zaman popüler müzik için “alçak, avam, düşük” kültürün bir ürünü gibi tanımlamalar yapılmıştır. Bu tanımlama yaklaşımı aynı zamanda “geleneksel sanat müziği” ve “halk müziği” için de tartışılmıştır. Erol, kültürel anlamda bu tartışmaları tamamen kurgusal olarak görmekte, benzerlik ve farklılığı tanımlayan genellemeden ibaret olduğunu vurgulamaktadır. Bu cinsten tanımlama tartışmalarının yaygınlaşmasını Erol, “Batılı müzik ülküsü” içinde temellenen tanımlamalara dayandırıldığını belirtmiştir (Erol, 2005, s. 82). Ayrıca popüler müziğin “aşağı” ve “değersiz” olduğunun düşünülmesi, Adorno’nun Tin Pan Alley şarkılarının yıllarca kalıpsal olarak değişmemesinden kaynaklı olduğu fikrinden ileri gelmektedir (Erol, 2005, s. 121). Adorno’nun popüler müzik yaklaşımı tarafımızdan ve kimi yayımlarca yersiz görülmektedir. Çünkü sırf alınıp satıldığı, ticari bir meta olduğu ve alt kültür ürünü sayıldığı için aşağı görülmesi yaklaşımı eleştirilmektedir (Paddison, 1982). Halbuki, özellikle 90’lı yıllarda pop divası olarak anılan Sezen Aksu’nun müziklerinde besteleri ve düzenlemeleri bulunan, işin ilginç Ermeni kökenli kardeşler olan, Onno Tunç ve Arto Tunçboyacıyan gibi bestecilerin, bu yüksek düzey Pop müziğin temsilcileri olarak görüldüğü de unutulmamalıdır.

Ara Dinkjian’ın incelenen 20 eserinin üçünün arabesk, dördünün hem dünya hem arabesk, birinin de hem arabesk hem fantezi alt türlerinde olduğu görülmüştür. Dolayısıyla ‘arabesk’ olgusunun açıklanması bu noktada önem arz ediyor. Erol’un Meral Özbek’ten aktardığına göre arabesk müzik, Türkiye’deki modernleşme adımları içinde, belki bir tepki olarak, kültürel ve sınıfsal bir mücadele alanı olarak görülmüştür. Ayrıca Özbek, arabesk müziğin muhalif tarafını da vurgulamıştır (Erol, 2005, s. 111). Arabesk kavramı aynı zamanda bir kültür olarak varlığını sürdürmektedir. Türkiye’nin Güneydoğusundan ya da kırsal kesimden göç eden halk ile kentli kesimin çatışmasının bir ürünüdür. Arabesk müziğin ve kültürün filizlendiği yerler ise İstanbul’un kenar mahalleleridir. Bu mahallelerde gecekondualarda yaşayan halk, yaşadığı sorunları anlatma biçimi olarak arabeski görmüştür. Fakirlik, dışlanmışlık gibi durumlar bu kültürü beslemiştir (Akbar, Donnan ve Donnan, 1994, s. 22). Göç ve göçmenlik ile sıkça bağdaştırılan arabesk müziğin içindeki “öteki” kavramı, köyden kente göç ile anlam kazanmıştır. Bunun sonucunda eğitim seviyesi düşük ve köyden kente göçmüş olan halkın kentte var olması, üretilen arabesk müzik için de “düşük” kültür söylemlerini beraberinde getirmiştir. Erol bu söylemleri bir moda olarak

görür. Kente ait bir tür olarak arabesk müzik, kentte yaşayan halktan etkilenmiş ve o halkı etkilemiştir (Erol, 2005, s. 260). Arabesk müzik köken olarak Mısır ve Hindistan müziğine dayanır. 1969'da Orhan Gencebay, *Bir Teselli Ver* tekli albümünde Mısır ve Hindistan müziğinin bir taklidini yaparak kendi tarzını yaratmıştır. 70'li yıllarda şarkılarında Hindistan'ın yerel çalgısı olan "sitar"ı kullanması Hindistan etkisini tam olarak göz önüne getirmiştir. Ayrıca bu sentez 40'lı ve 50'li yıllarda gazino kültüründe denenmiş fakat başarılı olamamıştır (Akbar, Donnan ve Donnan, 1994, s. 23). Nazife Güngör (1993, s. 174) kitabında aynı eserde "Bir teselli ver" kullanılan çalgıları saymakta bunlardan halk müziği çalgısı bağlama ona ek olarak elektro gitarın eklendiğini belirtip Batı üslubunda çalınan keman çalgısından söz etmektedir. Kaval ve akordiyon gibi hem halk hem Batı çalgılarının birlikte kullanımına vurgu yaparken ayrıca davul, darbuka gibi vurmahlara ek olarak Türk usul yapısından sayılamayacak bir üslupla ancak yine vurmahlılar arasında yer alan zilli çalgılar ile def'in de çalındığının belirtir. Güngör böylelikle karma bir çalgı düzeninin arabesk müzik içindeki egemenliğine vurgu yapar (Güngör, 1993, s. 174). Pop müzik ile arabesk müzik arasındaki keskin farkı "elektro bağlama" ile belirten Erol, "elektro bağlama"nın arabesk müzik için açık bir belirteç olduğunu vurgular. Pop müziğin arabesk müzikten ayrılması, onun Batı popüler müziklerine daha yakın olmasındandır. Ayrıca 1980'lerde ortaya çıkan *world music*⁷ türü– Batı için "doğulu" modaliteyi ve "doğulu" çalgıları içinde barındıran bir tür olarak doğmuştur (Erol, 2005, s. 258). Dünya müziği, Bohlman'a göre (2015, s. 25) ilk karşılaşmalarda akılda kalan deneyimin üzerine yeni deneyimler eklendikçe gelişen ancak her seferinde dinleyicinin o ilk karşılaşmayı anımsaması yoluyla geçmişinden bir şeyler hatırladığı bir süreçtir. Dünya Müziğinin oluşması ya da yapılması için bir araya gelmesi gereken disiplinlerin -örneğin halk müziği, makam müziği, popüler müzik gibi- birleşimi aynı zamanda 'muzikal etnografyi' de oluşturur. Müzikal Etnografi ile kastedilen dinleyicinin etnik kökeninden ya da kültürel belleğinden tanıdık bir şeyleri dinlediği müzikte bulabilmesidir. Kendisi de ud icracısı olan ve makamsallığı sıklıkla eserlerinde kullanan bir besteci olarak Ara Dinkjian'ın müziğinin, kurduğu Night Ark ve The Secret Trio adlı gruplarında yaptığı müzikleri göz önünde bulundurulduğunda, "dünya müziği" kategorisine girdiği netlikle gözlemlenmektedir. Türk Popüler Müziği bağlamında ele alındığında Ara Dinkjian'ın müziğinin, sadece arabesk olarak ya da dönemin pop müziği içinde değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir. Bunun en önemli sebebi, arabesk müziğin içeriğindeki "ötekilik" kavramını belirginleştiren acıklı/acılı/itilmiş/ötekileştirilmiş/ezik

7 Bu çalışmada world müzik için "dünya müziği" kullanımı tercih edilmiştir.

gibi ifadelerle belirtilebilecek olan söz/güfte yazımları varsa bile bundan Ara Dinkjian'ı mesul tutamayacak olmamızdır. Çünkü bilinmektedir ki, kendisi sadece müziği icracılara vermekte fakat sözleri Türk söz yazarları belirlemektedir. Ancak seçilen güftelerin arabesk türe özgü olup icracının üslubunun da arabeskvari unsurlar içermesi Ara Dinkjian'ın Türk Pop müziğindeki eserlerini irdelerken önem de kazanmaktadır. Çünkü aslında bu üslup tercihinin sorumlusunun Ara Dinkjian olamayacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

1980'li yıllarda Türkiye'de ise müzik ile siyaset oldukça harmanlanmıştır. 12 Eylül Darbesi ile ortaya çıkan bir çeşit baskı rejimi eliyle o dönemde yapılan müzik, doğrudan değişime uğramıştır. O dönemde Başbakan Turgut Özal'ın modernlik uğraşı görülürken, diğer yandan kimliğinden uzaklaşan bir Rock müzik türü vardır: En basit tabirle sosyal hakları vurgulamak isteyen, kendini muhalif olarak tanımlayan bir Rock müzik (Ela ve Güler, 2018, s. 2). 1980 öncesinde Rock müziğin içinde alternatif bir tür olarak doğan Anadolu Pop/Rock, Türkiye'nin 1960'tan sonraki ekonomik, sosyal ve siyasi tavırlarından beslenmiştir. Politik yönü güçlü olan yani muhalif karakterli denilebilecek bu tür, müzikal olarak Anadolu'nun halka dair özelliklerini taşır ve bunu Batı çalgılarıyla gerçekleştirir. Türün ilk örnek eserlerinden olan Alpay'ın *Fabrika Kızı* eseri, bir emekçinin çalışma şartlarına ve haklarına odaklanan bir eser olarak Türk Popüler Müziği dağarına girmiştir. Yine bu dönemde Cem Karaca, Selda Bağcan gibi isimler politize olmuş şarkı sözleri ile toplumsal sorunlara ve işçi sınıfının sosyal haklarına değinmiştir (Ela ve Güler, 2018, s. 4). Ardından 12 Eylül 1980 darbesi ile birlikte Cem Karaca gibi isimlerin sürgün edilmesi, Türk Rock Müziği için duraklama dönemi olarak değerlendirilebilir. Çeşitli albümlerin ve şarkıların yasaklanması, beraberinde yeni bir politik duruş doğurmuştur. Anadolu Pop/Rock türüne Ahmet Kaya, "Grup Yorum", "Kızılırmak" gibi isimler ve gruplar katılmış ve bu politik serüveni desteklemişlerdir (Ela ve Güler, 2018, s. 5).

1990'lı yıllarda ise "Mozaik" gibi gruplar halen sözü edilen darbe karşıtı tavırlarını sürdürmüşler ve müzik üzerine derin bir etkisi olan 12 Eylül 1980 Darbesi'ni eleştiren eserler vermişlerdir. 2000'li yıllarda da yansıması süren Rock müzikteki bu tavır, "Duman", "Mor ve Ötesi" gibi gruplar aracılığıyla 1980'den bu yana aynı karşıt görüşü "gelenekleştirerek" sürdürmüştür (Ela ve Güler, 2018, s. 6). 2000'li yıllardan önce Türkiye'de sosyal hayatın karmaşıklığı popüler müzikte de kendini göstermiştir. 1990'lı yıllarda pop ve arabesk türleri hem birbiriyle iç içe geçmiş hem başka türlerle birleşip yeni alt türler yaratmıştır. "Sentez" olarak adlandırılmış bu yeni türler, Ara Dinkjian'ın müziğinde sıkça görülen ve kendisinin de belirttiği birkaç türün "harmanlanması" durumunu gözler önüne getirmiştir

(Dürük, 2011, s. 35). Bu “sentezin” ilk örneği 1991 yılında Kayahan’ın piyasaya sürdüğü *Yemin Ettim* parçası olmuştur. Arabesk ve pop müziğin net bir birleşimi olan bu parça ile Türk Popüler Müziği yeni bir solukla karşı karşıya kalmıştır. Bu döneme kadar “düşük/yoç kültür” olarak görülmüş olan arabesk müzik, Kayahan’ın bu parçasından sonra kentli kesim tarafından da sahiplenilir (Dürük, 2011, s. 38-39). Yine 1990’lı ve 2000’li yıllarda muhalif duruşun yanında darbelerin travmatik etkilerinden sıyrılmak isteyen ve eğlence odaklı görülen yeni neslin talebi ile pop müzikte yeni bir akım doğdu. Bu pop müzik akımı, Kozanoğlu’na (1995) göre daha az kaliteli içeriği olan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine 90’lı yıllarda daha önce bahsedilen politik mesajlar içeren şarkıların yerini herhangi bir mesaj içermeyen ve basit nitelikli “*Çilli bom bom bom*”, “*Şiribim Şiribom*” gibi şarkılar almıştır. Bu noktada, bu ve benzeri eserlerin, popüler müziğin daha önce değindiğimiz kısa, kolay, anlaşılır yapısıyla da uygunluk gösteren bir yapıda oldukları hatırlatılmaktadır. Televizyon ve radyo ağının genişlemesi, müzik programlarının yaygınlaşması sonucu ortaya çıkan “hızlı tüketim” dalgası sebebiyle oluşan “hızlı üretim” kaygısı kalitesiz müzik üretimini tetiklemiştir (Kozanoğlu, 1995, s. 143). Bu akımda üretilen şarkıların pek çok araştırmacı tarafından “kalitesiz” olarak tanımlanmasının sebeplerinden biri bu hızlı üretim kaygısı olmalıdır. Özellikle sözlerdeki yüzeysellik dikkat çekicidir. Bu yüzeyselliği şu şekilde açıklayabiliriz: Daha önce aşk, sevgi, kavuşamamak, ayrılık gibi konuları işleyen müzik, bu dönemde para, arzular, anlık hevesler gibi konuların işlendiği, anlamlı yanı sıra anlamsız sözlerin de var olduğu bir şekilde karşımıza çıkar (Kuçlu, 2020, s. 71). Bununla birlikte yeni bir kimlik edinme alanına sahip olmuş 2000’li yılların pop yıldızları, daha Atatürkçü ve milliyetçi bir kimliği benimsemiştir. Dönemin şarkılarından örnek verecek olursak, Kenan Doğulu’nun Bizler Atatürk Çocuklarıyız ve Ercan Saatçi’nin Ne Mutlu Türküm Diyene şarkıları ve bu şarkıların çok popüler olması, bu durumu bize özetlemektedir. Kozanoğlu, döneme hakim olan bu kimliği “Doğulu, Batılı, Batıcı, milliyetçi ve modern merkez kültürünün pop müziğe yansıyan milliyetçiliği” olarak tanımlamıştır (Kozanoğlu, 1995, s. 146).

Ara Dinkjian’ın Eserlerinin Armonik, Modal ve Makamsal Analizleri

Bu bölümde Ara Dinkjian’ın Türk Popüler Müziği dağarında yer alan 20 eseri, armonik, modal ve makamsal olarak analiz edilmiştir. Tablo 1’de görüleceği üzere 20 eserinden on biri “dünya müziği”, üçü “arabesk”, dördü dünya müziği/arabesk, biri dünya müziği/halk müziği, bir tanesi de arabesk/fantezi olarak alt türlere ayrılmıştır. Ara Dinkjian’ın müzikal kimliğinin çeşitliliğinin bir sonucu olarak bu etiketlerin net olmadığı düşünül-

Tablo 1. Ara Dinkjian'ın Eser Listesi ve Eserlere Dair Bilgiler

No	Eser Adı	Tonal Eksenini	Modal Eksenini	Makam Eksenini	Soyut-lamalı	Usul / Ritim	Makam Çalgısı	Şarkıcı	Alt tür	Yıl
1	Vazgeçtim	Gm	D Frigyan	D Kürdi		4/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	1991
2	Son Sarduny-alar	Am	E Frigyan	E Kürdi		4/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	1995
3	Sarışın			A Uşşak		4/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	1988
4	Ağladıkça			E Necid Hüseyini / Uşşak		4/4	•	Ahmet Kaya	Arabesk	1994
5	Benim Karanlık Yanım	F#m	C# Frigyan	C# Kürdi		7/8	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	2017
6	Yine Mi Çiçek?			Hicaz - Bola-henk Nisfiye		3/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	2000
7	Suskun	Dm		A Hicaz		6/8	•	Burcu Yıldız	Dünya Müziği	2019
8	Yar Dedğin	Ebm			Nikriz	5/8	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Arabesk	2001
9	Senden Uzak			A Uşşak		2/4	•	Rober Hatemo	Dünya Müziği / Arabesk / Fantezi	1998
10	Lawko			C# Uşşak / Müstahzen ahenk		4/4	•	Çiğdem Ülkü	Dünya Müziği	2014
11	Haberin Olsun			A Uşşak		4/4	•	Bedri Aysel	Arabesk	2014
12	Kahve Telvesi			E Uşşak		4/4	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Arabesk	2001

Tablo 1. Devamı

No	Eser Adı	Tonal Eksen	Modal Eksen	Makam Eksen	Soyutlamalı	Usul / Ritm	Makam Çalgısı	Şarkıcı	Alt tür	Yıl
13	Pardon			C Uşşak - Sipürde Bolahenk arası Nisfiye		2/4	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Arabesk	2001
14	Yara			D Uşşak		9/8	•	Fide	Dünya Müziği	2018
15	Hoş Geldin	Am	E Frigyan	E Kürdi		2/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	2000
16	Meşale	A ^b m	Eb Frigyan	Eb Kürdi		4/4	•	Fide	Dünya Müziği	2018
17	Güneş Doğacak	Em			Uşşak	3/4	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Halk Müziği	2001
18	Gelmez O Günler			D Uşşak		6/8	•	Coşkun Sabah	Arabesk / Fantezi	1990
19	Nazar Değmesin	Fm	Aolian			8/8	•	Mevsim Aral	Arabesk	2000
20	Hatırım Kalır	Gm			Uşşak	5/8	•	Ezgi Hak-tan	Dünya Müziği	2017

mektedir. Ayrıca tüm eserlerinde makam müziği çalgısı yer almıştır. Ara Dinkjian genellikle hem besteci ve icracı hem aranjör kimlikleri ile kendi yapıtlarını sunmakta ve yayımlamaktadır. Bu özelliği ile düşünüldüğünde kendisinden bağımsız bir şekilde makam çalgılarının eklendiği düşünülmemektedir. Zaten pek çok ud partisi kendisi tarafından hem işitsel yayınlarda hem konserlerde çalınmıştır. Ayrıca pek çok eserinde düzenlemelerin kendisine ait olduğu bilgisi de albümlerinde yer alır. İşitsel ve görsel mecralardan derlenen eserlerin, Ara Dinkjian'ın gönderdiği birkaç eser dışında, tamamı Can Delikçi tarafından notaya alınmıştır. Kaynakçada görüleceği üzere, 20 adet notanın tamamı Mendeley sitesinde veri seti olarak DOI numarası⁸ alınmış biçimde depolanmıştır.

Tablo 2. Türk Müziği Ahenk/Düzen Tablosu

NEYLER İÇİN HEPSİ OKTAV YUKARIDANDIR, ŞAHTAN İTİBAREN İKİ OKTAV YUKARIDANDIR													
X	C	D	E	F	G	A	B						
Ahenk	Sipürde	Db	Bolahenk	<i>meh<tbody>tbody>tbody></tbody></i> tbody>	Davud	Şah	F#	Mansur	Ab	Kız	<i>yıldız/ahteri</i> Bb	Müstahsen	
Nota	A ₄ =440 Hz Diyapazon Standartına göre işitilen sesler												
rast	Do	C ₄	Db ₄	D ₄	Eb ₄	E ₄	F ₃	F# ₃	G ₃	Ab ₃	A ₃	Bb ₃	B ₃
dügah	Re	D ₄	Eb ₄	E ₄	F ₄	F# ₄	G ₃	G# ₃	A ₃	Bb ₃	B ₃	C ₄	C# ₄
segah	Mi	E ₄	F ₄	F# ₄	G ₄	G# ₄	A ₃	A# ₃	B ₃	C ₄	C# ₄	D ₄	D# ₄
çargah	Fa	F ₄	Gb ₄	G ₄	Ab ₄	A ₄	Bb ₃	B ₄	C ₄	Db ₄	D ₄	Eb ₄	E ₄
<i>neva</i>	Sol	G ₄	Ab ₄	A ₄	Bb ₄	B ₄	C ₄	C# ₄	D ₄	Eb ₄	E ₄	F ₄	F# ₄
<i>hüseyini</i>	La*	A ₄	Bb ₄	B ₄	C ₅	C# ₅	D ₄	D# ₄	E ₄	F ₄	F# ₄	G ₄	G# ₄
eviç	Si	B ₄	C ₄	C# ₅	D ₅	D# ₅	E ₄	E# ₄	F# ₄	G ₄	G# ₄	A ₄	A# ₄
gerdaniye	do	C ₅	Db ₅	D ₅	Eb ₅	E ₅	F ₄	F# ₄	G ₄	Ab ₄	A ₄	Bb ₄	B ₄
12-ton	0	1	2	3	4	5	-6	-5	-4	-3	-2	-1	
Adım	yerinde	yr. Ses/	T. ses/	m. üçlü/	M. üçlü/	Beşli/	E. beşli/	Dörtlü/	M. üçlü/	m. üçlü/	T. ses/	yr. ses/	
Diyapazon	La*=440Hz	La*=462Hz	La*=494Hz	La*=522Hz	La*=550Hz	La*=293Hz	La*=308Hz	La*=330Hz	La*=348Hz	La*=370Hz	La*=392Hz	La*=412Hz	

Eser analizleri sonucunda makamsal eserlerin Türk Makam müziğindeki bazı ahenk/düzenlere denk geldiği tespit edilmiştir. Prof. Ozan Yarman tarafından düzenlenen ve Tablo 2'de sunulan bilgiler aracılığıyla bu ahenk/düzenlerin hangileri olduğu netlikle görülmektedir.

1. Vazgeçtim (Silent Que) Eserinin Analizi

Eser, tonal eksende donanım itibarıyla Gm tonunda görülmektedir. Fakat eser içinde melodinin seyri, akorların dizilimi ve tınlayışı eserin modal ve makamsal analizinin yapılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Modal düzlemde eserin D Frigyan moduna tekabül ettiği görülmektedir. Makamsal olarak bakıldığında D4 (Dügah) üzerinde görülen

8 <https://doi.org/10.17632/cjmmkz3yz4.1>

aralıklar (D4-Eb4-F-G) (Dügah-Kürdi-Çargah-Neva) Kürdi cinsine (BTT) tekabül etmektedir. Kürdi cinslerinin Şekil 1'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında Şekil 2'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Hüseyini=A4 perdesi olan Sipurde düzeninde çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 1. Bolahenk Düzeninde Kürdi Cinsi.



Şekil 2. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

7-10. ölçüler arasında D4 (Dügah) perdesindeki kalış kürdi cinsiyedir. 7. ölçüde alınan E natürel (Buselik) var ki D4'teki kalış yaratan o perdenin F (Çargah) perdesinde AEU sistemince Çargah denemajör tetrakort olduğu görülmektedir. 10. ölçüde D4'te Kürdi cinsi ile karar edilmektedir. 13. ve 14. ölçüde E natürel (Buselik) alıp F (Çargah) perdesine kalışlarda da yine aynı Çargah cinsi oluşmaktadır. 15. ölçüde D4 perdesine Kürdi cinsi ile düşüp 16. ölçüde Eb4 (kürdi) perdesi kalışı AEU'da "çeşnisiz asma kalış" denilen herhangi bir cins oluşturmayan kalışlara örnektir. Çünkü 16. ölçü 3. Vuruşta artık ikili (A12) olan Gb4 (bu perde anarmoniği F# olarak alınır) Hicaz perdesine giderek Hicaz makamını andırması yapar ve hemen F4 (Çargah) perdesi ile kürdi cinsine geri döner. 18. ölçüde atmosfer farkı yaratmak için olsa gerek D5 (Muhayyer) perdesinde Kürdi cinsleri gösterilmeye başlanır. C5 (Gerdaniye) perdesi kalışı da Gerdaniyede Buselik/TBTT (C5-D5-Eb5-F5) cinsine tekabül eder. Kademe kademe 21. ölçüde G4 (Neva) perdesine dönen ezgi, 22-25 arasında tekrarlanır ve 25'te G4 (Neva) perdesinde Buselik cinsi ile kalış gerçekleştirir. C5'ten D4'e peste doğru Kürdi makam seslerinde inişte yine F#/Gb (Hicaz) perdesi gösterimi Hicaz makamını hatırlatır, ancak F (Çargah) perdesi alınarak karar edildiği için D4'te (Dügah) Kürdi cinsli karar korunur.

2. *Son Sardunyalar (Common Spirit) Eserinin Analizi*

Bu eser, tonal olarak bakıldığında Am donanımında ve Am akoru ile başlamışsa da bunu E Frigyan olarak görmemiz gerekir. Parça içinde sık sık E sesi ve Em akorunun vurgusu modal olduğunu kanıtlar niteliktedir. Eser sonunda tınlatılan E akorunu, A armonik minörden alınmış ödünc bir akor olarak düşünebiliriz. Makamsal olarak bakıldığında E4 üzerindeki Kürdi cinsi dikkati çekmekte ve E4 (Dügah) üzerinde görülen aralıklar (E4-F4-G4-A4) Kürdi cinsine (BTT) tekabül etmektedir. Kürdi cinslerinin Şekil 3'te görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında Şekil 4'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Neva=A4 perdesi olan Bolahenk düzende çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 3. Bolahenk Düzeninde Kürdi Cinsi.



Şekil 4. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

9. ölçüde G#3 (Hicaz) perdesiyle alınıp F# (Buselik) perdesini gösteren 10. ölçüde Nişabur cinsi (KST) görülür. Cins hemen A4 (Neva) perdesi alıp G4 (çargah) ve F4 (kürdi) ile E4'te 12. ölçüde kürdi cinsiyle kalış yapar. 13. ölçüde 9. ölçüdeki aynı perdelerle önce C5 (Acem) sonra E5 (Muhayyer) perdesine kürdi cinsiyle asma kalış yapar. 18-27. ölçülerdeki son cümlede hiçbir geçki perdesi ya da cinsi içermeden E4 üzerinde kürdi cinsi sesleriyle eser sonlanır.

3. *Sarışın (Homecoming) Eserinin Analizi*

Eserin donanımında B (Segah) perdesi görülüyor. A4 (Dügah) üzeri Uşşak cinsi ile karşılaşıyor. A4 (Dügah) üzerinde görülen aralıklar (A4-B -C5-D5) Uşşak cinsine

(KST) tekabül etmektedir. Uşşak cinsinin Şekil 5'te görülen yerinde yazıldığında duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Dügah=A4 perdesi olan Mansur düzende çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 5. Tonal Müzikte Duyulan Sesler-Mansur Düzeninde Uşşak Cinsi.

C5 (Çargah) perdesiyle açılan ezgi 2. 6 ve 8. ölçülerde Dügah'ta Uşşak cinsini gösteriyor. 4. ölçüde de C5 (Çargah) perdesi kalışına rastlanıyor.

Eser, 1-8. ölçü Uşşak cinsi kullanımı ile açılıyor. 9-10 ölçülerde A5 (Muhayyer) perdesi açılıyla Muhayyer makamı gösteriyor. 11-12 E5 (Hüseyni) perdesinde kalış ile Hüseyni makamı geçkisi ile karşılaşıyor. 13-16 Muhayyer perdesinde yine Muhayyer makamı kullanılıyor.

17. ölçüde acem (F5) kullanımı Necid Hüseyni makamını (İrden, 2020, s. 37) işaret ediyor. Necid Hüseyni makamı düzen sesleri içinde Eviç (F#5) değil Acem (F5) bulunduran Hüseyni makamıdır. 20. ölçüde Hüseyni makamının ve Uşşak makamının ikinci derece güçlü ya da merkez perdesi denilebilecek olan düzen seslerinden C5 (çargah) perdesi kalışı göze çarpıyor. 24. ölçüde A4 (Dügah) perdesinde kalış, Uşşak cinsindeki kalışını örnekliyor. Eserin geri kalanı aynı melodik yapıların tekrarı olarak karşımıza çıkmıştır.

4. Ağladıkça (Picture) Eserinin Analizi

Eser donanımında B4 d (Segah) perdesi bir koma si olarak verilmiş ve eserin Hüseyni olduğu yazılmıştır. Uşşak cinsinin tiz tarafına bir tam ses eklenmesiyle elde edilen Hüseyni cinsinin Şekil 6'da görülen yerinde yazıldığında duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Dügah=A4 perdesi olan Mansur düzende çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 6. Tonal Müzikte Duyulan Sesler-Mansur Düzeninde Uşşak Cinsi.

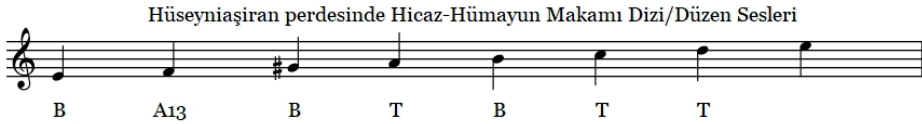
Birinci ölçü karar perdesi olan A4 (Düğah) perdesinin beşlisi olup Hüseyini makamının da merkez/güçlü perdesi olan E5 (Hüseyini) perdesi ile açılmıştır. Ancak Eviç (F#) değil Acem (F5) perdesi kullanılarak Hüseyini kullanılmıştır. Gelenekte bu kullanıma yani Acem perdesi kullanan Hüseyini makamına Necid Hüseyini dendiğini vurgulamak gerekir (İrden, 2020:37). İkinci ölçüde Hüseyini makam dizisi perdelerinden D5 Neva'da Buselik cinsi bir kalış yapılmış, C5 Çargah perdesiyle alınan ve Eviç değil ama Eviç ile dik acem arası olan bölgede pest bir Uşşak cinsi duyuşu ve oradan da *portamento* ile Acem perdesine inerek Hüseyini perdesinde Kürdi cinsi ya da Necid Hüseyini kullanımı ile asma kalış yapılmıştır. 10. ölçüde Hüseyini makamının ikinci merkez perdesi denilebilecek olan Çargah perdesi vurgulanımı mevcuttur. Bu perde Uşşak makamında da önemli bir asma kalış perdesidir. Bu perde ile Düğah, Segah ve Çargah kullanan tüm melodik yapılar bize Hüseyini değil Uşşak makam sınırları içinde olduğumuzu gösterir. Buna göre 10-12 ölçü arası Uşşak makamındadır. 14-16 ölçü arası yine Uşşak makamındadır. Genel itibariyle bakıldığında eser, Necid Hüseyini ve Uşşak makamları karması olarak analiz edilebilir. Eserin A kısmında Am, Dm, C, Gsus4 akor yürüyüşü kullanılmıştır. Bu yürüyüşteki Gsus4 akoru eserin makamsallığını vurgulamak için kullanılan bir akordur.

5. Benim Karanlık Yanım Eserinin Analizi

Eser F#m tonunda açılış yapmaktadır. Eserin A kısmında sırasıyla yer alan akorlar F#m, Bm, E, A, D, Bm, G, A ve F#m sıralaması ile devam eder. Bu akor dizilimindeki önemli nokta G akordur. F#m tonunda donanımsal olarak G# sesi bulunur. Fakat bu akor C# Frigyan modundan alındığı düşünülmeyle birlikte b2 akoru olarak da yorumlanabilir dolayısıyla II. Derece olan G# sesi G# olarak seslendirilir. Eserlerinin büyük bir çoğunluğunda makamsal ve modal yapılar saptandığı için bu eserde büyük bir modülasyon olmamasıyla birlikte C# Frigyan modu ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

6. *Yine Mi Çiçek? (The Invisible Lover) Eserinin Analizi*

Ara Dinkjian'ın Hicaz diye not düştüğü eseri, donanımda G# ile gösterilmektedir. Hicaz ailesi makamlarından Hicaz-Hümayun makamının (Y-AEU sisteminde, I. Derecede Hicaz dörtlüsü + IV. Derecede Buselik beşlisi) dizi/düzen aralıklarının Mansur düzende E (Hüseyniaşiran) perdesi üzerinde konumlandığı görülmektedir. E4-F4-G#4-A4-B4-C5-D5 biçiminde tonal frekanslarla çalınmıştır. Dolayısıyla bu eserin soyutlanmış Hicaz makamı olduğu düşünülmelidir. Şekil 7'de Y-AEU sisteminde BAB-TBTT olan dizi aralıkları Şekil 8'de SAS-TBTT biçimindedir çünkü B ve S arasındaki 1 komalık fark tonal düzlemde kullanılmamıştır, o perdeler aynen tonal seslerle verilmiştir. Şekil 7'de gösterilen perdeler Batı Müziği C akordunda yazılmış olup duyuş itibariyle Türk Makam Müziği ahenklerinden Bolahenk Nısfıye düzendeki Hicaz-Hümayun makamının özgün yerine işaret etmektedir. Ayrıca perdeler soyutlamalı olarak kullanılsa dahi Hicaz hissiyatı verecek seyir / ezgi kullanımı ile karşılaşılır. 4 ölçülük bir giriş müziğinin ardından 5. ölçüde I. Derece E4 ile başlayan ezgi 6. ölçüde Hicaz-Hümayun makamının güçlü/merkez perdesi olan IV. Derecedeki A4 (Neva) sesinde bir kalış yapar. 7. ölçüde Hicaz-Hümayun makamının (I. Derecede Hicaz dörtlüsü-IV.derecede Buselik cinsi) VI. Derecesinde Acem (C5) perdesi ile devam eden seyir E4 sesine eriştiğinde Hicaz ailesi makamlarından Hümayun ile karşılaşılması olunur. 12. ölçüdeki D5'ten (Gerdaniye) başlayıp E4'e (Düğah) ulaşan dizi kullanımı Hümayun makam dizisini doğrular niteliktedir.



Şekil 7. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.



Şekil 8. Bolahenk Düzeninde Hicaz-Hümayun Makamı Düzen Sesleri.

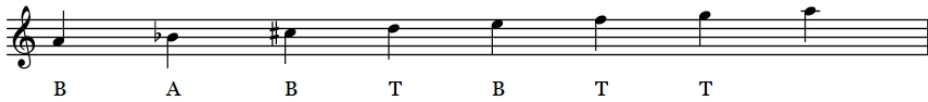
9. ve 28. ölçüde D4 sesine ulaşan ezgi Nikriz cinsi (D-E-F-G#-A-TBAB) olarak önümüze çıkmaktadır.

14. ölçüde V. Derece B sesi merkezli ezgi, 26. ölçüde yine aynı perdede asma bir kalışa ve 30. ölçüde I. Derecede karar sesine ulaşıyor Hicaz-Hümayun makamı seslerinde dolaşarak.

31. ölçüde V. Derece B (Hüseyini) sesi ile başlayan melodi bir geçki unsuruyla melodisini kuruyor. O da şu; tonal seslerle bakıldığında (B-C#-D-E) (Hüseyini-Eviç-Gerganiye-Muhayyer) sesleri ve KST aralıklarıyla oluşan ezgi makamsal olarak makamın V. Derecesinde oluşan bir Uşşak cinsidir. Bu da bütünsel olarak bakıldığında Hicaz ailesi makamlarından Uzzal makamına (I. Derecede Hicaz beşli + V. Derecede Uşşak dörtlü içeren SASKSTT aralıklarında) yapılan bir geçkiye tekabül eder. VII. Derecede D5'e (Gerdaniye) tekabül eden kalış Bolahenk düzende 38. ölçüde Gerdaniye perdesinde Rast cinsinde asma kalışını yansıtır. D5'te(Gerdaniye) oluşan Rast'ın yedeni olarak C# (Eviç) sesi görülmektedir. 39. ölçüde C#'in C5-Acem perdesine dönüştüğü görülüyor. 41. ölçüde C5 perdesindeki bir koma diyez işareti ile gösterilen ve B4 perdesinde oluşturulan dörtlü tize ve peste yürüyüşü B4 perdesinde Bolahenk Hüseyini perdesinde Uşşak cinsi ile çıkıp Kürdi cins ile inen iki cins olarak görmek gerekir. (Çıkış-B-C#-D-E; iniş E-D-C-B). 42. ölçüde melodi *D.S. al coda* ile gerekli yürüyüşler yapıp E4 sesinde, Bolahenk düzende Dügah, Mansur düzene göre hüseyनियाşiran perdesinde karar eder.

7. Suskun Eserinin Analizi

1-12 arası tonal eksende Dm tonunda seyrini gerçekleştirmektedir. Ardından, duyulan A (La majör) akoru ile gelen C# sesini re armonik minör olarak yorumlayabiliriz. Kullanılan enstrümanların ve çalım stillerinin caz müzik türüne yakınlığı, eserin Ara Dinkjian'ın etnik caz türünde verdiği eserler arasında görülmesi gerektiğini gösterir. Davuldaki swing ritimler, genelde caz müzikte görülen "fingerstyle" kontrbas ve kullanılan caz akorları bu düşüncüyü güçlendirir. 13-19 arasında F5 (Acem) ile başlayıp Hicaz-Hümayun makam perdelinde (Dügahta I. derecede) Hicaz Dörtlü (BAB)-Nevada (IV. derecede) Buselik (TBTT) Beşli hareketlenen ardından Dügah (A4) perdesinde kalış yapan bir ezgi mevcuttur.



Şekil 9. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

20. ölçüde C#4 (Hicaz perdesiyle-AEU sisteminde Nim Hicaz) perdesiyle vokalin girdiği nokta itibariyle 24. ölçüde V. Derece E5 (Hüseyni) perdesinde bir asma kalış görülür ve bunu 28. ölçüdeki IV. Derecedeki D5 (Neva) perdesi kalışı izler. Ezgi 36. ölçüde A4 Dügah kalışına ulaşır. 37-40 arasında VIII. Derece A5 Muhayyer perdesinde bir açış görülür. Şekil 10'daki görüleceği gibi Hicaz Ailesinin makamlarından olan Zirgüleli Hicaz ya da Zengüle makam (Dügahta Hicaz beşlisi + Hüseyinde Hicaz dörtlüsü) perdelelerinin kullanımı ile bu makama bir geçki gerçekleşir.



Şekil 10. Zirgüleli Hicaz Makamı Perdeleri.

41. ölçüde F#5 Eviç perdesi açışı görülür ki bu Hicaz makamı andırışı demektir, ardından F5 ile yani Acem perdesi ile devam edince tekrar Hicaz-Hümayun olarak düşünülmelidir. 52. ölçüde Hicaz Hümayun seslerinde ve Dügah perdesindeki karar ile eserin bitirildiği görülmektedir.

8. Yar Dediğin Eserinin Analizi

Tonal eksende E^b minör olan eserde F (F4) sesi naturele göre bir koma pestlikte algılanmaktadır. Bu nedenle donanımda F ile gösterilmiştir. 1-7. ölçüler arasında E^b-F-G ile elde edilen cins Uşşak olmakta D^b'e düşen ezgilerde ise D^b'de Rast cinsi oluşmaktadır.



Şekil 11. E^b Üzerinde Uşşak Cinsi.

17-23. ölçüler arasında da yine Şekil 11'deki E^b (Dügah) üstünde kurgulanan Uşşak cinsiyle hareket edilmiştir.

27-33. ölçüler arasında Şekil 12'deki $G\flat$ 'de nikriz cinsiyle karşılaşılır. B ya da S aralık işaretiyle de karşılanabilir, çünkü aslen eşit düzenli tampere sistemdeki yarım perdeden söz etmekteyiz. Dolayısıyla buradaki Nikriz cinsi aralıkları özgün makamsal aralıklarla değil soyutlanmış sayılmalıdır. Dügah perdesi $B\flat$ olarak notada gözükmektedir.



Şekil 12. $G\flat$ Üzerinde Nikriz Düzeni.

9. *Senden Uzak Eserinin Analizi*

Eser Uşşak makamında yazılmıştır. Uşşak makamının gereği olan II. derecedeki $B\flat$ sesi Uşşak cinsine has bir biçimde pest (yaklaşık 35 cent pest) olarak ele alınmıştır. Makamsal olarak tüm özgünlüğü ile eserde Uşşak makamı görülür. Karar A3 sesi Dügah'tır.

5-29. ölçüler arasında $C4$ merkezli yani III. Derece merkezli Uşşak cinsi göze çarpar. 30. ölçüde vokal ise pesten $F\sharp-G$ sesleri ile yani Irak ve Rast perdeleri ile ezgiye katılır. 37. ölçüde karara sesi olan Dügah'ta ($A3$) Uşşak cinsine ulaşır. Tüm eser Uşşak perdeleri ile örgülenmiş bir ezgisel yapı ile karşımızda bulunmaktadır.

10. *Lawko Eser Analizi*

Eser Batı müziği notalarıyla $A4=440$ olmak üzere yazılmış olup bu seslerle Türk makam müziğinde icra edildiğinde Müstahzen ahenginde Uşşak ve Saba makamı geçkili bir yapıda ve ardından Uşşak makamı kararlı olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıntılı incelendiğinde, 6-9. ölçüler arasında, $C\sharp$ perdesi üzerinde Uşşak cinsi görülmektedir. Uşşak cinsi sesleri $C\sharp-D\sharp-E-F\sharp-G\sharp$ olarak görülmektedir. Bu seslerin II. Derecesi, Uşşak cinsinin II. Derecesi olan Segah perdesinin pestliği nedeniyle kanunda iki mandal karşılığı olarak 35 cent pestlikte kullanılmıştır. Onun dışında kalan perdeler görüldükleri işaretlerin nispetinde seslendirilmiştir.

10-12 ölçüler arasında, karar sesi olan $C\sharp$ 'in V. Derecesi olan makam müziğinde Hüseyini perdesine denk gelen perde merkezli bir melodi ile Hüseyini makamı andırmalı bir

kısımdan sonra, 13. ölçü sonunda F# ile IV. Derecede yani Uşşak makamının merkez perdesi de olan Neva perdesinde kalış yapılarak ana makama dönüş gerçekleşmiştir. 15 ve 17. ölçülerde Uşşak kararı C#’te gerçekleşmiştir. 18-22. ölçüler arasında C#’de saba cinsi oluşumu mevcuttur (C#-D#-E-F#3-G#).

Karar sesi C# olup II. Derece olan D#, Uşşak cinsinin II. Derecesi olan segah perdesi pestliğinde (yaklaşık 35 cent pest) kullanılır. III. Derece E (çargah perdesi) güçlü/merkez konumdadır. IV. Derece olan F-F# perdesi koma diyezi ile gösterilebilir ve çeyrek ses bölgesindedir yani F natürelle göre 35 cent⁹ civarı tiz bir bölgede saba sesini verir. G# perdesi de yine Saba cinsi V. Derecesinin bir koma pestliği nedeniyle 17 cent civarı bir pestliktedir. 21. ölçü 1. Dolap ve 22. ölçü ikinci dolap ile C#’te Uşşak makamı sonlanmış olur. Esere tonal açıdan yaklaşacak olursak, C#m, A, B, E, F#, F#m Akorlarını barındıran eser, 21. ölçüde B/D# akoruyla tonal olarak makamsal imitasyon kurmuştur. Ayrıca 11. ölçüdeki F# akoru, hüseyini geçişini vurgulamak için kullanıldığı düşünülebilir.

11. *Haberin Olsun Eserinin Analizi*

Eser, Türk makam müziği Mansur düzeninde çalındığında tonal eksende A4=440’a denk gelmektedir.

A d -C-D-E-F dizi sesleri ile tam bir Uşşak makamı işlenişine tanık olunmaktadır. Düğah (A4) sesinde karar eden, II. Derecesi bir koma bemol B yani Segah perdesi olup pest çalındığı (35 cente tekabül eden ses) olduğu hatırlatılmalıdır. 5. ve 7. ölçülerinde C-Çargah perdesi kalışı Uşşak’ın/Huzi’nin bir özelliğidir. 9. ve 11. ölçülerdeki E-Hüseyini perde kalışı ise Hüseyini makamı andırması yaratır. Genel itibarıyla Uşşak makam dizi sesleri ve Uşşak seyirsel dizgesiyle hareket eden ve başka makam geçkileri olmayan bir yapıda pür bir Uşşak’tan söz edilebilir. Tonal çerçevede ise söz kısmında Am, C, Dm, Dm/A, G, F akorları kullanılmıştır. Ayrıca 8. ölçüde kullanılan Dm/A akoru Segah perdesini vurgulamıştır.

12. *Kahve Telvesi Eserinin Analizi*

Eser donanımına bakıldığında tonal eksende DM-Bm görülse de E4 kararlı olduğu tespit edilmiştir. Kullanılan diğer dizi sesleri yani perdelere dikkat edildiğinde ise KST aralık-

9 Cent değerleri Kenan Özten yapımı kanunun Serkan Halili ve Tolgahan Çoğulu tarafından ölçülmüş cent değerleridir (yayıma hazır makale).

larına sahip II. Derecesi F# perdesi pestleşmek suretiyle elde edilen Uşşak cinsi ve makamıyla karşılaşılır. Şekil 13'te C partili yazımda E4 üzerine kurulu yazılı biçimi mevcuttur. Uşşak makamının Şekil 14'te görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 14'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Bolahenk düzeninde çalındığında elde edildiği görülmüştür. V. Derece olan ve Hüseyini perdesine denk gelen B sesinde 19. ve 21. ölçülerde karşılaşılması ve o da ezgisini kalış olarak A4 (Neva) sesine hemen bağladığından Hüseyini makam andırmasından netlikle söz etmek mümkün olmamıştır. Eserin tamamına Uşşak cinsi/dörtlüsü içinde rastlanmış onun dışında C#-D-E seslerinin bağlantı için kullanıldığı, makamsal müzikteki Irak-Rast-Düğah ile Uşşak makamı başlangıç sesine geldiği görülmüştür.



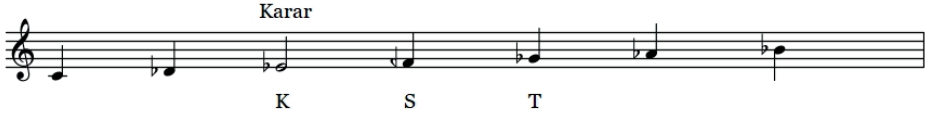
Şekil 13. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.



Şekil 14. Bolahenk Düzeninde Uşşak Cinsi.

13. Pardon Eserinin Analizi

Tonal ekseninde D \flat M-Bm olan eserde F (F4) sesi naturele göre bir koma pestlikte algılanmaktadır. Bu nedenle donanımda F \flat ile gösterilmiştir. 1-8. ölçüler arasında E \flat -F \flat -G \flat ile elde edilen cins olan Uşşak oluşmaktadır. Şekil 15'te tonal eksenli yazımda E \flat 4 üzerine kurulu biçimi mevcuttur. Uşşak makamının Şekil 16'da görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 15'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde A \flat 4=Neva perdesi olan ve Sipurde ile Bolahenk arasındaki Nısfıye (yarım) ahenkte çalındığında elde edildiği görülmüştür.



Şekil 15. Tonal Müzikte Eb4'te Uşşak Cinsi.



Şekil 16. Bolahenk Düzeninde Gösterimi.

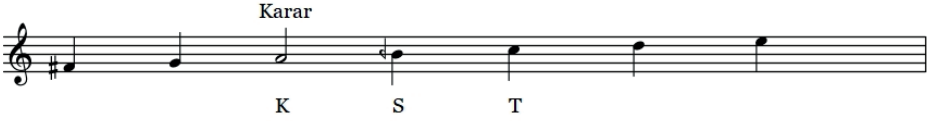
9. ölçüde Irak-Rast-Dügah (C4-D^b4-E^b4) perdeleri ile açılan ezgi, A^b4 olan Uşşak makamının merkez/güçlü sesi olan Neva perdesinde uzunca kalarak makamı vurgular. Ardından makamın karar sesi düğaha (E^b4) 16. ölçüde Uşşak cinsi ile ulaşır. 17. 18 ve 19. ölçüde kullanılan Rast perdesi (D^b4) ile Rast andırımlı ezgi 20. Ölçüde Dügah (E^b4) sesi ile başlayan beşli yürüyüşle Hüseyini (B^b4) perdesini merkezleştirir. 21. ölçüde başlayan Hüseyini andırımlı ezgi sonrası bir diğer önemli kalış perdesi olan çargaha (G^b4) 25-28. ölçülerde süregelen uzunca bir süreye dağılır. 36. ölçüdeki bitişe değin Uşşak cinsi/tetrakordu içinde makam tam bir Uşşak olarak sona erer.

14. Yara Eserinin Analizi

Tonal ekseninde Cm görülen eserde D4 sesi Uşşak cinsinin II derecesinin pestliğinde duyulmaktadır. Bu nedenle notada D^b4 işaretiyle gösterilmiştir. 1-4. ölçüler arasında C4-D^b4-E^b4-F ile elde edilen cins, Uşşak'tır. Şekil 17'de tonal eksenli yazımda C4 üzerine kurulu yazılı biçimi mevcuttur. Uşşak makamının Şekil 18'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında Şekil 17'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde A4=Eviç perdesi olan ve Müstahzen ahenkte çalındığında elde edildiği görülmüştür.



Şekil 17. Tonal Müzikte C4'te Uşşak Cinsi.



Şekil 18. Bolahenk Düzeninde Uşşak Makamı.

1. ölçüde V. Derece olan Hüseyini (G4) perdesi ile başlangıç 2. ölçüde Eb4'te yani Çarğah'ta kalış yapar. 3 ve 4'te Uşşak cinsinde ilerleyen ezgi C4'te Dügah perdesine ulaşır. 5. ölçüde geleneksel olarak Dügah perdesine varma perdelere olan Irak (A3) ve Rast (Bb) ile Dügah'a ulaşan ezgi, 8. ölçüde V. Derece olan Hüseyini (G4) perdesinde kalış yapar, bu kalışa dek de Hüseyini makam andırması söz konusu olur. 9-12. ölçüler arasında II. Derece segah perdesinde çeşitli kalışlar ile bir nevi çeşniz asma kalışlar yapılır ve 12. ölçüde Dügah (C4) perdesine ulaşılır. 13. ölçüde açış yapan Neva (F4) perdesi ki Uşşak'ın güçlü perdesi olarak anılır AEU sistemince, 16. ölçüde bir asma kalışa ulaşır. 17-20 arası oluşan ezgi yine Neva (F4) perdesi kalışına ulaşır. Neva perdesi kalışına dek, 17-19. ölçüler arasındaki Necid Hüseyini (Acem'li Hüseyini) andırımı da gözden kaçmaz. 21-24 arasında baştaki ara saz ile karşılaşılır.

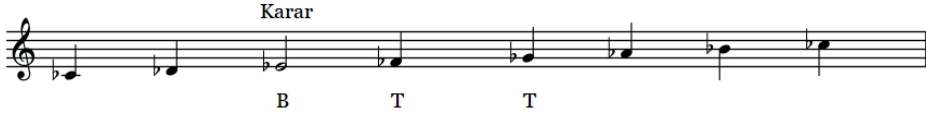
15. Hoş Geldin Eserinin Analizi

Eser tonal olarak doğal Am, modal olarak E Frigyan, makamsal olarak E kürdî olarak yazılmıştır. Em, G, F, Dm, Am akorları kullanılan eser 2/4'lük ölçü birimde nim sofyan usulünde yazılmıştır. Eser içinde caz piyano soloları bulunmaktadır. Aynı zamanda Arto Tunçboyacıyan geri vokalleriyle süslenmiştir.

16. Meşale Eserinin Analizi

Tonal ekseninde Ab minör görülen eser makamsal olarak bakıldığında Eb4'te kürdî cinsiyile ezgi oluşturur. Modal ekseninde ise bu cins Frigyan moduna tekabül eder. Kürdî cins/

Frigyan mod kullanımı popüler müzikte çok yüksek yüzdelerle karşılaşılan bir tercih olup bu eserde aynı makam/mod tercihi ile Ara Dinkjian'ın bu furyaya eklemlediği düşünülebilir. 10. ölçüde B \flat 3'e inen melodi ile yine Kürdi cinsi ile karşılaşılr. Şekil 19'da karar perdesi olarak Eb4'ün üzerine eklenmiş Kürdi cinsi (BTT) aralıklarıyla görülmektedir. Diğer perdelerde bir makam/mod değişikliğine gitmeksizin eser sonlanmaktadır. Sadece 14. ölçü gibi D \flat 4 perdesine düştüğü kısımlar için Kürdi cinsinin bir tam ses altındaki Buselik cinsi (TBTT) ile ilişki kurduğu belirtilmelidir.



Şekil 19. Tonal Müzikte Eb4 Üzeri Kürdi Cinsi.

Kürdi cinsi/makamının Şekil 20'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 20'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Neva=A \flat 4 perdesi olan ve Si-pürde ile Bolahenk arasındaki Nısfıye yarım tonlu ahenkte çalındığı görülmektedir.

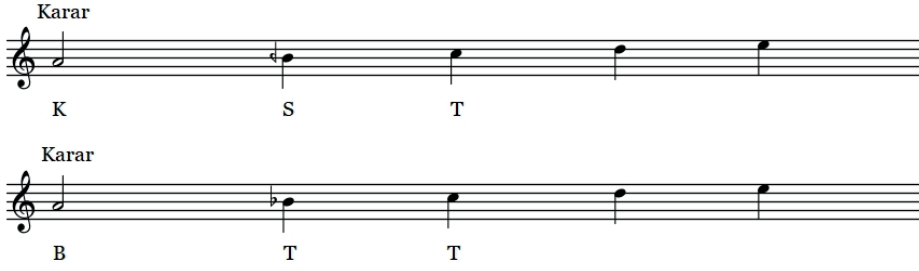


Şekil 20. Bolahenk Düzeninde Kürdi Cinsi.

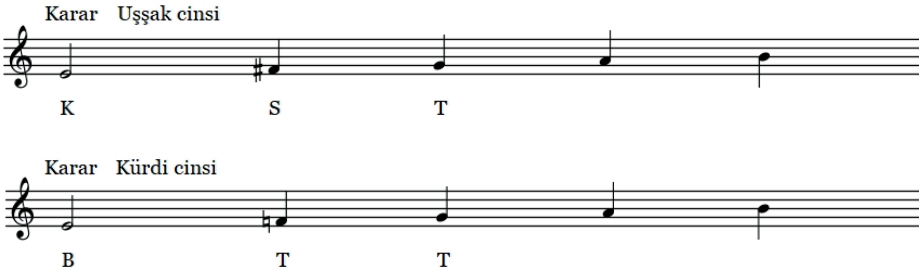
17. Güneş Doğacak Eserinin Analizi

Eser Em tonal ekseninde görülmektedir. Makamsal aralıklara rastlanmamakla birlikte yani tonal seslerle verilse dahi Ara Dinkjian'ın makamsal melodik yapıları andırmalı/soyutlamalı olarak gözlemlenebilmektedir. Eser içinde E4 (Düğah) sesi üzerinde kimi zaman Uşşak andırmalı ezgi üretimi ve kimi zaman II. Derecede F4 (Kürdi) perdesi alınması suretiyle Kürdi cinsine yer verildiği görülmektedir. Ancak F#4 (Segah) perdesinin tonal seslerle verildiği bu nedenle gerçek bir Uşşak duyumu ile değil tonal seslerle verilmiş andırmalı/soyutlamalı olarak duyulacağı unutulmamalıdır.

Uşşak ve Kürdi cinslerinin Şekil 21'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 22'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Neva=A4 perdesi olan Bolahenk düzeninde çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 21. Bolahenk Düzende Uşşak ve Kürdi Cinsleri.



Şekil 22. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

9-16. ölçüler arasında bahsi geçen E4 (dügah) perdesinde Uşşak cinsi duyumu andırmalı duyumsanmaktadır. Hatta 9. ve 10. ölçülerdeki V. Derece B4 (Hüseyni) perdesi açısı bize Hüseyni hissiyatını kısa süreliğine hissettirebilmektedir. 11. ölçüdeki D4 (Rast) perdesine düşüş Rast cinsini hissettirir ki Uşşak makamı içinde sıklıkla Rast perdesi kullanımına rastlanır.

Hazır F# sesi tonal olarak çalınırken neden Buselik cinsinden söz etmiyoruz? Bunun nedeni, ezgisel yürüyüşte ya da seyirde izlenen yol II. Derece F#4 (Segah) perdesinin birkaç defa vurgulanarak karar perdesine düşüşü nedeniyle. Buselik cinsi bunu yapmaz. Ayrıca Ara Dinkjian'ın sıklıkla Uşşak makamına yer vermesi, eser analizlerinde tonal olsa dahi seyirsel düzlemde makamların andırmalı/soyutlamalı biçimde de analiz edilmesi gerekliliğini ortaya koyuyor. 17-23. ölçüler arasında yine andırmalı/soyutlamalı devam eden melodi Türk makam müziği geleneğinde Uşşak eserlerde sıklıkla karşımıza çıkan Irak-Rast-Dügah perdeleri yürüyüşü ile, ki bu eser özelinde tonal eksende C#4-D-E notalarına denk düşüyor, Uşşak cinsini işlemesi yine bu perdeler eliyle E4/Dügah'ta

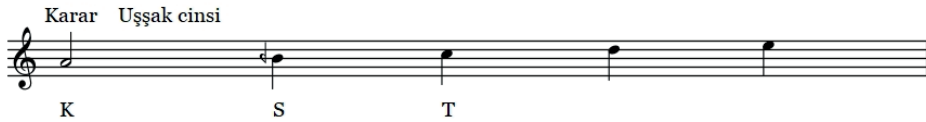
andırmalı/soyutlamalı olarak karara ulaşıyor. 30-36. ölçülerde Uşşak makamının IV. Derecesi ve güçlü/merkez perdesine olan neva'da asma kalışı yapılıyor. İkinci dolapta ise aynı ezgi yine E4 (Dügah) perdesinde karara ulaşıyor.

40-44. ölçüler arasında Uşşak başlayan ezgi 42. ölçüde F#'in (Segah) F natürel (kürdi) yapılmasıyla 44. ölçüde E4 (Dügah) perdesinde Kürdi cinsi ile ardından D4(Rast) perdesinde Buselik cinsi ile geçki gerçekleştiriyor. 51-55. ölçüler arasında D4 (Rast) perdesinde andırmalı Rast cinsi ile karşılaşıyor. 55. ölçünün ikinci yarısında F natürel (kürdi) perdesinin alınmasıyla 56. ölçüde C4 (Kabaçargah) perdesinde majör bir yapı olan AEU'da Çargâh denilen cinse, sonra 57 ve 58. ölçülerde D4 (Rast) perdesinde Buselik (TBTT) cinsiyle bir kalışa ulaşıyor. Senyö ile tekrar seslendirilen eser daha önce analizi yapılan 30-36. arasındaki andırmalı Uşşak cinsiyle son buluyor.

18. Gelmez O Günler Eserinin Analizi

Tonal bir eksende hareket etmeyen daha çok D4(Dügah) perdesinde Uşşak makamı olan eserde II. Derecesi olan Segah perdesi E4 sesi koma bemolü ile gösterilmiştir.

Uşşak cinsinin Şekil 23'te görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 25'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Hüseyini=A4 perdesi olan Sipürde düzeninde çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 23. Bolahenk Düzende Uşşak-Hüseyini Cinsi.



Şekil 23. Tonal Müzikte Duyulan Sesleri.

D4 (Dügah) perdesiyle ve Uşşak üçlüsü ile açılan ezgi, 3. ölçüde çargah-neva-Hüseyini perdeleriyle Hüseyini makamına dokunur ardından Uşşak dördü ve üçlü yapılarıyla D4

(Düġah) perdesine 10. ölçüde Uşşak'lı ulaşır. 11. ölçüde C5 (Gerdaniye) perdesiyle A4 (Hüseyni) ve sonra G4 (Neva) perdesine asma kalış gerçekleştirir. Kısa süre kullanılan Gerdaniye ve Hüseyni merkezli bu ezgi yapısı, Gerdaniye makamını akla getirir. 16. ölçüde görülen D5 (Muhayyer) perdesi de aynı şekilde kısa süreliğine Muhayyer makamını hatırlatır ancak hemen pest bölgedeki Hüseyni-Neva-Çargah ve Uşşak cinsi yapısına döndüğünden ufacık bir geçki mahiyetinden öte geçemez. 19-29 arasında ise, Uşşak cinsi ile melodik örülen eser D4'te (Düġah) Uşşak cinsiyle sona erer.

19. *Nazar Değmesin Eserinin Analizi*

Eser, tonal anlamda Fm tonunda yazılmıştır. Doğal minör diziliminde karşımıza çıkan bu eser, sözleriyle arabesk müzik özelliklerini taşımaktadır. Fm, D \flat , B \flat , E \flat , Cm akorları kullanılmıştır. Eserde ikili tempo kullanımı görülmektedir. Bu durum arabesk müzikte sıkça karşılaşılan bir kullanımdır.

20. *Hatırım Kalır Eserinin Analizi*

Tonal Eksende Gm tonunda yazılmış olan bu eser 5/8'lik ritim kalıbında yazılmıştır. Eser içinde Gm, B \flat /F, C/E, E \flat , B, Gm, Dm7, F, C akorları kullanılmıştır. Eserin tür olarak dünya müziği türüne ait olduğu düşünülebilir. Kullanılan akorları göz önünde bulduğumuzda etnik caz öğelerini ve kendi içinde Uşşak makamının özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Bu makamsallık hem kullanılan akorlarla vurgulanmış, hem eser içinde kullanılan klasik kemençe ile verilmiştir.

Sonuç

Ara Dinkjian'ın Türk Popüler müziğinin içindeki alt türlerden olan, pop, arabesk, fantezi ve *world*/dünya müziği alanlarında değerlendirilen toplam 20 eseri analiz edilmiştir. Bu eserlerden altısı Sezen Aksu, dördü Burcu Güneş, ikisi Fide ve birer eser de Ahmet Kaya, Burcu Yıldız, Rober Hatemo, Çiğdem Ülkü, Bedri Ayseli, Coşkun Sabah, Mevsim Aral ve Ezgi Haktan tarafından seslendirilmiştir. 10 numaralı Lawko eseri, Kürtçe olup diğerleri Türkçedir. Ara Dinkjian sözlerden hiçbirini yazmamıştır. Popüler müzik alt türlerinden olan dünya müziği alanında 11, üçü arabesk, dördü hem dünya müziği hem arabesk, biri dünya müziği ve halk müziği, biri arabesk ve fantezi olarak değerlendirilmiştir. Makamsal olarak bakıldığında beşi Kürdi, sekizi Uşşak, ikisinin Hicaz makamlarında olduğu görülmüştür. Soyutlamalı makam anlayışı ile Nikriz ve iki Uşşak eser değerlendirilmiştir. Geriye kalan iki eserin minör (Fm-Gm) olduğu görülmüştür. Buna göre

Ara Dinkjian'ın Türk popüler müziği içindeki eserlerinin %75'inin (15 tanesi) makamsal, %15'inin soyutlamalı makam yaklaşımı ile %10'unun da tonal eksende bestelendiği görülmüştür. Tüm eserlerde makamsal çalgılara yer verilmiştir. Kürdi olan eserler aynı zamanda Frigyan moduyla ilişkilendirilmiştir. Aolian modu da minör bir eksensle ilişkilendirildi, bu modu Buselik ile ilişkilendirebilirdik ancak zorlama olmaması için bu kategoride gösterilmedi. Elde edilen bu bulgulara göre, Dinkjian'ın üç müzikal kimliğinden ikisi olan Anadolu'luluk ve Kilise görevliliği aracılığıyla edindiği makam bilgilerini somut bir şekilde Türk Popüler Müziği eserlerinde yansıtması, makam bilgi birikimini Anadolu'lu babasının makamsal halk müziği bilgisi ile Apostolik Ermeni Kilise repertuarından gelen birikim yoluyla edindiğini göstermektedir. Buna ek olarak Amerika diasporası kimliği de kendisinin üretimini etkilemiş olmalıdır çünkü Amerika göç edenlere kendi kimliklerini koruma yönünden özgürlük alanı sağlamıştır.

Ara Dinkjian'ın Türk Popüler Müziği mecrasındaki en erken tarihli eseri 1988 yılında Sezen Aksu tarafından seslendirilen "Sarışın" adlı eseridir. Onun ardından 90'lı yıllarda beş, 2000'li yıllarda yedi ve 2010'lu yıllarda yedi eseri piyasaya sunulmuştur. Ara Dinkjian'ın en son piyasaya çıkan eseri Burcu Yıldız'ın seslendirdiği *Suskun* adlı eserdir. Türk Popüler müziği kısmında 80-90-2000'li yılların yer alması da bu sebeptendir. Ses icracılarının kategorisi, arabesk, fantezi, halk ve dünya müziği olarak tespit edilmiştir. Mesela 1980 sonları ve 90'lı yıllarda Ermeni kökenli İstanbul'lu besteci Onno Tunç ise, eserlerinde makam olgusu ve etnik/makam çalgılarına sıklıkla yer vermediğinden Türk Pop Müziği türü içinde değerlendirilirken; Ara Dinkjian ise, eserlerini seslendiren şarkıcıların icrada buldukları türlere bakıldığında da anlaşılacağı üzere, genellikle dünya müziği, arabesk, fantezi gibi alt türlerin kategorisi içine yerleşir. Bir kez daha vurgulamak gerekirse, Dinkjian'ın eserleri sadece makamsallık ve makam çalgıları içermesinden dolayı pop müzik içinde değerlendirilmemiş değildir. Salt pop müzik içinde değerlendirilmemiş, dünya müziği kategorisine sokulmuştur çünkü, dünya müziği olabilmek için bu makamsallığa ek olarak ezgisel bütünlüğü kurarken dinleyicinin geçmişten gelen kültürel/müzikal belleğinin birikimi de eserlere yansıtılmalı ve bu geçmiş bilgisi ile o eserler dünya müziği türüne ayrılabilirdir. Salt makam öğeleri içermek zaten bir eseri Pop müzik türünden çıkarmaz, yani Pop müzik eserlerinde makamsallık olabilir.

Ara Dinkjian'ın öncelikle Amerika'da doğması sebebiyle etnik caz ve dünya müziği türlerine yakınlığını eserlerinde görmek mümkündür. 20 eserinin çoğu dünya müziği türünde olup etnik caz unsurları barındırır. Hatt Collage of Music Üniversitesinde aldığı

Batı Müziği eğitimini ve ud icracısı olduğunu düşünürsek dünya müziği türüne yakınlığı doğal karşılanabilir. Ayrıca kurduğu Night Ark ve The Secret Trio gibi gruplarda bu tür müziği icra etmeye devam eder.

Çok yönlü bir kültüre ve müzik hayatına sahip olan Ara Dinkjian'ın, Anadolu kökenini müziğe bağlamak dolaylı sayılmasa gerektir. Gerek ud icracısı olması gerekse eserlerindeki halk müziği ve makamsallık unsurlarını birinci elden aldığı öncelikle babası Onnik Dinkjian'dan yola çıkmak gerekir. "Eğitim zinciri" olarak hocası Nishan Serkoyan ve onun da hocası olan Osmanlı/Türk Müziği meşk çevresinde İstanbul'da bulunan Krikor Mehteryan'a bağlanan Onnik Dinkjian, bu köklü müzik eğitimini makamsal müzik için önemli bir bilgi aktarma biçimi olan meşk usulü ile almıştır. Bu bilgi Onnik Bey aracılığıyla Ara Dinkjian'da netlikle gözlenmektedir. Özellikle Uşşak, Hicaz, Hüseyini, Saba gibi makam sevgisi ve bunlara sıklıkla yer vermesi bunu kanıtlar niteliktedir.

Ara Dinkjian'ın eserlerinin neredeyse tamamına yakının makamsal olmasını bu durumda babası Onnik Dinkjian'a ve Anadolu kökenine bağlayabiliriz. Ayrıca Onnik Dinkjian'ın halk müziği geçmişini de unutmamak gerekir. Ara Dinkjian ile yaptığı Ermenice Diyarbakır Türküleri albümü, Diyarbakır Ermenicesinin kullanıldığı son örneklerden olması sebebiyle önemlidir. Bu yönüyle Ara Dinkjian'ı Kentsel Osmanlı/Türk makam müziği dışında Anadolu halk müziği geleneği içine sokmak da gereklidir.

Ara Dinkjian'ın müzikal kimliği dinsel bağlamda da bu çalışmada incelenmiştir. Bu incelemenin sebebi Ara Dinkjian'ın Ermeni Apostolik Kilisesi'ndeki görevinden dolayıdır. Ermeni Apostolik Kilisesi'ndeki müziğin çoksesli ve teksesli örnekler barındırması ve görüşmemizde Ara Dinkjian'ın Gomidas için "kültürümüzün ayrılmaz bir parçası" demesi, bu çalışmada Ermeni Kilise Müziğini de ele almamıza sebep olmuştur. Özellikle Gomidas'ın kültürel kimlik inşası meselesine önemle bakmış olması, halk müziğinden gelen şaraganları kökenlerine bağlı olarak çokseslendirme yapmış olduğu kaynaklarda açıkça görülmüştür. Sonuç olarak 19. Yüzyılın sonunda çok seslendirilen Ermeni kilise müziği, makamsallığını ve halk müziği kökenini kaybetmemiş, kültürel kimlik inşası amacını yerine getirmiş ve halen etkisini korumaktadır.

Ermeni Apostolik Kilise ayin düzeninde kullanılan teksesli eserlerin hangi makamlarda olduğuna bakıldığında bunların arasından Ara Dinkjian'ın da Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Nikriz (Hicaz cinsine pest tarafta bir tam ses eklenmiş hali), Saba cins ve makamlarını kullanması, bu ayin düzeninden gelen makamların belleğine kazındığını ve günümüzde

bestelediği eserlere kaynaklık ettiğini bize kanıtlamıştır. Bu nedenle Dinkjian'ın makam-sal eserlerinin, kendisinin bestecilik dilinin oluşumunda büyük bir yüzdeyi oluşturmuş olduğu ortaya konmuştur.

Bu noktada Ermeni Apostolik Kilise 8 modlu ayin düzeninde kullanılan teksesli eserlerin hiçbiri Kürdi makamı olarak belirtilmemiştir. Dinkjian'ın yaptığımız eser analizlerinde Kürdi cins olarak irdelenen yapının, makam olarak değil belki de mod olarak Frigyan olduğunun vurgulanması daha doğru olabilir. Gomidas'ın derlediği 253 eserin 135'inin Frigyan modunda olması da bu Kürdi olarak analiz edilen eserlerin modal olarak Frigyan olarak tanımlanmasında bir sakınca yaratmıyor. Gomidas'ın da aktardığı isimlerden anlaşılacağı üzere derlenen eserler, modal sistem altında irdelenen makamsallık olgusu içinde ele alınabilir. Ayrıca, Türk Popüler Müzik mecrasında yayınlanmış eserlerin çok ama çok büyük bir yüzdesinin Kürdi cinsi ile ele alınması Kürdi analiz yapılmasını da gerekli kılmıştır.

Bir defa daha belirtilecek olursa, Ara Dinkjian'ın Türk Pop müziği içerisinde bestelediği 20 eserin beşinin Frigyan karşılığı olarak kabul gören Kürdi, Aolyan olarak düşünülebilecek sekiz adet Uşşak ve kendi halinde bir Aolyen eser bestelediği düşünülürse kilise organistliğinden ve Ermeni dini müzikle yakın ilişkisinden gelen bilginin eserlerine yansıdığı düşünülmektedir.

Çalışmada müzikal kimliğin irdelendiği başka bir konu ise diasporadır. Ara Dinkjian, Amerika Ermeni Diasporası mensubudur. Babası ise Suriye üzerinden Fransa'ya göçen Fransa Ermeni Diasporası mensubudur. Diaspora olgusu, diasporada yaşayan halklar için ortak kimlik ve kültürel kimlik oluşturma yönünden en önemli olgulardan biridir. Bu bağlamda Gomidas'ın kültürel kimlik yaratma çabası da diaspora konusu ile buluşmaktadır. Diaspora yaşamında “memleket” ve “ev” kavramlarının önem kazanır. Onnik Dinkjian'ın “Ben Diyarbekirliyim” lafında da bu durum görülmektedir. Onnik Dinkjian, Diyarbakır'da yaşamamış fakat kendini tam olarak Diyarbakırlı hisseden biridir. “Memleket” ve “ev” kavramlarının önemini, Ara Dinkjian'ın müziğinde de gördüğümüz Anadolu halk müziği unsurlarıyla da kanıtlayabiliriz. Ara Dinkjian'da tıpkı babası gibi Türkiye'de yaşamamış fakat bu toprakların kültüründen ve müziğinden de kopamamıştır. Kendisini “geleneğe taşıyıcı” olarak görmese de bu kavram babası Onnik Dinkjian'ın üzerine yüklenebilecek bir kavramdır.

Yine vurgulamak gerekir ki Amerika diasporası üyelerine Amerika'nın sağladığı özgürlük ortamının getirdiği kendi kültürlerine bağlılık ve yeni üretimlere kültürel belleklerini ekleme imkânını da unutmamak gerekir.

Türk Popüler Müziği bağlamında ele alındığında Ara Dinkjian'ın müziğinin, sadece arabesk olarak ya da dönemin pop müziği içinde değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir. Bunun en önemli sebebi, arabesk müziğin içeriğindeki “ötekilik” kavramını belirginleştiren acıklı/acılı/itilmiş/ötekileştirilmiş/ezik gibi ifadelerle belirtilebilecek olan söz/güfte yazımları, varsa bile bundan Ara Dinkjian'ı mesul tutamayacak olmamızdır. Çünkü bilinmektedir ki, kendisi sadece müziği icracılara vermekte fakat sözleri Türk söz yazarları belirlemektedir. Ancak seçilen güftelerin arabesk türe özgü olup icracının üslubunun da arabeskvari unsurlar içermesi Ara Dinkjian'ın Türk Pop müziğindeki eserlerini irdeleyen önem de kazanmaktadır. Çünkü aslında bu üslup tercihinin sorumlusunun Ara Dinkjian olamayacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

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

Kaynakça/References

- Akbar, S., Donnan, A. ve Donnan, H. (1994). *Islam, Globalization and Postmodernity*. London and New York: Routledge.
- Alajaji, S. A. (2018). *Sılaya Giden Yol*. Aras-Kala Plak Yayınları.
- Arel, H. S. (1968). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları.
- Basmacıyan, H.K. (2005). *Şarkota Toplumsal ve Dinsel Hayat*, İstanbul: Aras Yayıncılık
- Bayrak, M. (2005). *Alevi-Bektaşî Edebiyatında Ermeni Aşıkları*. Özge Yayınları.
- Berkman, Esra; Önal, Ali (2022), “Ara Dinkjian›s Works in Turkish Popular Music”, *Mendeley Data*, V1, doi: 10.17632/cjmmkz3yz4.1
- Berkman, E. (2012). Kanun virtüözü, besteci ve eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve kanun çalgısı özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1920-1991) müziğin dönüşümü. *Tez (Sanatta Yeterlik)*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berkman, E. (2014). Çağdaş Türk Bestecilerin Kanun-Piyano Eserlerinin Kanun Partilerinde Makamsal Öğeler. *Müzik-Bilim Dergisi*, 40-69.
- Bilal, M., ve Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Çakıllıkoyak, H. (2005). *Diaspora'da Ermeni Kimliği Paris ve Halep Örneği*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Çöloğlu, E. (2005). *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. Yü müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi*. Yayınlanmamış YL Tezi.

- Dede, N. A. (2006). *Tetkik u Tahkik*. (Y. Tura, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dönmez, B. M., ve Yazar, B. (2014). İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir Çalışma. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 16(61), 182.
- Dürük, E. F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*.
- Ela, E. D., ve Güler, M. A. (2018). Müziğin İnzinde: Türkiye'de 1980'den Günümüze Rock Müzik ve Sosyal Haklar.
- Erol, A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ezgi, S. (1933-1935-?-1940-1953). *Nazari, Ameli Türk Musikisi*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Güleç, C. (2002). Türkiye'de Kültürel Kimlik Sorunu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*(15), 63-78.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi-Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk, Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Karahasanoglu, S. ve Yavuz, E. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. Berceste Yayınevi.
- Kevopyan, A. (2014). Sözlü ve Yazılı Aktarımda Şaraganlar. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 22-26.
- Kezelian, A. H. (2021). Taş Plaklarda Amerika'daki Ermeniler, Ara Dinkjian Arşivinden, Albüm Kitapçığı, Kalan Müzik
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuçlu, E. (2020). Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90'lar Sonrası Pop Müziği Örneği. *Yayınlanmamış YL Tezi*.
- Lokmagözyan, D. (2020). Gomidas Bu Toprağın Sesi. İstanbul: İstanbulahay/Anadolu Kültür/Avrupa Kültür Başkenti.
- McCullum, J. R. (2014). *Music, Ritual, and Diasporic Identity*. Doktora Tezi. University of Maryland, College Park.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası*. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Özer, Y. (2002). *Müzik Etnografisi-Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2013). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Ezgi Çekirdekleri*. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, O. M. (2020). Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance* 16, 171-215.
- Paddison, M. (1982). The critique criticised: Adorno and popular music. *Popular Music*, 2, 201-218.
- Polatyan, S. (1998). *Ermeni Müziği*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Sarı, Ö. ve Avcıoğlu, G. (2012). Ermeni Ulusal Kimliğinde Ermeni Diasporası ve Geçmişin Kurgulanması, *Hacettepe Üni. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 17, 207-218.
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tchilingirian, H. (2019). *Ermeni Kilisesi*. İstanbul: Aras Yayınları.
- Yazar, B. (2016). *İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi Müzik Kültürü*. Ankara: Gece Yayınları.
- Yarman, O. (2020, Eylül 27). *Ozan Yarman*. Mayıs 2021 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Ps-y2FnfuRjM> adresinden alındı
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yıldız, B., Beşiroğlu, Ş. Ş., ve Reigle, R. (2013). Onnik Dinkjian›ın Müzikal Kimliğinde Kültürel Bellek ve Memleket İzleri. *Porte Akademik* 8, 53.

Ara Dinkjian ile E-Posta Aracılığıyla Görüşme: 04.02.2020-19.02.2020

Dinkjian, A, E-posta ile kişisel görüşme, 4 Şubat 2020

Dinkjian, A, E-posta ile kişisel görüşme, 19 Şubat 2020

Reality Matters: Relevance of Ibsen's *The Wild Duck* and Chekhov's *The Seagull* to Daily Life

Mahmut KAYAALTI¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1148156

¹Lecturer, Erciyes University, School of Foreign Languages, Kayseri, Turkiye

ORCID: M.K. 0000-0002-6970-2313

Corresponding author:

Mahmut KAYAALTI,
Erciyes University, School of Foreign Languages, Kayseri, Turkiye
E-mail: mahmutkayaalti@erciyes.edu.tr

Submitted: 24.07.2022

Accepted: 16.11.2022

Published Online: 19.12.2022

Citation: Kayaalti, M. (2022). Reality Matters: Relevance of Ibsen's *The Wild Duck* and Chekhov's *The Seagull* to Daily Life. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 181-191.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1148156>

ABSTRACT

Described as the pioneers of modern drama, Henrik Ibsen and Anton Chekhov shed light on the realities of daily life. Two of them, Ibsen's *The Wild Duck* (1884) and Chekhov's *The Seagull* (1895), defined as realistic dramas, are constantly compared with one another due to their shared and contrasting qualities. Even though these comparative studies contribute to clarifying areas such as plot, character analysis, themes, and symbols to establish a link between the two works, they do not explain the degree of their relevance to real life. Indeed, the problem is that Ibsen is regarded as the father of modern drama, and Chekhov's implied to be inspired by Ibsen's *The Wild Duck* while writing his *The Seagull*; because of that, the general conception is inclined to first's literary supremacy over latter. Therefore, this study analyzes the relevance of these plays to daily life and examines which one is more realistic than the other. For such a comparison, it has been paid attention to the plots' developments and the dialogues between the characters in both plays.

Keywords: *The Wild Duck*, *The Seagull*, realism

Introduction

Ibsen and Chekhov have always been praised for their distinguished works and styles. Particularly, Ibsen was the first author to convert centuries-old traditional drama into a different direction, that is, the flourishing of drama from Greek Tragedy to Modernity (Glytzouris, 2012, p. 3). For this transformation, Steiner states that “the most dangerous assaults upon man’s reason and life come from without, as they do in Greek and Elizabethan tragedy [but] they arise in the unstable soul” (1980, p. 293). The matter of unstable soul hints signal to the present condition of humans in real life. Since the problems around him capture the man, external factors designate his existence, and he has little influence over them. As in the case of Nora’s path crossing with Krogstad’s in *The Doll House* and Halvard’s encounter with Hilda Wangel in *The Master Builder*, heroes or heroines find themselves in an unavoidably complex situation. According to Rredhi, this complexity leads Ibsen’s “drama to reflect better daily life’s problems, preserve better the human dimension and juxtapose with a new aesthetic vision the dream and reality” (2015, p. 1482). This closeness to the facts of life and Ibsen’s being the first who established this novelty (i.e., the principle of modernism) in theatre plays to show how appropriate the “father of modern drama” identity undertook. In other words, Ibsen’s works are fed with real-life subjects. Thus, instead of belonging to a particular group, they focus on themes and experiences from all walks of life. In this sense, considering modernity and realism as one and unique concepts will not be a failure since both terms interchangeably are replaced by one another. However, it is still essential to add that these terms have different connotations in the literary base (Jameson, 2012, p. 475). The reason for their replacements comes from the shifting from Greek tradition to modernistic insight in drama, which deepens on reality-based occasions.

The Russian dramatist Chekhov, just like Ibsen, has shaped his plays within the frame of a modernist outlook. He handled the realities of modern man and became a true mirror in reflecting the social issues of his age. As expressed in his own words, Chekhov believes that “on the stage, everything should be as complex and as simple as in life. People are having dinner, and while they have it, their future happiness may be decided, or their lives may be about to be shattered” (as cited in Miller, 1964, p. 102). Chekhov’s synthesis signifies a fatalist approach that he put into his plays; real life can be as simple as a dinner but also as complicated as the events that fate weaves into the man having that dinner. Besides, Borny claims for Chekhov that “he wished to show his spectators imag-

es of people very like themselves who waste their potential by silly trivial lives” (2006, p. 141). Borny’s utterance indeed points out two inferences: First, the phrase “very like themselves” means that Chekhov adds nothing more than into the way of people’s representation of their nature while creating his recipes for the plays, whereas “silly trivial lives” indicate the scope of these people who usually belong to middle or lower classes. Furthermore, Rubenstein puts forward Chekhov’s modernity that “it was only in the second half of the 20th century that we began to perceive, from our post-existentialist vantage point, how modern Chekhov was, how sensitive as a writer to the contingencies of being” (2009, p. 59). In a way, as understood, Chekhov is as modernist as Ibsen.

The main thesis of this study stems from the fact that Chekhov’s play *The Seagull* is thought to be inspired by Ibsen’s *The Wild Duck*. As Seyler declared in his article “*The Seagull and The Wild Duck: Birds of a Father?*”, these two bird-based plays “are too great to be coincidental” since Seyler puts a particular intention in Chekhov’s writing *The Seagull* ten years after Ibsen’s *The Wild Duck*: “I suspect that Chekhov found a certain ironic pleasure in making his bird’s work so effectively as a symbol...” (p. 173). Another critic who emphasizes the inspiration of Chekhov is Jacob H. Adler: “Chekhov’s ‘*The Seagull*’ is the first important play owing a major debt to ‘*The Wild Duck*’” (1970-1971, p. 238). Of course, two great authors’ having two similar works is not a matter. After all, each has exceptional characteristics and specific purposes to be delivered to the audience. Literature has always embraced such works as Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe* (1719) and Elizabeth Whittaker’s *Robina Crusoe* (1882-83). *The Seagull*’s concern is being regarded as inferior and worthless, while its counterpart, *The Wild Duck*, is dignified. In a letter to one of his friends - Melikhovo, upon completing his work *The Seagull*, Chekhov disappointingly admits his so-called failure: “I have finished my play, the title is ‘The Seagull.’ It did not turn out at all as I hoped. Altogether I am a poor dramatist” (Friedland & Simmons, 1964, p. 146). He thinks *The Seagull* would not be appreciated as a successful piece of art. Then, Valency conveys another assertion from Chekhov for *The Seagull* after the play having been performed in Alexandrinsky Theatre in Petersburg in 1896: “If I live to be seven hundred, I’ll not give another play to the theatre. In this field I am a failure” (1966, p. 142). This statement by Chekhov reveals how little confidence he has in his play and how disheartened he is because of the criticisms he might have received. Indeed, Valency’s further quote from Tolstoy confirms the hopeless situation that Chekhov was in: “It is worthless. It reads like a play by Ibsen” (as

cited in “The Breaking String” 1966, p. 143). Simmon notes that the conversation between Chekhov and Tolstoy continues as follows: “You know, I cannot abide Shakespeare, but your plays are even worse” (as cited in “Chekhov: A Biography,” 1970, p. 495). As seen, both Chekhov and his *The Seagull* are humiliated and trivialized by scholars. This case may lead to the inference that Chekhov might lack some qualifications as a writer, which he expresses himself as well. However, the reason for such harsh criticism is that *The Seagull* was written after *The Wild Duck* and contains similar symbols and themes. In a way, the retelling of the original work with other bland and soulless characters (Beyad & Moradpour, 2009, p. 19) and similar relapse of events transforms Chekhov's *The Seagull* into an edited copy of Ibsen's *The Wild Duck*.

The paper's argument exactly starts at this point. On the one hand, there is *The Wild Duck*, which is described as a respected work, and on the other hand, *The Seagull*, which, despite having similar symbols and themes to the previous one, is devalued by the critics. Since both works are representatives of the realistic tradition, this study examines which work is closer to reality and whether the negative criticisms of *The Seagull* cause it to be behind *The Wild Duck* in terms of “reality.” In other words, plots and dialogues within the plays will be examined, and it will be discussed which play is most likely to take place in real life.

Argument

Danish critic Georg Brandes declared once in his lecture that “what keeps a literature alive in our time is that it submits problems to debate” (as cited in Sprinchorn, 2021, p. 389). In this way, he associated the reality of any concept with the problems that might likely happen in everyday life. More specifically, a realist play depicts life as it is, due to which it occasionally is labeled as “problem play”. When social concerns are addressed, this kind of play is a tool to persuade the audience to rethink their preconceptions and societal norms (Ahmed & Abdillah, 2018). For this reason, everything on the stage, from décor to costumes, and everything within the play, from subject matter (i.e., love, poverty, illness, etc.), language, and plot to characters, must be accurate portrayals of real life. This brief depiction of a realistic play will help establish links between the plays and their degree of factuality in the subsequent parts.

To start with the plot analysis of *The Wild Duck* and *The Seagull*, each play, as observed, supplies a great deal of detail and a steady flow of events. In Ibsen's bird story, the audi-

ence is introduced to the Ekdal family, who lived a modest life until then. Although no cue regarding the past is given, it is assumed that Hjalmar Ekdal and his wife, Gina Ekdal, have not experienced any turmoil during their fourteen-year marriage. Their daughter Hedvig, who was thought to be the fruit of this marriage at the beginning, is also presented in the play. The family's long-year stability is suddenly disrupted when Gregers Werle arrives from Hoidal to visit his father. After a short chat, Gregers discovers that his close friend, Hjalmar, is married to Gina, who once flirted with his father.

On top of that, due to her eye problem (i.e., her father, Haakon Werle, is also troubled by her eyes), he concludes that Hedvig belongs to her father. Moreover, despite Hjalmar's belief that pure love brought him to Gina to Gregers, his father joined them to hide his true reputation. Accordingly, Gregers wishes the truth to come out and that this truth will serve as the foundation for true marriage. To make this wish real, Gregers tells all the truth to Hjalmar, and as expected, a family disaster ensues. First, Hjalmar and Gina are falling apart; their marriage is physically imperiled. Then, their daughter, Hedvig, kills herself with a gun, hoping to reverse the situation. All readers and viewers witness a girl full of the joy of happiness, a fourteen-year of marriage, as well as the happy family life of Ekdals destroyed in two days due to a secret that Gina keeps.

From an atomistic approach, all the incidents seem chained to one another with sound links. In other words, one event causes or triggers the other; nevertheless, this storyline should be evaluated holistically since a critical eye is needed to examine the whole plot. Rather than just one aspect of the problem, it is necessary to recognize that various factors interact and influence each other. Primarily, the fact that the entire play takes place in two days seriously reduces the story's believability. The development and resolution of all events in a few days show how weak and worthless the mutual love and respect in the family is. In other words, the peaceful family environment that lasted for fourteen years has been the victim of the two-day savagery of Gregers. To observe in detail Gregers's return after many years, revealing the big secret to his friend, Hjalmar's comprehending this secret and acting accordingly, the deterioration of the peace in the family. Finally, the little girl's suicide all happened at once. Of course, similar events occur in real life, but there is a connection between the occurrence and causes of events. If someone dares to kill himself/herself, there are past-based reasons behind this courage. However, Hedvig makes a big decision that could affect her life because of her father's behavior in the last two days. How can a person who was happy until that moment make

such a decision in two days? Or how could Gregers condition himself so harshly one day to ruin his friend's happy marriage? Even though the events' probability seems high, the time allowed for these events to happen significantly reduces their reality.

Moreover, the absurdity in the play is unconsciously supported by the characters' dialogues. Rather than expressing the true feeling of people, the conversations seem, at some points, meaningless and artificial. For instance, when Hjalmar comes home after his walking with Gregers:

HEDVIG (coming closer). Don't you feel well, Daddy?

HJALMAR. Well? Oh yes, well enough. We had an exhausting walk, Gregers and I.

GINA. You shouldn't do that, Hjalmar; you're not used to it.

HJALMAR. Hm. There are a lot of things a man's got to get used to in this world. (Walking about the room a bit.) Did anyone come while I was out?

GINA. No one but that engaged couple.

HJALMAR. No new orders?

GINA. No, not today.

HEDVIG. You'll see, there'll be some tomorrow, Daddy.

HJALMAR. I certainly hope so, because tomorrow I'm going to throw myself into my work-completely. (Ibsen, trans., 1978, p. 463)

In this scene, Hjalmar is aware of the facts and shaken by the feeling of infidelity. Nevertheless, he does not overreact and worries about his business and coming orders. Any person, man, or woman, after discovering such a truth — it is a truth that one finds out that his/her spouse has dated another man/woman and that the person who has been thought to be his/her child for years belongs to someone else — is not expected to be so calm, or to puzzle himself with daily routines. The foolishness goes on after Hjalmar declares to his wife that he was informed by the facts, while at that time, Gregers comes in:

GREGERS (advancing with a beaming countenance, hands outstretched as if to take theirs). Now, you dear people-! (Looks from one to the other, then whispers to HJALMAR.) But isn't it done, then?

HJALMAR (resoundingly). It's done.

GREGERS. It is?

HJALMAR. I've just known the bitterest hour of my life.

GREGERS. But also the most exalted, I think.

HJALMAR. Well, anyway, it's off our hands for the moment.

GINA. God forgive you, Mr. Werle. (Ibsen, trans., 1978, p. 467)

The strange thing is that although her marriage is in danger and Gregers is responsible for this danger, Gina remains as calm as her husband. Usually, she is anticipated to weep or mistreat Gregers for ruining her marriage, but she says, "God forgive you." In real life, people want to take revenge on people or things that hurt them or express their anger. However, Gina maintains her composure and dignity towards Gregers as if nothing significant has happened.

Lastly, the end of the play, where the audience is shocked by the death of Hedvig, appears to be contrarian against the facts of life. When it is understood that Hedvig shot himself, there is no extreme reaction other than the weak sadness of Hjalmar and Gina, who play the roles of father and mother. Besides that, Gregers, who knows the truth — that Hedvig is from his father, so she is his sister — shows no signs of distress either; furthermore, he has not been addressed any backlash even though he is supposed to be the implied murderer of Hedvig. Considering real-life death cases, people show an extreme response to those who cause the death of their beloved ones. They can even rebel against the God they believe in when it is thought the cause of death is from God. However, in this final scene, there is no rebellion or reaction. In this case, either Hedvig's death is too worthless or too far from real life.

Chekhov's *The Seagull*, like Ibsen's *The Wild Duck*, is about a group of dissatisfied people who come together in a rural place and spend their time either grieving their wasted lives or grumbling about the meaningless of their existence. To start with the opening scene, a kind of bleak conversation between Masha and Medviedenko occurs:

MEDVIEDENKO. Why do you always wear mourning?

MASHA. I dress in black to match my life. I am unhappy.

MEDVIEDENKO. Why? [Pondering] I don't understand... You are in good health, and your father, though not rich, is well off. My life is much harder than yours. I get

only twenty-three roubles a month, and out of that they take something for the pension fund, but I don't wear mourning. [They sit down].

MASHA. It isn't a question of money. Even a beggar can be happy.

MEDVIEDENKO. Yes, in theory, but in practice it's like this: there's me, my mother, my two sisters, and a little brother—on a salary of only twenty-three roubles a month. People have to eat and drink, don't they? And they need tea and sugar? And tobacco? It's not easy to make ends meet. (Chekhov, trans., 1964 p. 105-106)

This short dialogue between the characters establishes the play's mood even before it starts. In some way or other, Chekhov signals to the audience what kind of a theme the play will be built on and, accordingly, to prepare themselves. Oppenheimer's definition of this theme is called "The Chekovian World": "[It] is a world peopled by characters suffering from boredom, frustration, lack of communication, unrequited love and shattered dreams – and ultimately some form of displacement" (1975, p. 60). Oppenheimer clarifies how Chekhov depends on the natural world and how little effort he makes to find his characters, which are not extraordinary nor clinched by remarkable duties throughout the play. The characters try to make money to survive and consume tea, sugar and tobacco-like any other ordinary people. When comparing with Ibsen, Beyad and Moradpou find Chekhov's soulless characters "as a true imitation of human nature" (2009, p. 18). Unlike Ibsen's characters, Chekhov's heroes or heroines do not stand out in any way, appearing as if they are real-life acquaintances of the audience.

Chekhov is mainly noticed with his individualistic style, known by many as "indirect action," which means that "the main events of the drama take place off-stage and text reflects only the trivial surface of life" (Borny, 2006, p. 141). Although Borny states that the texts are worthless in the face of events, as seen in the previous dialogue, the texts play an active role in the presentation of the general atmosphere of the play and the integration of the audience with the storyline. Especially in *The Seagull*, Chekhov uses woven narration, showing that the events that happen are not sudden but have a connection with the play is now and future. Thus, the audience can comprehend the incidents more efficiently with a constantly vivid memory. However, it is necessary to differentiate Chekhov from Ibsen in establishing the plot since they both have cause-effect reading. In *The Wild Duck*, readers are informed that the reason for the characters' suffering at the end is owing to the retroactive acts, which are not shown but told. For instance, verbal

statements forward Gina's relationship with old Gregers to the audience. In a way, Ibsen's characters suffer from past events that are not performed within the play. On the other side, Chekhov tries to present *The Seagull* in all its aspects, like a newborn baby. Thus, the viewers or listeners can witness this baby's developmental stages. More specifically, it is fully known via performing how Constantine and Nina start and finish their romantic affair, how Simon Medviedenko and Masha turn into a problematic family, and how Irina and Constantine develop a mother-son relationship. Rather than saying or flashbacking, Chekhov puts a wide magnifier onto scenes, which helps the audience create tangible links between the events. Thus—although they may seem trivial or frivolous—Chekhov's characters and events become more relevant to real-life than Ibsen's *The Wild Duck*.

Time also matters in Chekhov's play, which is crucial in increasing authenticity. There is plenty of time between the events; precisely two years elapse between the third and fourth acts. Using the persuasive power of time, Chekhov positions *The Seagull* closer to real life. The readers find enough time to understand the events in the play, and they can establish the cause-and-effect relationship more strongly. Of course, the cause-effect relationship also exists in Ibsen's play; however, the sudden emergence of these relationships before they mature can shock the readers. Openly, in *The Wild Duck*, Gregers ruins his friend's life after an angry meeting with his father. Indeed, there is a tie between Greger's visiting Ekdals and the family's pain at the end, but this tie seems poor due to the given time. Suppose Ibsen had let the spectators observe all the events during the play. In that case, they could have been more integrated with the characters, and thus, the play could be more realistic than it was. In opposition, Chekhov uses time spaciously; for instance, the audience grasps why Nina still follows Boris even though she has been disappointed by him since Chekhov lightens the beginning of their relationship on the stage; even further, he diligently shows how Constantine is dragged to the death step by step through his mother's careless manners and Nina's preference's someone else instead of him.

Conclusion

Ibsen's *The Wild Duck* and Chekhov's *The Seagull*, which contemporary literary critics highly appreciate, are based on real-life conditions and described as modern and realistic dramas. Although there have been numerous articles on the two plays, this study, unlike the others, is prepared to argue which play is closer to real life. The motivation behind

this study is that Chekhov was exposed to negative criticism for releasing *The Seagull* after Ibsen and was deemed a second writer of the same work, *The Wild Duck*. Accordingly, Chekhov's *The Seagull*, seen as secondary and inspired, has been compared in terms of real-life relevance to *The Wild Duck*, which is regarded as an original, realistic drama. In the study, the plays' plots and the characters' conversations have been examined. As a result of the examination, Chekhov's *The Seagull* was more realistic than Ibsen's *The Wild Duck* since Chekhov's use of the time in the broader concept. The characters he employed did not have distinctive and superior qualities, just like real-life people.

Many of Ibsen's plays, such as *A Doll House*, *Hedda Gabler*, and *The Master Builder*, are about the disintegration of the main characters in a concise time because of an incident or a secret they are left behind. *The Wild Duck* also tells the drama of a family devastated by the revelation of a secret Gina kept for years. Ibsen's choice to reveal these hidden facts is accompanied by a short period and the characters' enlightened speech. The time mentioned in those plays is usually one week or shorter, which does not allow the audience to digest the events appropriately. To scrutinize *The Wild Duck*, the spectators cannot witness how Gina and old Werle have been in a relationship, how she met with Hjalmar and started a family, or what old Werle did to old Ekdal. These matters are inferred from the dialogues; the play puts an invisible distance between itself and the viewers since both sides cannot be integrated fully. Also, the dialogues show strangeness at some points, making it seem that their social meanings do not match the context. In another way, unexpected speeches are uttered in remarkable cases. For instance, Hjalmar's surprise at salt meat and remembering his eating habit while he is in the middle of almost an ended marriage shows a contradiction to the atmosphere of the case. Another point regarding the characters' utterances is that Ibsen confronts them after the secret comes to light. Those scenes are elaborated with profound psychological and illuminating statements, seen through Dr. Relling's and Greger's sentences when Hedvig kills herself. In these situations, Ibsen appears as if he is presenting a theory-based psychological class rather than detailing real life, a way of displaying the psychological consequences of an undesired case through assertions.

Chekhov's plot development in *The Seagull* is simple and effective as Ibsen's. However, he can adapt the time efficiently, making comprehension and pursuit of events easier than in Ibsen's *The Wild Duck*. Also, his characters seem less capable and distinctive than the ones in *The Wild Duck*; they are visibly cold and aimless. In that way, by employing soulless characters, he boosts the plausibility degree of his play.

The study was carried out on Ibsen's and Chekhov's plays focusing on bird symbols. More plays by the authors can be compared with each other to grasp the difference between the two authors better. Hopefully, this study can be a steppingstone to future similar studies.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

References

- Adler, J. H. (1970–1971). Two “Hamlet” Plays: “The Wild Duck” and “The Sea Gull.” *Journal of Modern Literature*, 1(2), 226–248.
- Ahmed, S. & Abdillah, N. (2018). A Mini Review on Realist Perception in Early Drama. *Arts and Social Sciences Journal*, 9(04). <https://doi.org/10.4172/2151-6200.1000379>
- Bejad, M. & Moradpour, M. (2009). Ibsen's The Wild Duck and Chekhov's The Seagull: Classical Tragedy in Modern Perspectives. *Pazhuhesh-e Zabanha-Ye Khareji*, 49, 5–22.
- Borny, G. (2006). The Seagull: From Disaster to Triumph. In *Interpreting Chekhov* (pp. 127–168). Canberra: ANU Press.
- Chekhov, A. (1964). *Chekhov: The Major Plays* (A. Dunnigan, Trans.; 1st ed.). New York: New American Library of World Literature.
- Friedland, L. S. & Simmons, E. J. (Eds.). (1964). *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics by Anton Chekhov*. Benjamin Blom Inc.
- Glytzouris, A. (2012). Henrik Ibsen, the Quest for Realism and the Rise of Greek Theatrical Modernism. *Ibsen Studies*, 12(1), 3–26. <https://doi.org/10.1080/15021866.2012.687158>
- Ibsen, H. (1978). *Henrik Ibsen The Complete Major Prose Plays* (R. Fjelde, Trans.). New York: Penguin Group.
- Jameson, F. (2012). Antinomies of the Realism-Modernism Debate. *Modern Language Quarterly*, 73(3), 475–485. <https://doi.org/10.1215/00267929-1631487>
- Miller, J. W. (1964). Stark Young, Chekhov and the Method of Indirect Action. *The Georgia Review*, 18(1), 98–115. <http://www.jstor.org/stable/41395992>
- Oppenheimer, M. M. (1975, May). *An Analysis of Form and Vision in Chekhov's Major Plays* (Master's dissertation). University of Richmond.
- Rredhi, G. (2015). Henrik Ibsen and Modern Drama. *International Journal of Science and Research*, 4(2), 1480–1482.
- Rubenstein, R. (2009). Chekhov: “An astonishing sense of freedom.” In *Virginia Woolf and the Russian Point of View* (pp. 59–96). Palgrave Macmillan.
- Seyler, D. U. (1965). The Sea Gull and The Wild Duck: Birds of a Feather? *Modern Drama*, 8(2), 167–173. <https://doi.org/10.1353/mdr.1965.0019>
- Simmons, E. J. (1970). *Chekhov: A Biography*. London: University of Chicago Press.
- Sprinchorn, E. (2021). *Ibsen's Kingdom: The Man and His Works*. New Haven: Yale University Press.
- Steiner, G. (1980). *The Death of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Valency, M. (1966). *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov* (First Edition). Oxford University Press.

Hamlet Makinesi'nin Postdramatik Yapısı

Postdramatic Structure of *Hamletmachine*

Mustafa ÇALIŞKAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1151563

¹Öğretim Görevlisi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani Meslek Yüksekokulu, Seyahat Turizm ve Eğlence Hizmetleri Bölümü, Turizm Animasyonu Programı, Ağrı, Türkiye

ORCID: M.Ç. 0000-0003-4638-1729

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Mustafa ÇALIŞKAN,
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt
Ahmed-i Hani Meslek Yüksekokulu, Seyahat
Turizm ve Eğlence Hizmetleri Bölümü, Turizm
Animasyonu Programı, Ağrı, Türkiye
E-posta/E-mail: mustafacl@yaho.com

Başvuru/Submitted: 31.07.2022
İlk Revizyon/Revision Requested: 19.10.2022
Son Revizyon/Last Revision Requested:
05.11.2022
Kabul/Accepted: 19.11.2022
Online Yayın/Published Online: 19.12.2022

Atıf/Citation: Çalışkan, M. (2022). Hamlet Makinesi'nin postdramatik yapısı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 193-213.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1151563>

ÖZ

Walter Benjamin kültürel belgeleri aynı zamanda birer barbarlık belgesi olarak algılar. Heiner Müller de bir kültürel belge olan Shakespeare'in *Hamlet*'ini, Avrupa'daki devrimlerin yıkıcı sonuçlarıyla ilişkilendirerek bir barbarlık belgesi olarak yorumlamıştır. *Hamlet Makinesi* dramatik olarak adlandırılan konvansiyonel tiyatronun biçimsel yapısı ile uyumsuzdur. Tiyatrallık tartışmaları sonucunda, tiyatro gösterge sistemi ve dramatik yapının örgütlenme modeli revize edilmiştir. Bu revizyonlar dramatik yapıyı reforme etmiş fakat deforme etmemiştir. Modern sonrası süreçteyse metin merkezi konumunu kaybetmiş; tiyatro araçları bağımsızlaşmış; dramatik yapı deforme olmuştur. Bu tarz örgütlenme modeline sahip *Hamlet Makinesi* gibi Aristotelesyen yapıya dayanmayan oyunlar, dramatik yapının konvansiyonel öğelerini temel eleştiri kriteri yapan bir dramaturjinin kavram ve yöntemleriyle kavranmaya çalışılınca bu oyunların estetik değerinin doğru tespit edilememesi sorununun ortaya çıkmaktadır. Bu sorundan hareketle bu makalede yöntem olarak klasik dramaturjinin yararlandığı organik estetiğin kavram ve yöntemleriyle değerlendirilemeyen *Hamlet Makinesi* oyunu alegorik estetikle kavranmaya çalışılmıştır. Postdramatik yapının ayırt edici özelliklerini eleştiri kriteri olarak bünyesine katan dramaturjik bir yöntemle *Hamlet Makinesi* çözümlenmiştir. Bu kriterlerden alegori-çifte kodlama tekniği, parçalı eylemlerden oluşan oyunun rizomatik yapısı, dramatisasyon sürecinin yerini alan tiyatral işleme ortaya çıkan olaylar yığını, kolaj ve montajlar, metinlerarasılık, hitap modeli ve monolog düzeni aracılığıyla dramatik iletişim modelinin nasıl terk edildiği oyundaki örnekler üzerinden ortaya konularak oyunun postdramatik yapısı ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Postdramatik Yapı, *Hamlet Makinesi*

ABSTRACT

Walter Benjamin perceived the documents of civilization to simultaneously be documents of barbarism. Heiner Müller also interpreted Shakespeare's *Hamlet*, a cultural document, as a document of barbarism by associating it with the devastating consequences of revolutions in Europe. Müller's *The Hamlet Machine* does not correspond to the formal structure of conventional theater known as drama. As a result of the discussions on theatricality, the theater sign system and the organization model of dramatic structure were revised. These revisions reformed but did not deform the dramatic structure. In the postmodern period, text lost its central position, theater's instruments became independent, and its dramatic structure was deformed. When attempting to comprehend plays such as *The Hamlet Machine* that are not based on the

Aristotelian structure using the concepts and methods of a dramaturgy that makes the conventional elements of the dramatic structure the main criterion of criticism, the problem arises of not being able to determine these types of plays' aesthetic value. Based on this problem, the current article attempts to comprehend using allegorical aesthetics Müller's play *The Hamlet Machine*, which cannot be evaluated using the concepts and methods of organic aesthetics that classical dramaturgy uses. This article analyzes *The Hamlet Machine* using a dramaturgical method that incorporates the distinctive features of the postdramatic structure as the criterion of criticism. Allegory, double-coding technique, the rhizomatic structure of the play consisting of fragmentary actions, the heap of events unfolded by the theatrical process replacing the dramatization process, collages and montages, intertextuality, and the postdramatic structure were revealed by showing how the play had abandoned the dramatic model of communication using the model of addressing and the monologue order, as well as examples from the play.

Keywords: Theater, postdramatic structure, *The Hamlet Machine*

EXTENDED ABSTRACT

During the avantgarde period and the periods that followed, plays that were described as having a postdramatic structure gained recognition. The debate on theatricality, which is usually interpreted as a crisis, involves a set of demands. Essentially, the main demand of theatricality was the independence/purity of the text-based theater and therefore was based on writing, with literature being the main heading of arts based on writing. This independence was made possible by changing the sign system with regard to theater and reorganizing the theatrical means in line with these demands. The change of theater as a sign system and the reorganization of theatrical means implied a violation of the dramatic form. The dramatic form known as Hegelian drama that has been valid since the Renaissance, was systematically violated in the avantgarde period. This change, while considered marginal in the avantgarde period, would become dominant in the postmodern period.

Art develops by establishing a bond with the old forms, one way or another. Classical norms are needed for this development. Stylistically, the norms of theater can be described as fixed elements within the system. These fixed elements come together in a certain hierarchical order and have always been circulated as a result of the changes to the hierarchical order throughout history. Previously dominant elements would fall into a secondary position, and those in secondary positions would become dominant. Aristotle's definition of the hierarchical order of the dramatic structure has constantly been revised since then and places the text in the center. The revisions in the dramatic structure as explained by organic aesthetics, no matter how radical they are, have retained that structure, even if they did erode it. These revisions reformed but did not deform the dramatic structure. However, as text began to lose its central position after the avantgarde period, the hierarchical structure organized around text would change, and this would

eventually deform the dramatic structure. In the post-avantgarde period, theater signs and means were shaped around a new organizational model that could no longer be explained with organic aesthetics. Benjamin's concept of allegory can be used as an aesthetic template (i.e., allegorical aesthetics) for understanding, explaining, and defining this model.

Dialectical development, which is the basic principle of dramatic structure, has been abandoned in new forms of theater such as Müller's *The Hamlet Machine*, which has a postdramatic structure. This structure is not based on dialectical development, nor does it present events in a way that forms a complete whole. An accumulation piled on top of each other occurs that can be described as occurring beyond the action. This accumulation is presented in the form of a sign bombardment. The audience gets bombarded. Due to the abandonment of the principle of dialectical development between events, an episodic/fragmented structure emerges instead of a holistic structure. In the form of fragmentation or montage, the hybrid material (raw material) collected from foreign structures gets presented simultaneously without worrying about originality or style. The assumption is that an audience who is exposed to this type of presentation will be mentally activated by searching for connection points within the mess, unlike an audience whose hands have been tied by the dramatic work they are presented with.

Postdramatic plays that do not focus on the text have no hierarchies (parataxis) nor a single center; instead, they take on a rhizomatic appearance. This is also seen as a necessary expression of the contemporary world, one that is no longer integrated/organic but that instead reflects the postmodern perception of thought. The sign system distributed in this way in the postdramatic structure blurs the meaning. The meaning is produced as a result of correlations. Meaning in a postdramatic structure, which lacks a global relation to validity throughout the text due to not being based on dialectical development, will thus become problematic. The objective expectation of meaning that is recognized in closed/dramatic structures and is independent of people/receptors cannot be met in postdramatic plays. In this respect, postdramatic plays have a relative structure that awaits completion from the audience. Thus, this situation transforms plays of this nature into so-called open works.

Giriş

Geçmiş ya da tarih diye adlandırılan olaylar zincirini, felaket, yıkıntı ve fırtına şeklinde değerlendiren Benjamin, bu değerlendirmesini Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı küçük resmi üzerinden yapar. Klee'nin resminde betimlediği figürü *Tarih Meleği* olarak adlandıran Benjamin, tarihe bakan bu meleğin gördüğü tek şeyin felaket olduğunu ve ilerleme diye adlandırılan şeyin bu fırtına olduğunu söyler. Ona göre aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımayan hiçbir kültürel belge yoktur (Benjamin, 2002, s.41-42). Heiner Müller bu görüşü ispat etmek istermişçesine, 500 yıllık kültürel bir belge olan Shakespeare'in *Hamlet*'ini kendi yazdığı *Hamlet Makinesi* oyununda bir barbarlık belgesi olarak yorumlamıştır. *Hamlet*'teki iktidar ve güç etrafında süren mücadeleyi Müller yeniden kurgulayarak Avrupa'daki devrimler ve yıkıcı sonuçlarıyla ilişkilendirmiştir. Biyografisi ile oyunları arasında açık bir ilişki olan Müller, *Hamlet Makinesi*'ni Sovyetler Birliği'nin etki alanındaki Doğu Berlin'de esen devrim fırtınasının içinde yazmıştır (Karacabey, 2007, s.164-175). Oyunda Marx, Lenin, Mao gibi Sosyalist düşüncenin simgelerinin balta ile parçalanması Müller'in kişisel tarihinin oyuna yansımaları olarak okunabilir. *Hamlet Makinesi*'ndeki dağınık ve ilintisiz görünen yığmaca şeklindeki malzemeye “döngüsel uygarlık tarihinin kuş uçuşu gözden geçirilmesi” (Innes, 2010, s.280) olarak, tarihin belirli bir kesimine ait önemli anların tiyatral imgeleri şeklinde bakıldığında oyun daha sağlıklı yorumlanabilecektir. Geçmiş kuşbakışı olarak görülmüş ve bu haliyle oyunlaştırılmıştır. 1. ve 2. Dünya savaşı ile Alman faşizmi ve Stalinci baskı arasında sıkışıp kalan Benjamin'in 1940'ta intihar etmeden önce dolanıp durduğu Avrupa'da gördüğü ölümler, parçalanmışlık, yıkıntı, moloz yığını ve felaketleri doğuran bir fırtınadır. Benjamin, ilerleme diye adlandırılan şeyi, bu fırtına olarak tanımlar (2002, s.41-42). Bu bakış açısını Müller, “Avrupa'nın Harabeleri”, “Buda'da Peşte Grönland Savaşı”, “Umut gerçekleşmedi. Anıt yerde yatıyor, nefret edilen ve hayran olunan adamın anıtı...yerle bir edildi” (2008, s.159-161) göndermeleriyle sahneye taşımıştır. Söz konusu ilerlemenin içine Müller çoğu oyununda özellikle sosyalist devrimi de katarak devrimin kendi çocuklarını yemesinin hikayesini anlatır.

Bu araştırmada Müller'in biyografisine çok fazla odaklanılmadan *Hamlet Makinesi* oyunu postdramatik yapının öğeleri dikkate alınarak incelenmeye çalışılacaktır. Oyunda klasik Aristotelesyen yapı olmadığı için dramatik yapının konvansiyonel öğelerini eleştiri kriteri yapan klasik dramaturji ile bu oyunu çözümlenmeye çalışmak yeterli olmayacaktır. Dramatik yapıyı oyunların aksine *Hamlet Makinesi*'nin itici gücünü diyalektik yapı oluşturmaz.

Dramatik yapıli oyunlar, temelde diyalektik gelişimin temel değeriendirme kriteri olduğu dramaturjik çözümlenmelerle kavranmaya çalışılır. Diyalektik gelişime dayanmayan *Hamlet Makinesi* oyununu diyalektik gelişimi dikkate alan klasik dramaturji içinde kavramaya çalışmaksa oyunun estetik değeriinin doğru bir şekilde tespit edilememesine sebep olacaktır. Tiyatrallik tartışması olarak bilinen tiyatronun edebiyattan bağımsızlaşma talepleri zamanla tiyatro gösterge sistemini ve dramatik yapının örgütlenme modelini revize etmiştir. Bu revizyonlar dramatik yapıyı reforme etmiş fakat deforme etmemiştir. Bu durum modern sonrası süreçte değışmiştir. Tiyatral olanı ön plana çıkaracak bir strateji güden tiyatro araçlarının gitgide bağımsızlaşmasıyla, diyalektik gelişime dayanmayan bir oyun yapısı ortaya çıkmış, dramatik yapının etrafında şekillendiği metin merkezi konumunu kaybetmiş ve dramatik yapı deforme olmuştur. Dramatik yapının konvansiyonel örgütlenme modelini sarsan tüm bu değışimler neticesinde ortaya çıkan yeni yapıya sahip oyunlar zamanla postdramatik olarak nitelenmişlerdir. Eylemin parçalılığı; similtanlık; kolaj-fragman-montaj; monolog-dil-diyalog; söylem/hitap modeli ve metinlerarasılık gibi postdramatik yapının ayırt edici özellikleri etrafında örgütlenen yapısıyla *Hamlet Makinesi* oyunu postdramatik tiyatronun yapısal öğeleri açısından incelenecektir.

Postdramatik Yapı

Alegori - Çifte Kodlama

Postmodern yapıtların karakteristik özelliklerinden biri “çifte kodlama” (Carlson, 2013, s.200) tekniğidir. Shakespeare’in *Hamlet*’inde Ophelia’nın defnedildiği mezarlık sahnesinde Hamlet “Ben Hamlet’im” (2001, s.69) repliğiyle ortaya çıkar. *Hamlet Makinesi* de “Ben Hamlet’tim” (Müller, 2008, s.159) repliği ile başlar. Oyunun girişı Ölen Kral’ın cenaze kortejidir. Bu kortej “cenaze alayını en kısa yoldan hakikatin alanına” (Adorno, 2002, s.25) ulaştıracaktır. Bu hakikatse modern/klasik görme biçiminin dayanağı olan güzelin estetiğiyle değil özellikle modern sonrasında popüler olan çirkinin estetiğiyle ilgilidir. Her iki oyunun söz konusu sahnelerinde devlet erkânının üst düzey katılımının olduğu bir cenaze töreni vardır. Connor, alegoriyi “anlatıyor gibi göründüğünden farklı bir şey anlatan ve okuyucuyu bu gizli anlamı deşifre etmeye çağırın metin” (2015, s.311) şeklindeki tanımlar. *Hamlet Makinesi*’nin alegorik düzeni içindeki cenaze merasimi ve oyunun gelişimi bu tanım eşliğinde yorumlanabilir. Ophelia “dün kendimi öldürmeyi bıraktım” (Müller, 2008, s.161) diyerek etken bir konuma gelir. “Hapishanemi ateşe veriyorum” (Müller, 2008, s.161) diyerek önceki aidiyetlerini terk eder. Böylece tutsaklığı-

nın araçlarını parçalayan ve kanına bürünerek sokağa çıkan yeni bir Ophelia doğar.

Komünist Manifesto'nun meşhur giriş cümlesi “Avrupa’da bir hayalet dolaşiyor, komünizm hayaleti”dir (Marx ve Engels, 2003, s.67). *Hamlet Makinesi*’nde de “Avrupa’nın harabeleri” arasında dolanan Hamlet’in Babasının Hayalet’i komünizm hayaleti olarak, Hamlet’in “orospu” (Müller, 2008, s.161) olarak nitelediği annesi ise “parti” (Karacabey, 2007, s.213) olarak yorumlanmıştır. Müller *Hamlet*’i bir ayna olarak kullanıp Batı tarihinin içinde bu aynayı gezdirerek yıkıntı, felaket ve pişmanlıkları gösterir. Oyunun seyircide çözülmemeyi bekleyen alegorisi ya da çifte kodlaması içinde hayalet hem intikam isteyen ölü bir kral ve babadır hem de batı tarihi ve komünizmdir (Karacabey, 2007, s.207-208). Postmodern yapıtların genelde açık uçlu olmaları küresel bir anlama indirgenmelerini zorlaştırır (Zerenler, 2010, s.28-29). Greimas’a göre anlamın ön koşulu bağıntıdır (aktaran Aksan, 2007, s.164). *Hamlet Makinesi*’nin bölümleri arasındaki bağıntı zayıflığı da anlamı bulanıklaştırmaktadır. Bu duruma ek olarak bölümler içindeki olayların, diyalektiğe dayalı bir aşama sonucu üretilen olaylara dönüşmemesi anlamı, alımlayıcı düzleminde sorunlu hale getirmektedir. Shakespeare *Hamlet*’te daha algılanabilir olan bir kişiye odaklanmışken (ki alımlama ve anlam çıkarımı bu sayede daha kolay olacaktır) Müller, *Hamlet Makinesi*’nde bir kültüre odaklanmıştır. Bunun için *Hamlet* bir kişinin tragedyasıyken *Hamlet Makinesi* bir kültürün tragedyasıdır (Fuchs, 2003, s.142). Bir kişiden bir kültüre geçerken resmin çapı büyüyeceği için bütün resmi görmek ve algılamak dolayısıyla anlamak zorlaşacaktır.

Dramatik Eylemin Temel Prensibinin Terki

Tarihsel süreçte dramatik yapının bütünlüğünü sağlayan çeşitli unsurların değişimine dramatik yapı kendini revize ederek cevap vermiş ve varlığını sürdürmüştür. Fakat olaylar dizisi (plot) üzerinde ortaya çıkan değişime dramatik yapının yine kendini revize ederek tepki verip varlığını devam ettirme şansı kalmamıştır. Olaylar dizisi üzerindeki değişimse dramatik yapının var oluşuna yönelik bir tehdite eş değerdir. Dramatik yapının temelinde omurgayı oluşturan olaylar dizisi vardır. Aristoteles, olaylar dizisini dramatik yapıyı oluşturan unsurların en önemlisi sayar (2003, s.31). Dramatik tiyatronun organik yapısı olay denilen dramatik eylemlerin (dramatik aksiyon) bir bağ ile birbirlerine bağlantısına dayanır. Bu şekilde bir bağıntıyla sıralı bir şekilde birbirlerine bağlanan olaylar, tiyatro literatüründe (dramaturji) ‘olaylar dizisi’ olarak adlandırılır. Yazınsal işlem ya da dramatisasyon işlemi şu şekilde formüleleştirilebilir: Olaylar + Bağıntı = Olay-

lar dizisi. Dramatizasyon sürecinde, bir hammadde halinde olan olaylar, bu bağıntı dahilinde işlenerek olaylar dizisine dönüştürülmektedir. Burada söz konusu olan sıradan olayları birbirleriyle ilişkili sıra dışı olaylar dizisine çeviren bir bağıntıdır. Bu bağıntının- sa temelinde diyalektiğe dayanan çatışmalı bir işleyiş vardır. Bu şekilde ortaya dramatik eylem çıkmış olur. Bu da Aristoteles'ten beri dramatik tiyatronun omurgası olarak kabul edilir. Postdramatik oyunların -bir anlamda sırrı- olayları, olaylar dizisine dönüştüren bu bağıntının (tespih tanelerini bir arada tutan ip gibi) ya dramatik yapıdaki gibi açık seçik görülecek bir şekilde sivriltilmemesi, belirsiz bırakılması ya da tamamen ortadan kaldırılmasıdır. Bunun sonucunda da ortadaki hammadde dramatizasyon sürecinden (dramatik anlamda) geçmemiş olacak ve dağınık, yığmaca şeklinde birbirleriyle ilgisiz bir göstergeler bütünü görünecektir. Bu durum seyirciyi bombalamak (Esslin, 1996, s.17-18), gösterge bombardımanı ya da gösterge yoğunluğuyla oynama -göstergelerin aşırılığı/plethora ya da azlığı- (Lehmann, 1999, s.153)¹ şeklinde tanımlanmaktadır. Dramatizasyon sürecinin yerini tiyatral işlem almıştır. Dramatik tiyatrodaki yazın/üretim aşamasında en önemli işlemlerden biri dramatizasyon süreciyken postdramatik tiyatrodaki bu hiyerarşi değişerek önem açısından tiyatral işlem ön plana çıkmıştır. *Hamlet Makinesi*'nde oyunun 5 bölümündeki olaylar bütünü, bağıntı eksikliğinden ötürü dramatik yapıtlardaki gibi diyalektik gelişime dayanan bir olaylar dizisine dönüşmemektedir. Oyunun hammadde bir dramatizasyon sürecinden değil tiyatral bir işlemde geçmiştir. Bunun sonucunda da ortaya bir olaylar yığını çıkmıştır.

Gösterge aktarımı sırasında dramatik tiyatro sahip olduğu bağıntıya (koşula-hiyerarşiye) istinaden o an göstergelerin bağıntı içindeki işlem önceliği olanlarını ön plana çıkarır. Postdramatik tiyatrodaki bu bağıntı/koşul olmadığı için bu hiyerarşisizlik içinde sahne üzerinde göstergeler herhangi bir işlem önceliği olmadan eşzamanlı olarak var olurlar. Tiyatro araçları/göstergeler aracılığıyla seyircinin bombalanması (gösterge bombardımanı) bu eşzamanlı sunumun bir sonucudur. “Heiner Müller, okurlara ve seyircilere her şeyin algılanması imkânsız olacak kadar çok şeyi aynı anda yüklemek istediğini dile getirir. Çoğu ünlemler sahnede, kısmen anlaşılabilir biçimde simultan olarak sunulurlar” (Lehmann, 1999, s.149). Müller'in seyirciyi algılanması imkânsız olacak kadar çok şey yükleme isteği (seyirciyi bombalamak) eşzamanlılık prensibiyle mümkün hale gelir.

1 Bu makalede Lehmann'ın *Postdramatisches Theater* adlı kitabından yapılan alıntılar için, kitabın Almanca aslından Mustafa Özdemir tarafından Türkçeye çevrilen, yayınlanmamış çevirisi kullanılmıştır.

Klasik estetik idealinde, sanat eserinin unsurları arasında organik bir bağ vardır. Dramatik yapının unsurları arasındaki bağı eşzamanlılık ve parataksis² zayıflatır. Göstergelerin eş zamanlı ve parataktik³ sunumu klasik estetik idealinin bir anlamda başarısızlığına neden olur (Lehmann, 1999, s.150). Bunun için modern sonrasının sanatına bakan Benjamin organik estetiğe uymayan bu yapıtları alegorik olarak nitelemiş ve bu, bir estetik kuram olarak benimsenmiştir. Lehmann bu değişimi tek dramatik eylem prensibinin terk edilmesi (2006, s.88) olarak tanımlar. Bu bağıntı yoksunluğundan ötürü tiyatro göstergeleri hem eşzamanlı hem de hiyerarşisiz bir şekilde sunulabilmektedir. Bu durumla muhatap olan seyirci açısından durum organik anlayışın iflas etmesidir. Organik anlamadan kasıtsa, göstergelerle muhatap olur olmaz, olaylar arasındaki bağıntıya yaslanarak göstergeleri anında çözümlenme/anlamadır. Oysa seyircinin elinden bu bağıntı alınmıştır ve bunun için seyirci muhatap olduğu/maruz kaldığı bu eşzamanlı ve hiyerarşisiz göstergeler arasında kendi bir bağıntı kurmaya ve anlamlandırmaya çalışacak, bu da bir şekilde onu aktifleştirecektir (Lehmann, 1999, s.151). Shakespeare'in *Hamlet*'inde bir kral öldürülür ve kralın oğlu olan prens Hamlet babasının ölümünü aydınlatmak için harekete geçer. Bundan sonra ortaya çıkan bütün eylemlerin temelindeki bağ bu ölüm/cinayet olacaktır. Seyirci alımladığı her şeyi bu bağ (dekoder) ışığında çözümler. Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* oyununda ise Shakespeare'in oyunundaki gibi bir bağıntı yoktur. Olaylar ilintisizdir. Dramatik eylemin temel prensibi terk edilmiştir. Bunun için örneğin, Hamlet'in kadın olmak istemesi, Ophelia'nın giysilerini giyerek makyaj yapması gibi davranışlarını seyirci anında anlamlandıramaz. Ya da Hamlet Oyuncusu'nun tiradı esnasında sahne işçilerinin "bir buzdolabı ve üç televizyon" (Müller, 2008, s.163) getirip kurmaları gibi olaylar organik bir yapının işleyiş mantığına uymaz. Oyuna monte edilen bu göstergeler diyalektik bir bağıntıdan geçirilerek dramatik bir eyleme dönüştürülmemiştir. Olayların, diyalektik bir bağla birbirine bağlanıp bir olaylar dizisine dönüştürülmemesinin sonucu da oyunu algılayıp çözümlenecek olan karar verici konumundaki seyirci açısından anlamın yok edilişi ya da üst üste yığılmak ya-

2 Hipotaksinin tersi olacak şekilde bağlaçlar/bağlantı noktaları olmadan cümlelerin birbiri ardına yerleştirilmesi (Parataxis, t.y.). Parataksis kavramını Lehmann postdramatik tiyatrodaki öğelerin apaçık biçimde birbirlerine bağlanmamaları (1999, s.146) durumunu kast edecek şekilde öğeler arasındaki mantıksal bağın eksikliğine vurgu yapmak üzere kullanır. Hiyerarşik düzene, dolayısıyla öğeler arasındaki bağıntıya (hipotaksis) dayanan dramatik yapının aksine postdramatik yapı hiyerarşisizdir ve öğeler arasında bağıntı zayıflığı ya da yokluğu (parataksis) vardır. Bu da postdramatik tiyatronun startejilerinden biri olan eşzamanlı (simultane) sunum ile ilişkilidir. Lehmann bunu "göstergelerin simutanlığı, parataksis işlemiyle eşsüremlilerlemektedir" (1999, s.149) şeklinde açıklar. Sahnede eşzamanlı gösterge sunumunda, göstergeler arasındaki bağ ya esiktir ya da yoktur. Postdramatik tiyatronun bu gösterge kullanımı, göstergelerin işlem sırası gelenin ön plana çıkarılarak artzamanlı bir şekilde sunulduğu dramatik tiyatronun gösterge kullanımının tersidir (Lehmann, 1999, s.146).

3 Cümlelerin bağıntı noktaları olmadan kullanımı isim olarak parataksis, sıfat olarak parataktik (Paratactic, t.y.).

pılmak suretiyle bulanıklaşması olacaktır. Bu sonucu Lehmann “aynı zamanda anlamın yok edilmişinin bir estetiği” (1999, s.151) olarak tanımlar. Yazar ya da yönetmen tarafından kendisine bir dekoder sunulmamış, açık bir bağıntı verilmemiş seyirci böylece algıladığı kodları anında dekode edip anlamlandıramayacaktır.

Eylemin Ötesi ve Rizomatik Yapı

Postdramatik yapıda kolaj, montaj ve fragmanlarla yapının bütünlüğü parçalanırken, dramatik yapıdaki olaylar dizisinin temelindeki ana eylem (dramatik eylem) postdramatik tiyatrodaki yerini parçalı eylemlere bırakır. Postdramatik yapı içinde yapının tamamında geçerli evrensel bir bağıntı olmadığı için nasıl ki bölümler bir bütünlüğe kavuşmayıp fragmanlar olarak kalıyorlarsa metnin tamamında geçerli bir evrensel bağıntının eksikliği de eylemi parçalamaktadır. Shakespeare’in *Hamlet* oyununda metnin tamamında geçerli olan evrensel bağıntı Kral’ın öldürülmesidir. Bu bağıntıya istinaden ana karakter olan Hamlet’in metnin tamamında geçerli olan babasının katilini bulma ve cezalandırma şeklindeki ana eylemi takip edilebilmektedir. Yan eylem ve olaylar, nedensellik bağı içinde ana eylemle ilişkilidir. Buna karşın *Hamlet Makinesi*’nde metnin tamamı için yürürlükte olan temel bir bağıntı olmadığı için eylem parçalanmıştır. Oyunun yapısı temel bir omurga sisteminden yoksundur. Bunun için de *Hamlet Makinesi*’nin 5 bölümünü de içine alan postdramatik yapının tamamı için geçerli bir omurga sistemi değil de bölümler ya da fragmanlar için geçerli omurgacıklardan söz etmek daha doğrudur. Bu durum Deleuze-Guattari’nin postmodernizmdeki çoklu yapılar için kullandığı rizomatik yapı düşüncesi ile açıklanabilir. Dramatik yapıtlar (*Hamlet*) ağaç biçimli (*arborescent*) merkezi bir yapıya sahiptir ve oyundaki eylem, ağacın dalları gibi dallanıp budaklansa da ağacın gövdesi boyunca süren merkezi yapıya dahildir ve homojendir. Oysa postdramatik yapı (*Hamlet Makinesi*) ağaç biçimli yapının tersidir. Tek bir merkezi olmayan rizomatik bir yapıdadır ve bu yapıyı oluşturan bölümler bağımsız, çok merkezli ve heterojendir (Best ve Kellner, 2011, s.26, 127). Bu bakış açısı doğrultusunda oyundaki merkezsiz/rizomatik olaylardan dolayı oyunun tamamında geçerli merkezi (kök) bir yapı yoktur. Oyundaki 5 bölüm rizomatik bir yapıdadır. Ayrıca her bölüm kendi içinde -özellikle oyunun 1., 3. ve 4. bölümleri- rizomatik bir yapıdadır. Bu rizomatik yapıdan ötürü oyun merkezi bir nokta etrafında birleşip örgütlenmez. Bu da dramatik yapıdaki perspektifi bakış (anlama) açısını merkeze alan kompozisyon anlayışının terk edilmesi anlamına gelmektedir ki bunun sonucunda da oyun merkezsizleşecektir. Bunun için oyunun bütüncül/merkezi bir yapısı, dolayısıyla da alımlayıcıdan bağımsız evrensel bir anlamı yoktur.

Hamlet Makinesi'nde oyun bölümlerindeki eylemler bile bölümlerin kendi içinde mantıksal bir sürekliliğe sahip olmadığı için parçalanmışlardır. 3. bölümünün girişinde 1. Eylem ölü filozoflar Hamlet'e kitaplarını fırlatırken 2. Eylem ölü kadınların balesi/dansı vardır. 3. Eylem Hamlet'in giysilerinin parçalanışı iken 4. Eylem Ophelia'nın striptizi, 5. Eylem Hamlet'in kadın olması, 6. Eylem Melek figürünün dansı, 7. Eylem Meryem Ana'nın sallanmakta sallanması, 8. Eylem Hortao ile Hamlet'in dansı ve açılan bir şemsiye altında kucaklaşmalarıdır. Bölümlerdeki aksiyon tamamen parçalanmıştır. En basit şekilde, neden-sonuç bir bağlantıyla düzenlenen eylemleri dramatik eylem olarak tanımlarsak, dramatik eylem çeşitli basamaklardan/hareket noktalarından oluşsa da bakış açısı oyunun tamamını kapsayacak şekilde genişletilince görülmektedir ki eylem oyunun başından sonuna kadar fazla dallanıp budaklanmadan ve ana rengini kaybetmeden bir çizgi üzerinde devam eder. Oysa postdramatik yapıda bu tarz tek bir dramatik eylem yoktur. Artık burada söz konusu olan eylemin ötesidir. *Hamlet Makinesi*'nde oyunun başından sonuna doğru, birbirleriyle kâh kesişen kâh birbirlerine paralel olarak ilerleyen eylemler vardır. Eylem parçalanmıştır. Bu parçalanmışlık da dramatik yapıyı yok edecektir. Burada sadece eylemin parçalanması değil üst üste çakıştırılması ve eşzamanlı (simultane) olarak sunulması söz konusudur. İşte dramatik tiyatronun köküne kibrit suyunun döküldüğü nokta tam olarak burasıdır aslında. Tek eylem prensibinin terk edilip bunun yerine eylemin çoğaltılarak parçalı bir şekilde eş zamanlı olarak sunumu dramatik tiyatronun imhası anlamına gelmektedir. Eylemler arasındaki mantıksal sürekliliği/diyalektik gelişimi terk eden Müller'e göre tiyatro aynı anda mümkün olduğu kadar çok noktayı göstermelidir (aktaran Innes, 2010, s.267). Bunun yolu da eylemin parçalanması ve eşzamanlı olarak sunulmasıdır.

Alegorik Estetik - Kolaj - Montaj

Yeni çelişkilerin eski kalıplarla aktarılamayacağını düşünen Müller (aktaran Karacabey, 2007, s.10) için dramatik tiyatronun kalıbı olan dramatik yapının eskidiği açıktır. Bu sadece Müller'e özgü bir düşünce değildir. Estetik açıdan organik ve alegorik şekilde kategorileştirilen, bütünlüklü (organik) yapıtlarla, kolaj ve montaja dayanan parçalı (alegorik) yapıtları karşılaştıran Adorno, meşrutiyet açısından kolaj ve montajlarla oluşturulan parçalı bir yapıyı, dünyayı tam da olduğu haliyle yansıttığı için meşru saymıştır. Çünkü Adorno'ya göre organik yapıt dünyanın bir bütün olduğu yanılması sürdürüp daha da ileriye götürmekteyken, kolaj ve montajlarla oluşturulan fragmanlardan oluşan parçalı yapıt yanlış uzlaşılara dayanan bütünlüğü reddederek toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır (aktaran Sarup, 2004, s.212-213).

Max Ernst kolajı “iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması” (aktaran Danto, 2014, s.27) şeklinde tarif etmektedir. *Hamlet Makinesi*’nde Müller hem eylemi hem kişileri hem de göstergeleri kolaj, montaj tekniğiyle bir araya getirmiştir. Müller’in, dramatik yapının temelini oluşturan öykü, karakter, diyalog gibi tiyatronun temellerini reddettiğini belirten Innes, onun karşıt biçimler ve parçalı imgelerden oluşmuş bir kolaj meydana getirdiğini belirtir. Tıpkı bir düşteymiş gibi, *Hamlet Makinesi*’nde bir araya getirilen görünüşteki bağlantısız imgeler işitsel-görsel bir kolaj oluşturmaktadır (Innes, 2010, s.269-272). Bu açıdan *Hamlet Makinesi* yamalı bir bohça gibidir. Kolaj tekniği sayesinde birbirleriyle ilgisiz olan farklı malzemeler aynı gerçeklik düzeyinde buluşturulmaktadır (Kuspit, 2010, s.69). Shakespeare’in Hamlet’inden alınarak *Hamlet Makinesi*’ne monte edilen karakterler olan Hamlet, Ophelia ve diğer oyun kişileri ile Benjamin’den alınan Tarih Meleği; tarihsel kolajlar olarak ölü filozoflar, Meryem Ana, Marx, Lenin, Mao; oyuna monte edilen tarihsel gerçeklikler olarak 1917 Bolşevik (“Soba tütüyor huzur Ekim’de”) (Müller, 2008, s.163) ve 1956 Macar Devrimi; devrime eleştirel yaklaşımı simgeleyen bir kolaj olarak Boris Pasternak’ın Doktor Jivago karakterinin metne montajı; Stalin’in anıtı (“Dekor bir anıttır. Tarihe damgasını vurmuş bir adamın [...] nefret edilen ve hayran olunan adamın”) (Müller, 2008, s.163); Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sından alınarak metne monte edilen Raskolnikof’la onun baltası (“Raskolnikof Tek Ceketin Altındaki Yürekte / Balta / Tek / Kafatası İçin Rehinci Kadının”) (Müller, 2008, s.165); mitolojiden alınan Elektra karakteri (“Ophelia- Elektra konuşuyor”) (Müller, 2008, s.167) gibi kolajlar metni panoramik açıdan bir yapboza çevirir.

Doktor Jivago ile Hamlet gerçekliğin farklı boyutlarında ya da frekansında var olsalar da *Hamlet Makinesi*’nde aynı düzleme monte edilmişlerdir. Farklı frekanslardan alınarak kolajlanan malzeme yüzünden anlam çoğullaşacaktır. Doktor Jivago’nun önceden taşıdığı anlam ile monte edildiği yeni gerçeklik frekansında üreteceği anlam, *Hamlet Makinesi*’nin anlam katmanlarına bir yenisini daha ekleyerek anlamı çoğullaştırmıştır. Bu şekilde radikal bir kolaj sonucunda da Baudrillard’ın altını çizdiği gibi metnin artık okunmaktan ziyade şifreleri çözülmektedir (1995, s.20). Nedensel bir bağıntıyla düzenlenen olaylar dizisinin terk edilip üst üste yapılan kolaj ve montajlar ile bütünlüğü parçalanmış yapıda artık bütün yerine fragmanlar iş başındadır. Bunlar bir anlamda her şeyden bir parça bulunan şok edici görüntülerdir. Oyunun 3. bölümünde Hamlet’e kürsülerinden kitap fırlatan ölü filozoflar, salıncaktaki meme kanserli Meryem Ana, Benjamin’in Tarih Meleği, Hamlet’in kadın olup Horatio ile dans etmesi buna örnek verilebilir. Bu şekilde

üst üste yığılan şok edici olaylarla yüzleşen seyirci ister istemez aktifleşerek bu fragmanlar arasında bağıntılar arayacak ve öyle ya da böyle, doğru ya da yanlış yeni bağıntılara ulaşacaktır. Kurulu/geleneksel/fiksleştirilmiş bağıntılar bütünlüklü dramatik yapıyı mümkün ve olanaklı kılarken bunun yanında bir anlamda tutsaklıklardır da. Fragmanlaştırmayı işte bu tutsaklığı kırmanın bir yolu olarak görmektedir Müller: “Yaşam boyunca kelimelerin tutsaklığında yazılır ve yaşamın kalanında da bu tutsaklığın sağlamlaştırılmasıyla uğraşılır. Benim fragman özlemimde tutsaklığı kırma olanağı görmem vardır. Fragmanlaştırma, parçanın gözeneklerini bütüne açık tutar tiyatro böylece prova sahnesi olabilir” (aktaran Karacabey, 2007, s.190).

Postmodern sanatta hem elitist hem de halka ait olana hitap edecek şekilde çift taraflı bir kodlama (Carlson, 2013, s.200-201) söz konusudur ve bu özelliğine istinaden “demotik”⁴ (Anderson, 2009, s.92) olarak nitelenmektedir. Postmodern sanat söylemi içinde modernist seçkinci tavra karşı çıkmış, avangarttan beri halktan uzak olan modernist/elitist tavrın aksine sanat ile halk arasındaki mesafe kapatılmaya çalışılmıştır. Postmodern sanatın bu karakteristik tavrından dolayı Kuspit’in belirttiği gibi postmodern karşıtlarınca, sanatın gündelik olanın düzeyine indirilerek kirletildiği, sanat olan ile sanat olmayan arasındaki sınırların artık görünmez olduğu şeklinde eleştiriler getirilmiştir (2010, s.24). *Hamlet Makinesi*’nde postmodern sanatın karşı çıktığı ve eleştirdiği elitist tavır, alımlamak için bir ön bilgi gerektiren montelerden ötürü ironik bir şekilde bize göz kırpmaktadır. Kolajlanarak metne monte edilen parçalar (yapboz mantığıyla düşünülürse girinti ve çıkıntıları bile birbirleri ile uyumlu olmadığı için) organik bir şekilde bir araya getirilemediğinden, dramatik yapıtlarda olduğu şekliyle ilk bakışta anlamlı bir görüntü ortaya çıkmaz. *Hamlet Makinesi*’nde ilk bakışta görülen, kübist resimlerde olduğu gibi yan yana getirilmiş ilgisiz parçalardır. Örneğin Picasso’nun Guernica tablosundaki gibi bir tarafta bir göz, başka bir tarafta bir baş, bir at kafası, kırık bir kılıç, bir çığlık ya da bir gaz lambası görülmektedir. Guernica ilk bakışta anlamlı bir görüntü oluşturmamaktadır. Sanki yanlış yapbozların parçaları ilgisiz bir düzlemde birleştirilmiş gibidir. Ta ki İspanya iç savaşında Guernica’nın Alman ve İtalyan uçaklarınca bombalanması ön bilgisiyyle tabloya bakana kadar. Bu şekilde oluşturulacak bir anlamlandırma süreci entelektüel donanımına sahip bir bakışı gerektirmektedir. Bu durum Şaylan’ın da belirttiği gibi elitist bir yaklaşımı doğuracaktır (2002, s.85). Aynı şekilde *Hamlet Makinesi*’nde de ilk bakışta birbirleriyle uyumsuz görünen kaotik bir yapı göze çarpacaktır. Göz, bakmaya alışınca

4 Halka ait, sıradan insanlarla ilgili olan (Demotic, t,y).

ve buna ek olarak sahip olunan entelektüel donanımın da devreye girmesiyle birlikte yavaş yavaş metnin (sahnenin) şifreleri çözülecektir. Raskolnikof baltasıyla rehinci kadını öldürmüştür. Hamlet de Müller tarafından rehinci kadınla özdeşleştirilen Marx, Lenin, Mao'nun kafalarını baltayla yarar.

Dramatik İletişim Modelinin Terki: Karaktere Zuulamak - Monologlar Aracılığıyla Yakın Plan Çekim

Tiyatro durumu açık ve gizli iletişim süreçlerinin bütünlüğünden oluşur (Lehmann, 1999, s.3). Seyir yeri ve oyun yerini kapsayan dramatik iletişim modeli, dramatik yapının temelini oluşturmaktadır. Dramatik yapı, oyun uzamı ve seyirci alanı şeklindeki çift karakterli yapının birleşimine dayanmaktadır. Oyun uzamı ve seyirci alanı ayrımına dayanan dramatik iletişim modelindeki bu ikili sistem, sahne-oyun uzamını hedefleyen “iç iletişim sistemi” ve seyirci-“theatron” uzamını hedefleyen “dış iletişim sistemi” olarak tanımlanır (Lehmann, 1999, s.236). Antik dönemlerden beri sahne yapısı tasarımsal açıdan oyunun oynandığı yer (sahne) ve oyunun izlendiği yer (theatron) olarak kesin bir şekilde ayrılmıştır. Oyunun oynandığı yer olan sahne içi eksen iç iletişim sistemine, oyunun izlendiği yer olan izleyici ekseniyse dış iletişim sistemine dayanır. Dramatik yapı, iç iletişim sisteminin dış iletişim sistemine “sağır” (Karacabey, 2007, s.11) olduğu, kendi içinde kapalı kurgusal bir yapıdadır (Lehmann, 1999, s.171). Dilin tiyatrodaki kullanımı Antik Yunanda diyalektik yapının oluşturulmasıyla birlikte değişmiş ve diyalog düzeni denilen çatışmalı bir ilerleme modeli üzerine temellenen bir yapıya bürünmüştür. Konvansiyonel tiyatro içinde oyun metinleri tarihsel süreçte birçok değişim geçirmiştir. Bu değişimler içinde en net fark edilen ve takip edilebilen değişim dil üzerinde olan değişimlerdir. Antik Yunan'daki tek bir oyuncu ve koral düzene dayanan oyun yapısına Aiskhylos tarafından 2. oyuncunun, Sophokles tarafından da 3. oyuncunun eklenmesiyle birlikte diyalog düzeni ortaya çıkmıştır (Thomson, 2004, s.190). Böylece dramatik tiyatronun normu olan diyalektiğe dayalı bir gelişime dayanan ve hareketi, eylemi ilerleten diyalog düzeni oluşmuştur.

Antik Yunanda oyunlara 2. ve 3. oyuncunun dahil edilmesi, karşılıklı konuşmayı (diyalog) ve sahne içi iletişimi mümkün kılmıştır. Bunun öncesinde bir dramatik iletişim modelinden söz edilemez. Postdramatik metinlerin dil karakteristiği monoloğa meyilli olduğu için postdramatik tiyatrodaki diyalog öncesi döneme dönme eğiliminden söz edilmektedir (Pavis, 1999, s.94). Oyunun 3. bölümündeki “OPHELIA- Yüreğimi mi

yemek istiyorsun Hamlet. Güler/HAMLET- Elleriyle Yüzünü Kapatarak: Kadın olmak istiyorum” (Müller, 2008, s.162) bu diyalog haricinde *Hamlet Makinesi*'nde de aynı eğitim söz konusudur.

Ophelia ve Hamlet'in diyalogu haricinde oyunun konuşma örgüsü tamamen monolog temellidir. 1. bölümde Hamlet'in uzun monoloğu vardır. 2. bölümde Ophelia'nın, 4. bölümde Hamlet rolünü terk eden Hamlet oyuncusunun ve oyunun son bölümü olan 5. bölümde Elektralaşan Ophelia'nın monoloğu vardır. Dramatik konuşma örgüsü tamamen terk edilmiştir oyunda. Söz konusu bu monologlara daha yakından bakıldığı zaman, işlevsel açıdan ilginç bir özellik kendini göstermektedir. Genel kullanımı açısından monologun sahip olduğu, içe bakışı sağlayan özelliği Lehmann, sinemadaki “yakın plan” tekniği ile yorumlar (1999, s.235). Bu sinematografik kavram özellikle *Hamlet Makinesi* gibi postdramatik metinlerdeki monolog kullanımının temel dürtüsünü açığa çıkarılmaktadır. Kamerayla yakın plan çekimler karakterin iç dünyasını (yazarın söylemini) daha görünür kılmakta ve karakteri daha iyi ifşa etmektedir. Monolog da aynı işlevişi mantığıyla karaktere zım yapmaktadır.

Hamlet Makinesi'ndeki monolog düzeni tiyatro kuramı açısından (diyalog düzeni) değerlendirilince iletişim kurmadaki yetersizlik şeklinde dramatik açıdan kusurlu bir dil yapısı görülmektedir. Oysa tiyatro estetiği açısından durum farklıdır. Monolog düzeni, hedefi direkt seyirci olan ve seyirciyle iletişimi olanaklı kılan, bu yönü ile de hem gerçek iletişime yaklaşan hem de tiyatrodaki anında gerçekleşeni (şimdi-burada) güçlendiren bir konuşma örgüsü olarak değerlendirilmektedir. Seyirciye dönük iletişim olarak, tiyatro kuramı açısından iletişim bozukluğu şeklinde patolojik bir durum olarak değerlendirilen monoloğu Lehmann, tiyatro estetiği açısından şimdi ve buradılığı kuvvetlendirerek gerçek iletişime daha çok yaklaştığı için diyaloga oranla daha başarılı saymaktadır (1999, s.237). *Hamlet Makinesi*'ndeki konuşma örgüsünün işlevine merceklerle bakıldığı zaman dört bölümdeki tüm monologların, karakterin dönüşümünü/evrimini iç dünyalarını yansıtmak üzere ortaya koyduğu görülmektedir. Oyun Hamlet'in “Ben Hamlet'tim [...] Arkamda Avrupa'nın hayaletleri. Çanlar devlet cenaze töreni için çalıyordu” (Müller, 2008, s.159) monoloğu ile açılır. Bu monoloğunda Hamlet, tarihsel olarak taşıdığı ataerkil, güce dayalı düzeni temsil etme şeklindeki kendine biçilmiş rolü (kalıbı), önce girişteki cenaze merasimi için sarf ettiği sözleriyle, sonrasında da babasına ve annesine söylediği sözleriyle terk etmektedir. Bu monologun sağladığı yakın plan bakış sayesinde, tarihsel malzemeden kolajlanarak oyuna monte edilen Hamlet'in iç dünyasındaki deği-

şim daha iyi görülmektedir. İkinci bölümde Ophelia'nın "Ben Ophelia. Nehrin kabul etmediği kadın. İpteki kadın Bilekleri kesin kadın Aşırı dozlu kadın" (Müller, 2008, s.161) monoloğu sayesinde de kolaşlanan Ophelia karakterinin oyuna monte edilme aşamasında önceki kalıbından farklı bir kalıba döküldüğünü, ismi Ophelia olsa da farklı bir karakterin ortaya çıkmaya başladığını bu yakın plana imkân veren monolog sayesinde görmekteyiz.

4. ve 5. bölümlerdeki monologlarda da aynı strateji görülmektedir. 4. bölümde Hamlet'in "Soba tütüyor huzursuz Ekim'de" (Müller, 2008, s.163) cümlesiyle başlayan monologunda önceki bölümlerin aksine yakın plan karakterden sisteme kaymış (sosyalizm-komünizm-devrim) ve bir eleştiriye dönmüştür. 5. bölümdeyse Ophelia'nın "Elektra konuşuyor. Karanlığın yüreğinde" (Müller, 2008, s.167) cümlesiyle başlayan monologunda zum en son aşamaya kadar götürülmüş ve karakterin, sistemin kendisine biçtiği rolü terk eden Ophelia'nın kabuğundan Elektra'nın ortaya çıkışı gösterilmiştir.

Bu yeni tiyatro dilinin performansa ve monolog tarzındaki bir yapıya dayandığını belirten Lehmann, *Hamlet Makinesi*'nin dramayı monologlara ayırdığını söyler (1999, s.233). Dil açısından Müller oyunlarını "söze dayalı şiir" olarak değerlendiren Innes, Müller'in metinlerini oyunlaştıran Wilson'un görsel anlatıma dayalı tiyatrosuyla sözel (Müller) ve görsel olanın (Wilson) birleşiminin anlam olasılıklarını arttırdığını belirtir ancak bu anlamların düşünsel düzeyde kavranmasının olanaksız olduğuna dikkat çeker (2010, s.275). Bu tarz postdramatik sahneleme stratejisinde düşünsel kavramdan ziyade sezgisel/duyumsal kavrama ön plana çıkar. Bu da modern sanat ile postmodern sanatın dayanak noktası olan epistemoloji (bilgisel) ile ontoloji (varoluşsal) farklılığını ortaya koymaktadır. Sontag, sanat eserinin kavramsal olandan ziyade duyumsanabilir olana zemin hazırladığına dikkat çekerken (2015, s.30), Connor "duyusal olanla anlaşılır olan arasındaki fark"a (2015, s.367) vurgu yapar. Pavis ise tiyatro özelinde değerlendirerek sahnelenmenin sadece anlam değil duyum da ürettiğini belirtir (1999, s.58). Dramatik tiyatro temelde daha çok kavramsal bilgi üretimini merkeze alırken ve bu yönü ile de kavramsal anlama odaklanırken postdramatik tiyatro kavramsal olandan ziyade duyumsal olana yönelir. Müller'in Hamlet'inin esrimiş bir halde konuşurken aktardığı bilgilerden ziyade (anlam), o esrik hali içindeyken ürettiği duyum daha önemlidir. Bu duyumu, karakterdeki bu esrikliği oluşturmak için Müller, özellikle Hamlet karakteri ve Hamlet Oyuncusu aracılığıyla seyirciyi bir mesaj bombardımanına tutar. Oysa Müller'in Hamlet Oyuncusu'na söylediği "İzleyici sırasındaki içi boş veba cesetleri parmaklarını bile kıpırdatmı-

yor” (2008, s.164) sözleri/eleştirisi aktarılan bilgiyi kavramsal düzeyde işlemesi ve anlam üretmesi gereken alımlayıcı konumundaki seyircinin durumunu analiz eder. Aşırı mesaj bombardımanına maruz kalan seyirci çoğunlukla anlamayacak, duyumsayacaktır. Örneğin oyunun 4. bölümündeki uzun monolog ile verilen bilgiler, zihinde bazı çağrışımları harekete geçirmek üzere kurgulanmıştır. Hamlet'in “Soba tütüyor huzursuz Ekim’de” repliğindeki huzursuz vurgusu, daha monoloğun ilk cümlesinde seyirciyi, devrim konusunda verileni belirli bir yönde duyumsaması için hazırlar. Monolog ilerledikçe şiddeti artırılarak verilen karamsar ortam devrim ve onun sonuçlarını çağrıştıracak alıntılarla beslenir. Oyunun nerdeyse üçte birini oluşturan bu monoloğun sonunda Hamlet Oyuncusu “zırha bir tekme atar, baltayla Marx Lenin Mao'nun kafalarını yarar” (Müller, 2008, s.166), “Huzursuz bir ekim” cümlesi ile başlayan ve bölümün sonunda o sürecin mimarlarının, özellikle o sürecin ürünlerinden biri olan Raskolnikof'un baltasıyla (Müller, 2008, s.165) kafalarını yarması ile sonuçlanan durumu, üst üste yığılmış bütün bu olaylara maruz kalan/tanık olan seyirci, bu gösterge bombardımanı ile üretilen ve firesiz bir şekilde zihinsel olarak kavranması zor olan bu çağrışımlar yığını duyusal olarak kavrayacaktır.

Hitap Modeli

Hamlet Makinesi'ndeki monologlar işlev açısından değerlendirilince yazarın kendi söylemini aracısız bir şekilde, diyalog düzenine bulaşmadan doğrudan seyirciyle paylaştığı görülmektedir. Örneğin oyunun dördüncü bölümünde Hamlet Oyuncusu “Ben artık Hamlet değilim. Rol yapmıyorum” (Müller, 2008, s.163) diyerek rolünün dışına çıkar. Söylemini değiştirerek, bir hatip gibi doğrudan seyirciyle konuşur ve bir söylev verir. Bu durum bir siyasetçi ya da bildiri sunan bir konuşmacıya benzetilebilir. Ümit edilenin gerçekleşmediğinden (devrim vb. siyasal olaylardan umulan), 1956 Macar Devrimi esnasındaki olaylardan vb. konuşarak bir söylem gerçekleştirir. Bu durum postdramatik tiyatrodaki dil kullanımındaki söylem/hitap eğilimidir: “Wirth'e göre ‘bir dramatik söylem’ içinde, oyun yönetmeninin ‘iletişim-makinesi olarak tiyatrodaki’ sadece bir düğme şeklinde kullandığı, farklı biçimde tanımlanması gereken yeni bir oyunculuk söz konusudur” (aktaran Lehmann, 1999, s.37). *Hamlet Makinesi*'nde hem Hamlet hem de Ophelia Müller'in seyirciyle arasındaki iletişim makinesi konumundadırlar. Tiyatronun gittikçe yazarın-yönetmenin kendi söylemini dolaysız biçimde seyirciyle paylaştığı bir araca dönüştüğünü söyleyen Wirth'e göre seyirciye bu şekilde dolaysız olarak hitap etme epik tiyatronun yeni bir modelidir (aktaran Lehmann, 1999, s.36). Bu hitap/söylem modeli

oyunların temel yapısı haline dönüşmekte ve diyalogun yerini almaktadır. William Shakespeare'in *Hamlet*'inde "Yaşamak mı yoksa ölmek mi, mesele bunda" (2001, s.82) sözleri ile başlayan meşhur tirat Hamlet'e özgüdür. Burada konuşan Shakespeare değil Hamlet'tir. Oysa *Hamlet Makinesi*'nde yazardan bağımsız konuşan bir karakter göremeyiz. Hem Hamlet hem de Ophelia yazarın kullandığı bir megafon gibidir. *Hamlet Makinesi*'nin 3. bölümü hariç diğer bölümleri sırasıyla 1. bölümde Hamlet'in, 2. bölümde Ophelia'nın, 4. bölümde Hamlet'in ve 5. bölümde Ophelia'nın monologlarından oluşur. Bu monologlar birer bildiri havasındadır.

Modern sonrası süreçte eser veren birçok yazarla beraber Heiner Müller'i anan Pavis, bu metinlerde görünen "kimliğini" ve "konturlarını" yitiren insanları "bir söylem taşıyıcısı", "bir metin söyleme makinesi" (1999, s.103) olarak nitelenmektedir. *Hamlet Makinesi*'ndeki oyuncular da birer metin söyleme makinesidir. Hamlet'in "HoratioPolonius. Senin oyuncu olduğunu biliyordum. Ben de oyuncuyum, Hamlet'i oynuyorum" (Müller, 2008, s.160) demesi, epik oyunlardaki oyuncunun rolünün dışına çıkmasının ötesinde bir durumdur. "Hamlet – Kendimin tutsağım ben. Bilgisayarları besliyorum verilerimle. Rollerim tükürük...Veri bankasıyım ben. Kalabalığın içinde kanayan. Savaşın üzerinde asılı ses geçirmez konuşma balonumda sözcük balgamları çıkaran" (Müller, 2008, s.164). Bu söyleminde olduğu gibi genelde Müller'in söylemini taşıyan bir makine olan Hamlet, kimliğini ve konturlarını kaybetmiştir.

Metinlerarasılık

Dilin deyim yerindeyse artık yazarın üslubunu yansıtan orijinal bir kimliği yoktur. Alıntılarla, kolaj halinde çeşitli yazarların metinlerinden derlenmiş mozaik şeklindeki bir metin karşımıza çıkar. Bu şekilde çeşitli alıntılarla oluşturulmuş, metinlerarasılığın tüm biçimlerini içeren Müller'in *Hamlet Makinesi* oyunun da dahil olduğu metinler "metin makinesi" olarak nitelenmektedir (Karacabey, 2007, s.200). Bir üslup eksikliğine gönderme yapılarak yazarın ölümü olarak nitelenen bu durumu örneğin *Hamlet Makinesi*'nde Müller, Hamlet'in 4. bölümdeki monoloğunda ilkin yazarın fotoğrafının gösterilmesi, ardından "yazarın fotoğrafının yırtılması" (2008, s.166) ile destekler. Tabii 'yazarın ölümü' sloganı yazarlık açısından belirli bir üslup kaybını işaret etse de bu tanımın sansasyonel yönü de göz ardı edilmemelidir. Yoksa yazarın öldüğü, yazarlık kurumunun ortadan kalktığı şeklinde bir durum söz konusu değildir. Metinlerarasılığı bir yöntem olarak kullanan yazarın kolaj tercihleri bile bir anlamda yazara tercihleri doğrultusunda bir ü-

lup ve bir kimlik kazandırır. Örneğin Shakespeare'in Hamlet'i ile Müller'in Hamlet'i açık bir şekilde bünyelerinde yazarlarının imzasını barındırırlar. Müller *Hamlet Makinesi*'ni oluştururken, söylemek istediği söze (vermek istediği mesaja) uygun olarak, aşağıda örneklerine yer verilecek olan, başka yazarlardan parçalar alarak metnine monte etmiştir. Hiçbir alıntı gelişi güzel ve amaçsız değildir.

Shakespeare'in *Hamlet*'inden alıntılanarak *Hamlet Makinesi*'nde olumsuz bir şekilde kullanılan horoz ötüşü devrimin başarısızlığını göstermektedir (Karacabey, 2007, s.214). *Hamlet Makinesi*'nin 1. bölümünde, Hamlet'in dizeler şeklindeki konuşması Shakespeare, Eliot ve Müller'in kendisinden yaptığı alıntılardan oluşmuştur. Oyunun orijinal Almanca metninde olduğu gibi Türkçe çevirisinde de İngilizce olarak kullanılan "Oh My People What Have I Done Unto Thee... Something is Rotten in This Age of Hope... Let's Delve in Earth And Blow Her At The Moon" (Müller, 2008, s.159-160) dizelerini Müller, "O my people, what have I done unto thee" (Eliot, 1925, s.112) kısmını, Eliot'un Ash Wednesday şiirinden; "Something is rotten in the state of Denmark" (Shakespeare, 1989, s.42) ve "But I will delve one yard below their mines, And blow them at the moon" (Shakespeare,1989, s.148) replikleri Shakespeare'in Hamlet'inden alıntılanmıştır.

Oyunun dördüncü sahnesinde Pasternak'tan Doktor Jivago, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sından Raskolnikof ve Balta'sı, Shakespeare'den Hamlet ve Ophelia karakterleri alıntılanarak kullanılmıştır. Bu kurmaca karakterlerin yanında tarihsel karakterler olan Marx, Lenin, Mao karakterleri de oyunda kullanılmışlardır. 'Kadının Avrupası' başlığını taşıyan oyunun 2. bölümünün mekânı olarak belirtilen Enormous Room Cummings'in romanının adıdır. Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı romanının başlığı oyunda "Elektra konuşuyor. Karanlığın yüreğinde" (Müller, 2008, s.167) şeklinde kullanılmıştır.

Elektra ve Hamlet ikisi de intikam ya da adalet peşinde olan karakterlerdir. İkisi de babalarının öldürülmesinin sonucunda cinayetin sorumlularının peşine düşerler. Her iki oyun da temelde suç ve ceza ile ilgilidir. Bu oyunlarda suç ve cezanın etrafında şekillendiği karakterlerden biri kadın (Elektra) diğeri erkektir (Hamlet). Müller'in tercihleri doğrultusunda Hamlet feminen bir karaktere doğru evrilirken, daha naif ve edilgen olan Ophelia etkenleşip güçlü bir karakter olan Elektra'ya doğru evrimleşir. Oyunun son repliği olan Ophelia/Elektra'nın "o kadın elinde kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızdan geçtiğinde öğreneceksiniz gerçeği" (Müller, 2008, s.167) repliği Susan Atkins'ten alıntılanmıştır (Karacabey, 2007, s.219). Bir seri katil olan Susan Atkins, ünlü yönetmen Roman

Polanski'nin 8 aylık hamile eşi Sharon Tate ve beraberindeki diğer 4 kişinin vahşice bıçaklanarak öldürülmesinden sorumludur.

Jameson gibi eleştirmenler geçmiş “ölü üslupların taklidi”ni olumsuz anlamda pastiş kavramı ile tanımlayıp pastiş postmodernizmin üslubu olarak nitelerken (1994, s.78), bu durumu başka şekilde yorumlayanlar da mevcuttur. Postmodernizmdeki parçalanmayı pastiş, kolaj, metinlerarasılık gibi teknikleri gelişigüzel yapılmış bir sapkınlık şeklinde değil de ortaya çıkan özgül ve belirli biçimlerin varlığına dikkat çeken, belirli amaçlarla yapılan yan yana getirmeler (montaj) olarak yorumlayanlar da vardır (Anderson, 2009, s.289). Bu durum *Hamlet Makinesi*'nde açıkça görülür. Oyunda bir özgürlük talebinin yansıması olan 1956 Macar Devrimi'nin Sovyet güçlerince bastırılması ve Lenin'in dev anıtının yıkılması rastgele bir kullanım değildir. Oyunda Özgürlük Anıtı ya da Eysel Kulesi yerine Lenin heykelinin kullanımı, Fransız İhtilali yerine Macar Devrimi'nin konu edilmesi yazarın söylemi doğrultusunda yapılmış bir tercihtir. Bu siyasal tercih doğrultusunda yapılan kolajlar ve metinlerarası etkileşim oyun boyunca devam eder. Oyunun eleştirel söyleminin temelinde Sosyalist düzen ve devrim vardır. Bu doğrultuda Sosyalist düzenin hüküm sürdüğü Sovyet Rusya'sında yazan Dostoyevski'den Raskolnikof karakterinin ve Raskolnikof'un Baltası'nın alınması, aynı şekilde Rus Devrimi'ni eleştiren Boris Pasternak'ın Doktor Jivago karakterinin Müller tarafından *Hamlet Makinesi* oyununa dahil edilmesi, belirli bir program dahilinde yapılan amaçlı montajlardır. Batı devrimlerini olumlayan, örneğin Victor Hugo'nun Sefiller'inden Jean Valjean karakteri gibi karakterler değil de Sosyalist devrimleri, bizzat o kültürün içinden eleştiren eserlerden yapılan alıntılar yazarın tercihleri ve düşüncelerinin bir sonucudur. Bu kolajlar ve alıntılar yazarın üslubunu (imzasını) ortaya koymaktadır.

Sonuç

Doğu Almanya'da Soğuk Savaşın etkileri içinde yaşayan Müller'in görme biçimi yaşadıklarından etkilenmiş ve bu haliyle oyunlarına yansımıştır. *Hamlet Makinesi*, Müller'in Sosyalizm'in sembolü olan –kültürel ya da maddi fark etmeksizin- öğeleri alaşağı etme girişimidir. Hamlet'in eline Raskolnikov'un baltasını verip Marx'ın kafasını yarıdaran Müller, yalnızca içinde yaşadığı kültür olan sosyalizmin sembollerini hedef alır. Hedefindeki alan koskoca bir kültür olduğu için bu bir insan bakışına kolayca sığmaz. Kuşbakışı bakınca görüntü daha iyi netleşmektedir: *Hamlet Makinesi* oyunu bir kültür tragedyasıdır. Fakat *Hamlet Makinesi*'ni istisnai kılan, oyunun içeriği –eleştirel bakış açısı- değil biçim-

midir. Biçimsel açıdan dramatik yapı ile uyuşmayan *Hamlet Makinesi*, modern sonrasında yazılan ve postdramatik olarak adlandırılan yapıdadır. Postdramatik yapıda, dramatik yapının temel prensibi olan diyalektik sürece dayalı gelişim terk edilmiştir. Böylece diyalektik temelde ilerlemeyen eylem parçalanmış, bunun sonucunda da fragmanlar ve epizodlar halinde bir olaylar yığılması ortaya çıkmıştır. Bu yığılma şeklindeki görüntünün temel nedenlerinden biri, kullanılan malzemenin montaja dayalı olmasıdır. *Hamlet Makinesi* oyununda da görüldüğü gibi malzeme başka düzlemlerden devşirilerek oyuna monte edilmiştir. Diyalog yapısı terk edilmiş, yazarın söylemini dolaysız bir şekilde aktaran bir hitap modeline ve monoloğa dayalı bir konuşma düzeni ortaya çıkmıştır. Bu durum tiyatroyunun diyalog öncesi döneme dönme eğilimi olarak da nitelendirilmektedir. Malzemenin ham bir şekilde yabancı düzlemlerden devşirilmesinin yanında, metinsel anlamda da oyunlarda sıklıkla metinlerarası bir etkileşim görülmektedir.

Merkezinde metnin olduğu dramatik yapı, organik estetik olarak adlandırılan kavramlar/düşünce bütünü ile değerlendirilmiştir. Bu düşünce şekli içinde yürürlükte olan kavram ve çözümler yeni ortaya çıkan oyunları değerlendirmede yetersiz kalmaktadır. Aristoteles'in *Poetika*'daki kavramları ile *Hamlet Makinesi* değerlendirilecek olursa, oyunun estetik değeri ve yapısı çözülemeyecektir. Benjamin temelde bu çıkış noktasından hareketle organik estetikle uyuşmayan eserleri değerlendirmek için alegorik estetik nitelemesini kullanmıştır. Alegorik estetik, tiyatroyda modern sonrasında görülen postdramatik yapıyı oyunları değerlendirebilecek kriterler sunmuştur.

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

Adorno, T. W. (2002). *Minima Moralia* (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Aksan, D. (2007). *Her Yönüyle Dil*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Anderson, P. (2009). *Postmodernitenin Kökenleri* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles. (2003) *Poetika* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: K Kitaplığı.

Benjamin W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı* (E. Abra ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür - Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* (D. Şahiner, Çev.). Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra / Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Z. Demirsu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demotic. (t.y.). *Online Etymology Dictionary* içinde. Erişim adresi: <https://www.etymonline.com/search?q=demotic>
- Eliot, T. S. (1925). *Collected Poems 1909–1962*. London, UK: By Faber and Gwyer Ltd.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı* (Ö. Nutku, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü – Modernizmden Sonra Tiyatro* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Innes C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1882-1922* (B. Güçbilmez ve A.V. Kahraman, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (D. Erksan, Çev.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Karacabay S. (2007). *Modern sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lehmann H-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K-J. Munby, Çev.). Abingdon, İngiltere: Routledge.
- Marx, K. ve Engels, F. (2003). *Komünist Manifesto* (L. Kavas, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Müller H. (2008). *Hamlet Makinesi* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Ankara: De ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- Paratactic. (t.y.). *Merriam-Webster online dictionary* içinde. Erişim adresi: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/paratactic#other-words>
- Parataxis (t.y.). *Online Etymology Dictionary* içinde. Erişim adresi: https://www.etymonline.com/search?q=parataxis&ref=searchbar_searchhint
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro* (S. Kamber, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Sarup M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Shakespeare, W. (2001). *Hamlet* (O. Burian, Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Shakespeare, W. (1989). *The Works of Shakespeare The Tragedy of Hamlet*. E. Dowden (Ed.). Londra, İngiltere: Methuen And Co.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şaylan G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Thomson, G. (2004). *Tragedyanın Kökeni* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Zerenler, D. (2010). *Tiyatroda Yapısalcı Çözümleme*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Üretirken Direnmek: Türkiye Punk Sahnesinde Kendin Yap*

Resisting While Producing: Do-It-Yourself Ethics in Türkiye's Punk Scene

Ece N. ALPARSLAN¹ , Şengül İNCE² 



DOI: 10.26650/CONS2022-1159792

*Bu makale, 2020 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Kültürel Çalışmalar ve Medya Yüksek Lisans Programında kabul edilen "Türkiye'de Punk Altkültürü ve Direniş İlişkisi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışma, Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonu tarafından onaylanmıştır.

¹Doktora Öğrencisi, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye

²Dr. Öğretim Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: E.N.A. 0000-0001-5575-2902;
Ş.İ. 0000-0001-5277-9966

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Şengül İNCE,
Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi,
İletişim Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: ince.sengul@gmail.com

Başvuru/Submitted: 09.08.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
19.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
30.10.2022

Kabul/Accepted: 01.11.2022

Online Yayın/Published Online: 23.12.2022

Atıf/Citation: Ince, S. & Alparslan E.N. (2022). Üretirken direnmek: Türkiye punk sahnesinde kendin yap etiği. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 215-237.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1159792>

öz

Bu çalışma, kapitalist sistemin içinde önemli bir alan işgal eden müzik endüstrisinin dışında kalarak alternatif yollarla müzik üretiminin nasıl gerçekleştiğini, bu üretim biçiminin ortaya çıkan ürünü nasıl biçimlendirebileceğini sorgulamaktadır. Kapitalizmde, üretimin ticari kaygılarla gerçekleştiriliyor olması, sanat ürünlerinin, özellikle bir endüstri haline gelen müzik alanında, kâr amacıyla yapılan bir iş haline gelmesine neden olmaktadır. Bir sanat dalı olan müzik de kapitalist sistem içinde bir endüstri dalı haline gelmiş, müzik eserleri, standart ürünler olarak "kültür endüstrisi"nin önemli bir parçası olmuştur. Müzik, endüstriyel bir ürün olduğunda ise özgürleştirmek ve düşündürmekten çok, sınırlayan bir ürün haline gelmektedir. Bu çalışma ise bu durumun aksine bir örnek üzerinden yapılandırılmış ve kapitalist üretim ve dağıtım araçlarını kullanmadan müzik endüstrisi içinde "başka bir müziğin" yapılma olanağını, nasıl yapıldığını ve dinleyicileriyle buluşma süreci ve yollarını anlamak için punk müziğin üretim ve dağıtımına odaklanılmıştır. Punk müziğin üretim ve tüketim süreçleriyle ilişkili 20 kişiyle yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler ve katılımlı gözlem teknikleriyle nitel veri toplanan çalışmada, punk müziğin *kendin yap* (DIY) ilkesiyle yaratıldığı, kâr amacı gütmeyen bu üretimin yaratımı özgürleştirdiği, bireylerin kendilerini rahatça ifade edebildiği, farklı düşünceleri keşfedebildiği, kapsayıcı bir alan yarattığı ve rekabetin aksine bir dayanışma kültürü yarattığı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Punk müzik, müzik endüstrisi, kendin yap (DIY)

ABSTRACT

This study is an inquiry into how alternative music production can be conducted outside of the music industry, which occupies an important place in the capitalist system, and how this form of production can shape the resulting product. The fact that capitalism requires a profit motive means that works of art are inevitably commodified. This study focuses on the production and distribution of punk music in Turkey in order to understand whether producing another kind of music is possible or not without using the capitalist tools of production and distribution and, if so, how. The study collected qualitative data through the participant observations and answers to semi-structured interview questions from 20 people in Turkey's punk scene. The results indicate that those in the punk scene in Turkey have developed alternatives to the rules

set by the music industry and as determined by the capitalist system because they do not seek profit or fame. Rather than standardizing their art to reach a wider audience, they have instead refused to give up their creative autonomy, even if this limits their audience. As can be clearly seen in the findings, the process of producing and distributing punk music in Turkey is the very thing what De Certeau (1980/2008) calls the art of making-do when describing resistance in everyday life.

Keywords: Punk music, music industry, do-it-yourself

EXTENDED ABSTRACT

Adorno (1976, as cited in Bennett, 2018, p. 192) stated music to be a communicative language, and according to him, music has several social functions such as helping people make sense of their everyday lives and positioning themselves within society accordingly. Adorno also claimed the contemporary products of the music industry to commodify themselves by presenting them as entertainment and to be used by the ruling class with the aim of convincing listeners that no problem exists with the way society is organized (pp. 41–55). However, if music can be used by the ruling class to strengthen their ideological position, the opposite may also very well be possible. How music and its related subcultures are able to become forms of resistance can be understood by studying de Certeau's (1980/2008) and James Scott's (1992/2014) conceptualizations of strategy, tactics, domination, and resistance. This study uses these concepts in order to seek an answer to the question of how music can be used in the context of resistance.

The music industry has a variety of strict rules and restrictions. For example, music produced and distributed within the industry is often owned by the recording companies, not by the composer, lyricist, or singer. Because the priority is to make a profit, the value of a work is related to how much it is listened to and sold. Thus, the products that are considered to be successful are constantly reproduced, and similar products reemerge. The same can be said for artists. Artists are produced to be stars, and their lives and public image are controlled and sold, which means they have limited personal freedom and artistic autonomy. Moreover, supervisory bodies such as Turkey's Radio and Television Supreme Council (RTÜK) are also able to have control over musical works and apply various censorships. As such, one can consider through de Certeau's concepts of resistance, strategy and tactics that artists exist who are looking for a way out of the music industry. According to de Certeau (1980/2008), actors in everyday life do not passively accept and apply whatever is imposed on them; they are both the users and creators of culture in everyday life. Scott (1992/2014, p. 181) additionally stated subcultures to be important sites of resistance and hidden scenarios in daily life because they create a social space where the opposing ideological discourses created by the weak can be voiced safely.

Because punk artists in Turkey neither seek profit nor fame regarding either the production or distribution of their music, they have developed alternatives to the rules the music industry has set and the capitalist system has determined. Punk artists refuse to give up their creative autonomy rather than standardizing their sound to reach a wider audience, even if this limits their audience. As can be clearly seen in the findings, the production and distribution of punk art is the very thing what de Certeau (1980/2008) called the art of making do when describing resistance in daily life. The Internet, bars, streets, and even music are used in different ways than those in power intend and organize; those in the punk scene use their art in ways that are transformed by the tactics of ordinary people and that constitute an alternative to the mainstream system. Scott (1992/2014) stated that the main function of subcultures is to be a space in which people can distribute opposing discourses freely and without fear. Accordingly, the voices of feminists, queer activists and antifascists have emerged within Turkey's punk scene, in which messages about ideologies such as veganism, anarchism, and socialism are given freely and without fear and presented as alternatives to capitalism. Punk artists seem to have succeeded in putting into practice the ideological messages they present in their songs by putting forth an alternative mode of production and distribution that emphasize solidarity and support, unlike the capitalist system that puts competition and profit first.

Giriş

Müziğin kökenini insanların içindeki ritmik içgüdüye bağlayan araştırmacılar olduğu kadar (Pratt, 1907; Wallaschek ve Cattell, 1891), kültürün içine gömülü olduğu ve kültürler içindeki bireyler olarak ürettiğimiz ve anlamlandırdığımız bir şey olduğu da ifade edilmektedir (Cook, 1999). Adorno (1976) müziğin iletişimsel bir dil ve sosyal bir işlevi olduğunu belirtirken onu dinleyenlerin gündelik hayatlarını anlamlandırmaları ve “kendilerini dinledikleri müzik dolayısıyla gündelik hayatta konumlandıklarını” belirtir (Bennett, 2018, s. 192). Frith (1987), müziğin temel işlevinin dinleyicileri inşa etme gücü olduğunu; Stokes ise kolektif kültürel kimliği ifade etme olduğunu belirtir. Şarkı sözlerinde, şarkı söyleme ve dans etme biçimlerinde kimliğe, kültüre ve ideolojilere dair pek çok kültürel referans bulunmaktadır (akt. Bennett, 2018).

Gündelik hayatta müziği duygularımızla baş etmek, onları ifade etmek, toplum içinde bir yer edinmek ve zaman geçirmek gibi pek çok sebeple tüketebilir veya üretebiliriz. Bu anlamda müziğin üretiminin de tüketiminin de son derece kişisel olduğu düşünülebilir. Ancak günümüzde müziğin bir endüstri içerisinde, alınıp satılmak için üretildiğini, dolayısıyla metalaştığını unutmamak önemlidir. Adorno'nun (1976, s. 41-55) da ifade ettiği üzere, kapitalist ekonomi tarafından neredeyse baştan aşağı işlevselleştirilmiş bir toplumda, sanat eserinin kâr etme amacıyla özerkliğini endüstrilere kaybetmesi kaçınılmazdır. Ona göre çağdaş toplumda popüler müzik, konformizmle eş anlamlıdır ve işlevi, artık duyguları ifade etmek ya da anlamlandırmaktan ziyade insanların dikkatini dağıtmaktır. Adorno, popüler müziğin, kapitalist toplum içinde sömürülen bireylerin durumları üzerine düşünmelerini engellediğini ve onlara eğlenceli ürünler sunabilmesiyle kendini meşrulaştırıp toplumun organizasyonunda bir sorun olmadığı konusunda kitleleri ikna etmek amacıyla yönetici sınıf tarafından bilinçli bir şekilde kullanıldığını düşünmektedir. Adorno'nun müziğin, sadece kişisel değil, toplumsal olarak politik amaçlara hizmet edebilen bir araç olduğu ve yönetici sınıf tarafından ideolojik bir araç olarak kullanıldığı düşüncesinden hareketle müziğin kitleler tarafından, politik bir direniş aracı olarak da kullanılabileceğini düşünmek mümkündür.

Müzik ve alt kültürlerin bir direniş aracı olarak potansiyeli, elbette daha önceki akademisyenlerin de ilgisini çekmiştir (bkz. Attali, 2009; Erdoğan, 2000; Hebdige, 2004; Jefferson, 2002; Kohl, 1997; Kutluk, 2018). Spesifik olarak punk'ın nasıl bir müzik türü olduğuyla ve felsefesiyle ilgili çalışmaların yanı sıra (bkz. Clark, 2003; O'Hara, 2008;

Tucker, 2008), bir müzik ve alt kültür olarak punk'ın yerel sahnelerdeki izdüşümünü araştıran birçok çalışma da bulunmaktadır (bkz. Baron, 1989; Beauchez, 2016; Ferrarese, 2017; Guerra, 2018; Silva ve Guerra, 2017). Türkiye'de 80'li yıllardan beri aktif bir punk sahnesi olmasına karşın, yerel sahnede gerçekleştirilen çalışmalar kısıtlıdır. Bayraktaroğlu (2011) yüksek lisans tezinde 1980'lerden itibaren punk alt kültürünün oluşumunu araştırırken İbrahimhakkıoğlu (2019) ise çağdaş Türkiye punk sahnesinde feminist etiği incelemiştir. Son olarak, Çerezcioğlu (2014), indie müziğin punk'tan esinlenerek kendin-yap etiğini benimsemesini incelemiştir. Türkiye'de punk müziğin üretim ve dağıtım sürecinin tahakküm ve direniş biçimleri açısından incelendiği bir çalışma bulunmamıştır; bu çalışma ise direniş ve punk müzik ve alt kültürü arasındaki ilişkiye odaklanarak ve günümüz punk sahnesinin direniş potansiyelini, M. De Certeau'nun (2008) ve J. Scott'ın (2014) *strateji, taktik, tahakküm ve direniş* kavramlarıyla ilişkilendirerek, bu açığı kapatmayı amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemi bağlamında tasarlanan çalışmanın saha bulguları, Ankara ve İstanbul illerinde gerçekleştirilen punk konserlerinde yapılan katılımlı gözlem ve yine bu şehirlerde punk sahnesinde yapılan müziğin üretim ve tüketim süreçlerinde aktif olarak yer alan 12 erkek 8 kadın olmak üzere toplam 20 katılımcıyla yarı-yapılandırılmış sorularla derinlemesine görüşmeler aracılığıyla elde edilmiştir. Sahadan elde edilen veriler, tematik analiz kullanılarak incelenmiştir. Bu bağlamda makale, çalışmanın sonucunu tarihsel ve materyal bağlama oturtmak amacıyla öncelikle dünyada ve Türkiye'de ana akım müzik endüstrisinin üretim ve dağıtım sürecine odaklanmış, ardından dünyada ve Türkiye'de çağdaş punk müziğin kısa bir tarihini vermiş, son olarak da punk müziğin ve alt kültürünün, aynı başlıklar altında ana akım müzik endüstrisinden ne şekillerde ayrıldığını ve bu ayrımların bir anlamı olup olmadığını incelemiştir. Makale *müziğin* üretim ve dağıtım süreciyle limitlenmiş, yaşam tarzı, stil ve fanzinler gibi diğer gündelik pratikleri kapsamına almamıştır.

Dünyada ve Türkiye'de Müzik Endüstrisi

Müziğin kayıt altına alınarak kitlesel üretimi, dağıtımını ve tüketimi yani endüstrileşmesi, 20. yüzyıla beraber başlamıştır. Uluslararası Fonografik Endüstrisi Federasyonunun (IFPI) 2019 raporuna göre günümüzde müzik endüstrisi, 19 milyar dolarlık bir endüstridir (2019). Bu endüstri içinde müzisyenler, yapımcılar, kayıt ve dağıtım şirketleri, reklam acenteleri, donanım üreticileri, avukatlar, imaj yaratıcıları, menajerler, konser organizatörleri, sahne ve mekan sahipleri, radyo ve televizyon çalışanları gibi devasa bir iş gücü bulunmaktadır. Bu iş gücünün içinde, Eylem Ertürk'ün (2020) sektörel araştırma

raporuna göre, besteci, söz yazarı, aranjör, yayımcılar, yorumcular, menajerler, kayıt stüdyoları, konser organizatörleri, icracı sanatçılar, avukatlar, plak şirketleri, albüm dolium fabrikaları, fonogram yapımcıları gibi pek çok aktör bulunmaktadır. Müzik, dinleyiciye ulaşana kadar stüdyolardan ve plak şirketlerinden geçmekte, üretimden tüketimine giden süreçte ticari bir meta haline gelerek son süreçte dinleyiciye satılmaktadır. Jarrett'a (1991) göre kapitalist üretim sürecinde müzik yozlaşmakta, alınıp satılan bir ürün haline gelmektedir, kendisi bu süreci "temel bir insan aktivitesinin sömürgeleştirilmesi" olarak tanımlamakta (s. 806) Frith de benzer bir şekilde, müziğin ticari bir ürüne dönüşmesini eleştirmektedir (2000, s. 72-73):

... (m)üziğin endüstrileşmesi etkin müzik üretiminden edilgen pop tüketimine geçişe (...) ve genel bir müzikal yeteneksizleşmeye işaret etmektedir. (...) Söz konusu savların (...) anlatmak istediği şey, temel insan etkinliklerinden biri olan müzik yapımının ticaretin boyunduruğu altında bulunduğudur. Pop, Marx'ın yabancılaşma olarak adlandırdığı duruma güzel bir örnektir: İnsan[s] al bir şey bizden alınıyor ve bir meta olarak bize geri dönüyor. Şarkılara ve şarkıcılara tapıyor, onları yüceltiyoruz ve onları istediğimiz zaman dinlemenin yolu da eserlerini satın almaktan geçiyor; yani elimizden biraz para çıkması gerekiyor. Rock eleştirmenlerinin diliyle söylersek, buradaki sorunsal müziğin *gerçekliğidir*; onu yaratan insanın gözündeki gerçekliği, bizim gözümüzdeki gerçekliğidir. Müzik endüstrisinin kötü olan yanı, bizimle yarattığımız şey arasına koyduğu yalan dolan, hile ve suistimal tabakasıdır.

Hem Jarret hem de Frith için müziğin ticarileşmesinin korkunç yanı, endüstrileşmesiyle ilgilidir. Herhangi bir endüstride üretimin amacı, kar elde etmektir. Müzik endüstrisinde üretilen eserin değeri, dinleyiciye ne anlattığı veya nasıl hissettirdiğiyle değil ne kadar sattığıyla belirlenmektedir. Endüstri içinde çok sattığı fark edilen türde müzikler, şarkılar daha çok üretilmekte bu da ana akım müzik sahnesinde çeşitliliğin yok olmasına sebep olmaktadır. Bu durum, müziğin kişisel ve eşsiz özelliğinin törpülediği anlamına gelmekte, kişisel ve duygu iletişimi konusunda eşsiz güce sahip müzik üretme aktivitesi, listelere girebilmeyi uman sanatçılar tarafından birbirine benzetilmeye, müzik standartlaşmaya başlamaktadır; müziğin orijinalliği ve özerkliği elinden alınmaktadır.

Endüstride kontrol edilen çoğu zaman sadece üretilen müzik değildir, sanatçıların imajları da müzik şirketleri tarafından hazırlanarak dinleyiciye sunulmaktadır. Kayıt şirketle-

ri aynı anda binlerce müzisyenin kariyerini finanse etmelerinin arkasına saklanarak sanatçıların konserlerde hangi şarkıları söyleyeceklerinde ve nasıl giyinip nasıl davranacaklarında söz sahibidir. Benzer şarkılar, benzer sahne performansları ve benzer yıldız imajları sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Frith (2000), bir satış stratejisi olarak 1930'lardan itibaren kayıt şirketlerinin sıfırdan "yıldız"lar yaratmaya ve dinleyicilerin beğenilerini yönetmeye çalıştıklarına dikkat çeker.

Müzik endüstrisinin sanatçılar üzerinde kurduğu bir başka tahakküm biçimi, hangi şarkıların nasıl kullanılacağına karar verebilmeleridir. Kayıt şirketleri zaman zaman şarkıların telif haklarını yaratıcıdan alıp kendi ellerinde bulundurmakta, bu şekilde müziği ve sözleri reklamlara, dizilere vb. satabilmektedir ve sanatçıyı tüm süreçten uzak tutmaktadır. Türkiye'de müziğin telif hakları, Kültür Bakanlığı tarafından onaylanan bandroller aracılığıyla korunmaktadır. Ancak Türkiye'deki en büyük sorun sansürdür. Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) kendi web sitesinde misyonunu, "görsel-işitsel medya hizmetleri alanında ifade ve haber alma özgürlüğü temelinde paydaşların hak, menfaat ve değerlerini gözeterek politika geliştirmek, düzenleme ve denetleme yapmak" olarak tanımlamaktadır. Her ne kadar denetimlerin temelini ifade özgürlüğü olduğu belirtilse de Türkiye müzik endüstrisinde ifade özgürlüğü, RTÜK'ün çizdiği sınırlar dahilinde gerçekleşebilir: örneğin bandrollü bir albümde küfürlü veya başka bir şekilde "zararlı" olduğuna kanaat getirilen sözler duymak imkansızdır. Ancak üretilen müzik RTÜK'ün yetki kapsamında olmayan alanlarda (Youtube, Bandcamp, Soundcloud gibi) yayınlandığında bu gibi kısıtlamalar söz konusu olmamaktadır.

Dünya'da ve Türkiye'de Punk'ın Kısa Tarihi

Punk'ın ortaya çıkışı ile ilgili bir döneme ve coğrafyaya işaret etmek gerekirse 1970ler İngiltere'sine odaklanmak gerekir. 1970'li yıllar, bir yandan ekonomik kriz diğer yandan da toplumsal hareketlerin kamusal alanda tüm dünyada olduğu gibi İngiltere'de de muhalif seslerin harekete geçtiği bir zamandır. İngiltere'de kamusal alanda bir yandan gençler işsizlikle ilgili isyanlarını dile getirirken aynı alanlar bir yandan da ırk ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle ilgili eylemlere sahne olmuştur. Bütün bunlar gençlikte genel bir umutsuzluk yaratsa da aynı zamanda sisteme ve iktidara karşı bir başkaldırı hissiyle de dolduruyordu (Laing, 2002). Sıklıkla anarşizmle, başkaldırıyla ve gençlik isyanıyla birlikte anılan punk müzik de bu siyasal ve kültürel iklimde doğmuştur. Bu yıllarda ortaya çıkan *The Sex Pistols* ve *The Clash* gibi punk'ın klasikleşmiş gruplarını 80'li yıllarda

Crass gibi gruplar izledi ve anarko-punk¹ ve *straight edge*² gibi alt türler kendini göstermiştir. 90'lı yıllarda ise *Bikini Kill* gibi gruplarla punk sahnesi *riot grrrr!*³ hareketiyle tanıştı. Günümüzde punk ana akım sahnede kendisini *pop-punk*⁴ ve *emo*⁵ alt türleriyle gösterirken ana akım sahnenin dışında, *folk-punk*⁶ ve *hardcore*⁷ gibi türler de yeraltı müzik sahnesinde aktif olmuştur.

Bir stil olarak punk'ın etkilerini 70'li yılların ikinci yarısına kadar erken bir tarihte Türkiye'de görmek mümkündür⁸. Türkiye'de punk ile karşılaşma, Tünay Akdeniz'in yayınladığı bir 45'likte "Punk-rock" kelimesi ile olmuştur (Ak, 2018). Akdeniz, rock müzik yapsa da giyim tarzı ile punk stilinden fazlasıyla etkilendiğini göstermiştir. Türkiye'nin bir müzik türü olarak punk'la tanışması ise Kemay Aydemir'den⁹ çok fazla şey öğrendiğini söyleyen, 1987'de kurulan ve Türkiye'nin ilk punk grubu olarak bilinen *Headbangers*'dir (Boynik ve Güldallı, 2007). Erken dönem punk gruplarını inceleyen Çerezcioglu'na (2018) göre, o zamanlar Türkiye'de punk politik bir tavır sergilemese bile, üyelerin bu tarz müzikle ilgilenmesi bile başlı başına politik bir tavır olarak görülebilir (s. 149).

90'lar ve sonrasında Türkiye'de punk sahnesi daha da canlanmış, *Low Sexual Desire*, *Dead Army Boots*, *Tampon*, *Athena* ve *Rashit* gibi gruplar gerek tüm üyelerinin kadın olması gerekse ana akım müzik endüstrisinde kendilerine yer bulabilmeleriyle Türkiye punk tarihinde önemli isimler olmuştur. 2000'li yıllarda ise *Cemiyette Pişiyorum*, *Sokak Köpekleri*, *Malazlar*, *Poster-İti*, *Ofisboyz*, *Not Made in China*, *Leş* ve *Klink* gibi gruplar, şarkılarında daha eleştirel ve isyankar mesajlar kullanarak Türkiye'de üretilen punk müziği daha da politize etmiştir. 2010 ve sonrasında ise Türkiye punk sahnesi belki de en canlı ve üretken dönemine girmiş, *Hedonistic Noise*, *Secondhand Underpants*, *Emaskü-*

1 Punk'ın anarşist ideolojiyle birleşiminden oluşan bir alt tür.

2 Alkol ve uyuşturucu tüketimine ve anlamsız cinsel ilişkilere karşı çıkan, çoğunlukla veganlıkla da birlikte anılan bir alt tür.

3 Punk'ın feminist ideolojiyle birleşiminden oluşan bir alt tür.

4 Popüler punk. Diğer punk türlerine göre genellikle daha melodiktir.

5 İngilizce *emotional* (duygusal) kelimesinin kısaltılmış hali olan, daha depresif konuları merkezine alan bir alt tür.

6 Folk müzikle punk'ın ideallerinin birleştirildiği, genellikle akustik gitarla yapılan bir alt tür.

7 Punk'ın daha hızlı, agresif ve sert bir alt türü.

8 Kendisi rock müzik yapmasına rağmen, "punk rock" kelimesi Türkiye'de ilk defa yayımlandığı 45'likte yer aldığı için Türkiye'nin ilk punk'ı olarak anılan (Ak, 2018) Tünay Akdeniz'in, 70'li yıllarda *Günaydın* gazetesini tarafından görüntülenen kıyafetlerinde punk stiline etkilerini görmek mümkündür.

9 1977 yılında İngiltere'de punk müzikle tanışan ve 1980'li yılların başında Türkiye'ye dönen Kemal Aydemir'in 500 plaklık koleksiyonunu *Deniz Plak'ta* diğer müzikseverlerle paylaşmış, punk müziği Türkiye'de yaygınlaştırmakta büyük rol oynamıştır.

latör, No Relics, Backover, Padme, Project Youth ve Bam Bam Bam gibi gruplar, devlet ve polis iktidarıyla birlikte ataerkiye, aile kurumuna, hayvan tahakkümüne de saldıran şarkılar yaratmışlardır. Bu çalışma da 2010 ve sonrasında kurulan bu grupların oluşturduğu güncel sahneyi incelemektedir.

Gündelik Hayatta Direniş ve Müzik

De Certeau'ya (2008) göre gündelik hayat, güçlüler ve zayıfların bitmeyen savaşının asıl alanıdır. Güçlüler, mekanları belirli amaçlara göre düzenleyen, nerede ne yapılacağına karar verip zaman ve mekanı alınan bu kararlara göre biçimlendiren *stratejilere*; zayıflarsa, bu stratejilerin karşısında geliştirdikleri, sürekli değişen *taktiklere* sahiptir. De Certeau'ya göre gündelik hayatta direniş, güçlülerin belirli stratejiler aracılığıyla inşa ettiği mekanların ve belirli kullanım amaçlarıyla zayıflara verdiği kaynakların, zayıflar tarafından stratejilerin amaçladığı gibi değil kendi amaçlarına hizmet edecek şekilde farklı biçimlerde kullanılmasıdır. Kendi mekanları olmadığı için ve zamanlarının kullanımı güçlüler tarafından belirlendiği için her zaman “fırsat kovalayan” zayıflar, sistemin aktörlere baskıladığı kuralların, mekânların ve diğer kaynakların, sistemin öngöremediği veya tercih etmediği şekillerde kullanılmasıyla kendi taktiklerini yaratır. De Certeau'ya göre, gündelik hayattaki aktörler kendilerine dayatılan her şeyi pasif bir şekilde kabul edip uygulamazlar, onlar gündelik hayatta kültürün hem kullanıcıları hem de yaratıcılarıdır (2008, s. xix).

Gündelik hayatta tahakküm ve direniş ilişkisini çalışan James C. Scott (1985, 1989, 1990), çıkardığı direniş tipolojisinde *kamusal direniş* ve *gizli direnişten* bahseder. İmza kampanyaları, mekan işgalleri, protesto yürüyüşleri, sembollerin halka açık yıkımı, karşı ideolojilerin üretilmesi vb. kamusal direnişe birer örnektir. Gizli direniş türlerini de kendi içinde kategorileştiren Scott, hırsızlık gibi eylemleri materyal tahakküme karşı *doğrudan direniş* olarak kategorize ederken, statü tahakkümüne karşı *gizli öfke senaryoları* veya *gizli haysiyet söylemlerinden* bahsetmektedir. *Gizli direnişin son türü ise ideolojik tahakküme karşı muhalif alt kültürlerdir* (akt. Vinthagen ve Johansson, 2013, s. 5). Scott'a göre alt kültürlerin gündelik hayatta direniş ve gizli senaryolar açısından önemi, zayıfların yarattıkları karşıt ideolojik söylemlerin, “güvenli bir şekilde dile getirebildiği toplumsal bir alanın yaratmalarıdır” (2014, s. 181). Bu söylemlerin “saf düşünce olarak bir gerçekliği yoktur, ancak uygulandığı, ifade edildiği, canlandırıldığı ve sahne arkasındaki bu toplumsal mekanlar içinde yayıldığı ölçüde vardır” (2014, s. 186). Onun için

toplumsal mekan, fiziksel bir mekan anlamına gelmemektedir, bir alt kültürün toplumsal mekanı, işyerleri, alışveriş merkezleri ve hatta sokaklar da dahil, tahakküm faillerinin bakmadığı her yer olabilir.

Scott'ın direniş tipolojisini ve De Certeau'nun taktik ve strateji kavramlarını temel alarak, müzik aracılığıyla neye ve nasıl direnilebileceği sorusunu cevaplamayı amaçlayarak yapılan saha çalışmasında, aşağıdaki bulgular elde edilmiştir.

“Kusursuz” Müziğin Karşısında Amatör “Gürültü”

Kültürel çalışmaların kültürü, “yaşam tarzı” olarak tanımlamasından önce *yüksek kültür* ve aşağı kültür (kitle kültürü-popüler kültür) ayrımı yapılmaktadır. Yüksek kültür, entelektüel birikime hitap eden, yalnızca bir eğlence veya vakit geçirme aracı olmayan, bulunduğu kültür içindeki en iyiyi temsil eden kültürel ürünlere atıfta bulunurken anlaşılması ve kendisinden zevk alınması için belirli bir eğitim ve kültürel kapital gerektirir. Adorno ve Horkheimer'a (2007) göre yüksek kültür, dominant ideolojilere meydan okuyabilecek tek kültürel ürün biçimidir. Diğer taraftan, aşağı, popüler veya kitle kültürü kavramsallaştırmaları, kendisinden zevk almak ve anlamak için belirli bir kültürel kapital gerektirmeyen, zaman geçirme ve eğlence amacıyla kullanılan kültürel ürünlere işaret eder. Bir popüler kültür ya da Adorno'nun deyişiyle bir kültür endüstrisi ürünü olarak müzik, yukarıda da bahsedildiği üzere günümüzde mümkün olan en çok sayıda insan tarafından tüketilmeyi amaçlamaktadır. Ancak bir müzik türü olan punk, bu endüstrinin kurallarını ve kabullerini tersine çevirmektedir.

Punk, yüksek kültür olarak kabul edilmediği gibi yüksek kültürün tam karşısında konumlanmaktadır. Estetik olarak mükemmellikten ziyade amatörlüğüyle öne çıkmaktadır. Çalışmaya katılan müzisyenlerin çoğu, çaldıkları enstrümanlarda herhangi bir uzmanlık iddiaları olmadığını ve evde kendi kendilerini öğrendiklerini belirtmişlerdir. Görüşmecilerin tamamı, punk müzik yapmak için herhangi bir müzik eğitimi gerektirmediğini ifade etmiştir. Görüşmecilerden elektro gitar çalan Beste, “Zaten karşı olduğun şey herhangi bir kural, kitap. Ki müzik teorisi dediğin şey de kural ve kitap demek oluyor” diyerek, punk'ın kendini yüksek kültür karşısında konumlandırmasını kusursuz bir biçimde ifade etmiştir.

Görüşmeye katılanlar punk'ın ne olduğu konusunda anlaşamasa bile ne olmadığı konusunda hemfikirdir: punk rahatlatıcı bir müzik türü değildir. Ankara'da hardcore punk yapan bir grupta gitar çalan Sercan, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Punk aslen bir söylemdir ve müzik onu destekleyen şeydir. İnsanların duymak istemediği veya kafasını çevirdiği şeyleri gözlerine sokuyorsun. Müziğin agresifliği de bunu besliyor. Söylediğin şeyler birtakım insanlar için rahatsız edici, birtakım insanlar için güç veren bir şey. O cazırtılı cüzurtulu gitarlar, o hızlı ritim, o kaotik müzik işin içine girince birtakım insanlar için bu gerçekten gazlayan bir şey oluyor. Diğerleri için de tokat gibi suratına çarpan bir şey oluyor.

DeNora (2004) müziğin, hareket hızımız, kalp atışımız ve zamanın nasıl geçtiğine dair algımızı biçimlendirdiğini ifade etmektedir. Punk'ın hızı, çılgınlıkları, sert davulları, kirli sesi dinleyiciyi rahatlatmaktan çok rahatsız etmektedir. Öyleyse punk rahatlatıp tatmin etmek yerine rahatsız etmekte, öfkelenmekte ve harekete geçirmektedir. Ankara'nın *riot grrrrl* gruplarından birinde vokal olan Arya, bu durum hakkında aşağıdakileri söylüyor:

Biz [sesin] temiz olmasını istemiyoruz. Bana daha samimi geliyor. Temiz kayıtlar çok itici geliyor bana, çok makyaj yapılmış gibi. Çok sermayeleştirilebilen ürün gibi oluyor temiz kayıt. Böyle radyoda çalacak bir şey gibi.

Müzik endüstrisi içinde üretilen şarkıların prodüksiyonunda çok fazla teknoloji ve uzmanlık kullanılmaktadır. Katılımcılar her ne kadar bu tarz bir sesi zaten arzu etmediklerini söyleseler de bu teknolojiye erişimleri yoktur ve müzik amatör müzisyenler tarafından, ellerindeki imkanlarla üretilmektedir. Kayıt stüdyosu olarak bir öğrenci evinin kullanıldığı; mikrofon, müzik aletleri ve başka ekipmanların arkadaşlardan ödünç alındığı bir sahnedir punk sahnesi. Bu durum kendin yap ilkesinin kendisini oluşturur. Kendin yap, bu bir seçim olduğu kadar bir zorunluluktur. Punk müzik için imkansızlık dayanışmayı gerektirmekte, dayanışma da alternatif bir müzik üretim modeli sağlamaktadır.

Punk, öfkeli olduğu kadar şakacı da bir müzik türüdür. Tek amacı eğlenmek ve dalga geçmek olan birçok şarkı bulunmaktadır. Yine de Ankara tabanlı bir hardcore grubunun vokali Aras, bu kendini veya başkalarını, zaman zaman hayatı ciddiye almama durumunun da politik olduğunu düşünmektedir:

Cemiyet'in¹⁰ yazdığı bazı sözler son derece mantıksız, yer yer aptalca sözler yazıyorlar. Ama benim bakış açım göre bu çok politik bir şey aslında. İçi boş bir şey üretmektense küflenmiş bir makarnaya şarkı yazmak politik geliyor bana.

10 Cemiyette Pişiyorum, 2000'de İstanbul'da kurulan punk grubu.

Punk'ın salt eğlence için de kullanılabilmesi, her şeyden önce dinleyiciden satın alma gibi bir katılım veya kâr beklemediğinden politiktir. Müzisyen, yarattığı müziği başka birine satmak için değil, kendini eğlendirmek veya zaman geçirmek için yaratmıştır. Konserlerde dinleyiciyle birlikte eğlenir ancak dinleyiciden ticari bir beklentisi yoktur. Bununla birlikte, müziği son derece ciddi bir uğraş, sadece en yetenekli ve eğitimli bireylerin yapabileceği, sadece en evrensel ve en güçlü duygulara dil vermesi gereken bir “sanat” olarak gören seçkin düşünceye de bir başkaldırıdır. Bu durumda, yüksek kültürün karşısında punk'ı popüler kültür olarak tanımlamak mantıklı görünebilir. Ancak punk bir popüler kültür ürünü de değildir, çünkü punk'ın olabildiğince fazla kişiyi eğlendirme gibi bir amacı ve potansiyeli yoktur. Katılımcıların bir çoğu, müzikten bir getiri sağlamak isteselerdi punk müziği tercih etmeyeceklerini belirtmişlerdir. Bunun sebeplerinden bir tanesi, punk'ın genel olarak popüler bir müzik türü olmamasıdır, özellikle kitleler tarafından dinlenmeyen punk gruplarının konserlerine çoğunlukla aynı 50-100 kişi gelmekte, bu insanların da büyük kısmını zaten kendileri de yerel sahnede müzik yapan farklı grupların üyeleri oluşturmaktadır.

Punk Müzik: Kendin Yap Müzik Üretimi Nasıl Mümkündür?

Günümüzde müzik üretimi, endüstri tarafından tekeline alınmış gibi görünse de müzik kadar evrensel ve güçlü bir içgüdüyü tam olarak endüstrileştirmek mümkün değildir. Adorno'ya (2007) göre müziğin tarihsel işlevi, birinin becerisini satma düşüncesine dayalıdır (s. 96). Yani birinin yeteneği, bir kendini ifade biçimi olmaktan çıkıp değişim ekonomisinin bir parçası haline gelmektedir. Her ne türde olursa olsun yaratılan müzik, yaratıldığı ekonomik bağlamdan ayrılamaz. Street bu durumu şu şekilde açıklar:

Çünkü pop kendisini yaratan endüstriden ayrılamaz. Kayıt teknisyenleri, avukatlar, yapımcılar, müzisyenler, diskjokeyerler, müzik yazarları ve diğerleri, şarkının yazılmasıyla onu dinleyenler arasında bir yeredir. Pop şarkısı saf bir yapıt değil, tercihin, eleştirinin, politikanın ve ekonominin bir ürünüdür (Street, 1986, s. 6).

Öyleyse endüstri içinde üretilen müzik, yaratıcının vizyonunun bulanıklaştığı, araya birden fazla üçüncü şahısların girdiği, dolayısıyla yaratıcı özerkliğin kaybedildiği türden bir müziktir. Ancak kâr amacı güden bir sistemin içinde üretilmediğinde müzik, güçlü bir silaha dönüşebilmektedir.

“Kendin Yap” ilkesi, özellikle müzik üretimi açısından 70’lerin ortasında punk’la birlikte popülerliğini kazanmıştır (Holtzman vd., 2007, s. 46). Bunun sebebi kendin yapı (do it yourself)¹¹ punk alt kültürünün bir ilke olarak kabul etmesi ve kendisini bunun üzerine inşa etmesidir. Kendin yap, bireyin herhangi bir ürünü markette satıldığı paketli haliyle almak yerine evde kendi imkanlarıyla yapması veya bir hizmet için bir profesyonel kiralamak yerine iş gücünü kendisinin üstlenmesi anlamına gelmektedir. Bireyin herhangi bir ürünü veya hizmeti kendisinin yapması veya yaptığı servisten/hizmetten kâr beklememesinin, uzmanlık ve katılsız üretim gerektiren ve yabancılaşmaya sebep olan kapitalist sistemin üretim anlayışına bir alternatif olduğunu söylemek yerinde olacaktır (Holtzman vd., 2007, s. 44). Punklar da müzik üretim ve dağıtımını tam olarak bu ilke etrafında inşa etmektedir. Punk ve kendin yap ilkesi arasındaki bağ o kadar güçlüdür ki Moran (2011) punk’ı “kendin yap alt kültürü” olarak tanımlamaktadır.

Punk için kendin yap, bir ilke olmanın ötesinde bir zorunluluktur. Ana akım müzik endüstrisinin imkânlarına erişemeyen punk’lar ellerinde olanla yetinmek zorundadır. Katılımcılardan biri, kaliteli bir mikrofon almaya ekonomik gücü yetmediği için cızırtıları engellemek amacıyla basit bir mikrofonun üzerine sünger geçirdiğini ve bu şekilde kendi gürültü engelleyicisini yapışını anlatmıştır. Dinleyiciler için dinleyiciler tarafından yapılan fanzinler, *merch*¹² satın alacak finansal gücü olmayan dinleyicilerin kendi evlerindeki imkanlarla yaptıkları grup tişörtleri, en önemlisi de müzisyenlerin kendi aralarında kurdukları kolektifler ve endüstri desteği olmadan yaptıkları müzikler kendin yap’ın gündelik hayattaki karşılıklarıdır.

Punk müziğin dağıtımında kayıt şirketleri veya diğer adıyla label’lar¹³ çalışmaktadır. Türkiye’de punk müzik yapan katılımcılar, sansürlenme, sömürülme ve kontrol edilme gibi kaygılar sebebiyle büyük kayıt şirketleriyle anlaşma yapmak istemediklerini dile getirmişlerdir. Yine de bu durum üretim sürecine herhangi bir label’ın dahil olmadığı anlamına gelmemektedir. Bu bağımsız label’lar, kâr amacı gütmemektedir. Belki de bu sebeple, her ne kadar sosyal medyada kendilerini “plak şirketi” olarak kategorileştirseler

11 Literatürde Kendin Yap’ı tanımlamak için en sık “aktivizm” (Flinn, 2017) (Jeppesen, 2012), “etik” (Duncombe, 1997; Collins, 1999; Moran, 2011; Griffin, 2012) ve “ilke” (A. Gordon, 2017; Silva ve Guerra, 2017; Steward, 2017) kelimelerinin kullanıldığı görülmüştür. Kendin Yap gerçekten de kendisini tanımlamak için kullanılan bu ifadelerin hepsini aynı anda kapsamaktadır: alt kültürlerin üzerine inşa ettikleri bir ilkedir, ancak aynı zamanda bir etik anlayışdır ve kapitalizmin karşısına bir alternatif koyması sebebiyle de bir aktivizm biçimidir.

12 CD, tişört, sticker gibi ürünler.

13 Label: Kayıt/Plak şirketi.

de katılımcıların çoğu yukarıda bahsedilen label'ları birer kayıt veya plak şirketi olarak tanımlamak istememişlerdir. Şirket kelimesinin çağrıştırdığı kurumsal ve kapitalist anlamların karşısında konum alarak, bu label'ları birer "oluşum" olarak tanımlamışlardır.

Endüstri içinde üretilen müzikte hem şirketler hem de devlet kâr sağlamaktadır, ancak Türkiye punk sahnesinde kurulan bağımsız label'lar, ulaşabilecekleri kitleyi ciddi anlamda kısıtlamasına rağmen hem devlete vergi vermeyi hem de kendileri hayatlarını idame ettirecek kadar olsa bile kâr sağlamayı reddetmekte eserlerin dağıtımını kendileri yapmaktadır. Çalışmaya katılan görüşmecilerden Arya, punk alt kültüründe yapılan üretimden bahsederken punk sahnesini, kapitalizmin üretim araçları dışında da bir şeyler yapmaya olanak veren bir alan olarak tanımlamaktadır:

Kaydını gidip kendin yapıyorsun, CD'ni kendin çekiyorsun, gidip Kültür Bakanlığından bandrol falan almıyorsun. Yani böyle olmak benim de hoşuma gidiyor, bunları kendin gerçekleştirebilmek. Böyle bekleyip "ay bir label olsa da bassa" kafalarına girmemek... Neden label arıyorsun? Bunu sen de yapabilirsin. Bunu ben yapabileceğimi çok geç keşfettim. Ve bu benim için önemli bir şey yani. Kendin bir şey yaratmış oluyorsun orada. Değerli bir şey bu, sermayeleştirilebilen bir şey olmasına gerek yok. Bu bence çok güzel bu DIY [Kendin Yap] kültürü.

Birçok katılımcının ifade ettiği üzere bu label'larda aktif olarak görev alan punk'lar CD'lerin yazılmasını, paketlenmesini ve kapak baskısını sipariş vererek veya seri imalata sokarak değil kendin yap ilkesini pratiğe dökerek kendileri yapmaktadır. İstanbul tabanlı bir melodik punk grubunun vokali olan Özgür'e göre bu tarz bir üretim biçimi, her CD'yi özel ve kendine has yapmaktadır. Kendin yap ilkesiyle CD'lerin üretiminde olduğu kadar kliplerin çekimi, albümlerin kaydının alınması, albüm kapaklarının çizilmesi, grup merch'lerinin dizayn edilmesi ve dağıtım aşamasında karşılaşmaktadır. Levent, bu tür bir üretim ve dağıtım sürecini mümkün kılan sahne içi dayanışmayı şöyle anlatmaktadır:

Lokal sahnenin en güzel yanı şu: her işten anlayan biri var. Mesela bir grafik konusunda bir şey lazımsa yine bu müziği dinleyen, bu dünya görüşünü paylaşan birine gidip merhaba biz bunu yapacağız çizim yapar mısın falan dediğin zaman direkt anlıyor ve çiziyor bir şeyler. Biz de çok seviyoruz öyle bir kimya tutması var yani.

Konserlerde gerçekleştirilen katımlı gözlemlerde, Ankara punk sahnesinde bir grubun vokalisti üstlenen Armağan'ın birden fazla grubun konserlerinde ses kontrolünü ve düzenlemesini yaptığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte farklı grupların birbirlerinden ekipman ödünç alması, dönüşümlü olarak birbirlerinin kapak çizimlerini üstlenmeleri, bir müzisyen uygun olmadığında başka bir müzisyenin onun yerine çalması, birbirlerinin merch'lerini satın almaları, albümleri çıktığında sosyal medyada paylaşımları gibi farklı dayanışma biçimlerine de rastlanmaktadır. Türkiye'nin punk sahnesi, popüler bir sahne değildir ve kapitalizm standartlarında başarılı gruplardan oluşmamaktadır, ancak kesinlikle kendisine yetebilen bir sahne olarak değerlendirilebilir.

Punk'lar için kendin yap ilkesi, bir zorunluluk olmakla birlikte çok önemli bir politik ve etik ilkedir. İstanbul tabanlı bir pop-punk grubunun vokali olan Levent'in de belirttiği gibi kendin yap ilkesi, bir dayanışma ağının temelini oluşturmaktadır. İstanbul tabanlı bir melodik punk grubunun bass gitaristi Kaya bu konuyla ilgili olarak: "Kendin yap politik bir yaklaşım. Kontrol edebilecek kurumlardan uzak durmamızı sağlıyor. Birbirimize destek olmamızı, birbirimize yetmemizi sağlıyor." ifadesini kullanmıştır.

Kendin yap ilkesi ve dayanışma ağları ortaya çıkartılan punk müziği sahipsiz kılarak ana akım müzik endüstrisinin alternatifi haline getirmiştir. Merch'lerin konserlerde satılması ve grupların albüm satışlarının bir kısmının label'lara gitmesi gibi finansal kararlar şirketleşmeyi anımsatabilir, ancak bu gibi satışlardan elde edilen kâr, katılımcıların söylediği üzere bir havuza atılmakta, bu havuzda biriken para da label'ların sahiplerine değil yeni grupların albümlerini ve merchlerini yapmaya harcanmaktadır. Bu sayede farklı türden gruplar sahneye kazandırılabilir. Dolayısıyla, punk'ların oluşturdukları bu tür bir sistemi bir kazanç değil, dönüşüm sistemi olarak tanımlamak daha faydalı olacaktır: sahne içinde sürekli dönüşüm halinde olan bir miktar para, yeni grupların sahneye sürekli olarak kazandırılmasını sağlamaktadır. Böylece görüşmecilerin "şirket" yerine "oluşum" kelimesini kullanma arzuları anlaşılır bir hal almaktadır.

Punk: Müzikte ve Sahnedeki Özgürlük

Müzik üretiminin ve dağıtımının kapitalist ilke ve süreçler dışında gerçekleştirilmesi, müziğe kapitalizmde kaybettiği belirli özelliklerin geri kazandırılmasını sağlar. Bu özelliklerin en başında kuşkusuz sanat eserinin özerkliği gelmektedir. Eğer müzisyen, müziği satış amacıyla yapmıyorsa, bu kendini özgürce ifade edebileceği, piyasanın standardına değil kendi arzularına göre, orijinal, deneysel ve yeni ürünler ortaya koymasının

mümkün olduğu anlamına gelmektedir. Chapple ve Garofolo'ya (1977, s. 311) göre sanatçılar ikiye ayrılmaktadır: her şeyden çok “başarıya ulaşmayı” isteyenler ve müziklerine para ve övgüye verdiklerinden daha çok değer verenler. Başarının para kazanmak, ünlü olmak veya herkes tarafından tanınmak olarak tanımlandığı bir toplumda punk, daha önce de altı çizildiği üzere her şeyden önce para kazanma kaygısı taşımamasıyla müzik endüstrisinin içinde üretilen müzikten ayrılmaktadır. Çalışma katılımcılarından Beste, bu sahnede¹⁴ kimsenin “ticari müzik” yapmadığını söylemiştir. Ekim ise “... kendi grubumuzla para kazanmak istesek en baştan para kazandıracak bir müzik türünü seçerdik bence” diyerek punk'ın Türkiye’de para kazandıracığına dair inancın olmadığını ifade etmiştir.

Müziği kâr beklentisiyle gerçekleştirmemenin, punk sahnesinin dinleyicisinin ve kapitalinin büyümesini kısıtladığı düşünülebilir. Daha önce de belirtildiği üzere katılımcıların birçoğu, müzikten para kazanmak isteselerdi punk değil başka bir müzik türü yapmayı tercih edeceklerini belirtmiştir. Bunun sebebi, Türkiye’de punk müziği çok az sayıda insanın dinlemesi ve müzik endüstrisinin punk müziği Türkiye’de endüstrileştirmek bile istemeyeceği düşüncesidir. Katılımcılar punk'ın sözlerinin sistem karşıtı ve politik oluşu, müziğin basit, kirlili ve “gürültülü” oluşu nedeniyle çok sayıda insan tarafından dinlenmeyeceğini düşünmektedir. Sercan'a göre punk yapmanın amacı, “insanların duymak istemediği şeyleri söylemek ya da göz çevirdiği şeyleri gözünün içine sokmak”tır. Bu ifade, Adorno'nun popüler müziğin işleviyle ilgili söylediği “dikkat dağıtma” işlevinin tam karşısında duruyor gibi görünmektedir, punk'ların elinde müzik bir dikkat dağıtma aracı değil, tam tersine bir dikkat çekme aracına dönüşmektedir.

Punk, endüstri tarafından ticarileştirilmek istenebilir, ancak ticarileştirildiği anda politik anlamını ve gücünü kaybedecektir. Punk'lar da bu konuda benzer kaygılara sahiptir. Katılımcılar endüstriye dahil edilmek istenseler bunu reddedeceklerini söylemişlerdir. Ankaralı bir garage-punk grubunun vokali olan Armağan, grubuna büyük bir şirketten kayıt ve dağıtım teklifi içeren bir mail geldiğini, ancak kendisinin bu teklifi sert bir dille

14 Burada “sahne” kelimesi, müzisyeni dinleyiciden ayıran bir platform olarak değil; punk müziğin üretildiği, dağıtıldığı, performe edildiği ve yeniden üretildiği alanların tamamını kapsayacak bir şekilde, özellikle müzik alt kültürlerini tanımlama amacıyla kullanılan bir başka kavram olarak kullanılmıştır (Gaines, 1990; Kruse, 1993; Shank, 1994; Straw, 1991, 2004, 2006, 2014). Çoğunlukla yerel ve “alt kültürel” alanları tanımlamak için kullanılan kavram, Straw'a (2014) göre kolektifliği, bir toplanma alanını, etik bir dünyayı veya “görünür” bir alanı ifade edebilmektedir. Bu anlamıyla “sahne” kavramı, özellikle müzik alt kültürlerini tanımlayacak şekilde kullanılmaktadır: punk sahnesi, hip-hop sahnesi gibi.

reddettiğini söylemiştir. Katılımcılar, her ne kadar büyük bir şirketle çalışmanın müziklerini daha büyük kitlelere ulaştıracağını düşünseler de kâr amacıyla kendilerini kısıtlayacaklarına, dönüştüreceğine ve sömüreceğine dair inançları ve plak şirketlerine güvensizlikleri sebebiyle şirket bünyesi altında müzik yapmayı reddedeceklerini söylemişlerdir. Bu bağlamda Kaya'nın söyledikleri kayda değerdir:

Müziği para kazanmak için yaparsan işler değişiyor. Kendi yaratıcı yönlerini bozmak zorunda kalıyor insanlar. Çizgilerini bozmak zorunda kalıyorlar. Özellikle yurtdışında büyük labelların müzisyenleri belirli yönlere ittiği bariz yani. İlk yazdığı şarkıyla o label'ın prodüksiyonunu yaptığı şarkı bambaşka olabiliyor.

Katılımcıların tamamı yaratıcı özerkliğin altını çizirken bazı katılımcılar, mutlak özerklik verildiği takdirde müzik endüstrisine katılım sağlamayı düşüneceklerini belirtmişlerdir. Ancak kontrol edilme kaygısının her katılımcıda kendisini göstermesi önemlidir. Özgürce yaratma, katılımcılar için kendilerine bir kâr sağlayamayacak bu müzik türünü yapmaları için bir sebep vermiştir. Yukarıda da ifade edildiği şekliyle hatırlayacak olursak, Scott'a (2014) göre bir alt kültürün en önemli işlevi tam olarak budur: tâbi grupların kendilerini güvenli bir şekilde ifade edebileceği ortamı yaratmak. Katılımcıların tamamı, punk sahnesinde, üretim ve dağıtım sırasında, konserlerde veya başka bir yerde hiçbir şekilde kısıtlandıklarını hissetmediklerinin altını çizmiştir. Hatta Ankara tabanlı bir hardcore grubunun vokali olan Öykü, kendisini bu ülkede özgür hissettiği tek yerin punk sahnesi olduğunu belirtmiştir. Benzer bir şekilde İpek de punk sahnesinin özgür yaratımla olan ilişkisini şu şekilde anlatmıştır:

Ben punk sahnesini tamamen otonom bir bölge olarak düşünüyorum. Her şeyini kendin üretebileceğin yer punk ortamıdır çünkü orada kimse seni yargılamaz, dışlamaz, yadırgamaz. O yüzden azınlıkların ve dışlandığını hisseden her insanın punk ortamında kendinden bir şey bulacağını düşünüyorum.

Katılımcıların ifadeleri üzerine Türkiye punk sahnesini, katılımcıların birbirlerini (en azından Türkiye'de norm olarak görülen standartlarla) yargılamadığı, öfke, feminizm, anarşizm, antifaşizm ve ana akım müzik endüstrisinde yadırganabilecek benzeri temaların rahatça keşfedilebildiği bir alan olarak tanımlamak mümkündür. Müziğin sert ritmi de bu temaları destekleyecek niteliktedir. Ancak, punk müziğin (her ne kadar ana akım medyada böyle bir ünü olsa da) ilgilendiği tek duygu öfke, hüznün ve hınç gibi "negatif" duygular değildir. Aksine, birden fazla katılımcı hissettikleri öfkenin asıl kaynağı olarak

sevgi ve umut hislerini göstermişlerdir. Birçok şeyi ve kişiyi çok sevdikleri için onların sömürülmesi, haksızlığa uğramaları onları öfkeliendirmektedir.

Türkiye’de Punk müzik genellikle büyük ve pahalı ses sistemlerine sahip kaliteli sahnelerde sergilenmez, bunun yerine konserler genellikle barlarda ve sokaklarda verilmektedir. Barlar, güç sahipleri tarafından kontrollü alkol tüketiminin kabul edildiği bir mekândır, ancak punk’lar konser sırasında bile, alkollerini barlardan değil sokaklardaki tekellerden almayı tercih etmektedir. Onlar için barlar, alkol tüketmenin veya alkol satmaya yardımcı olmanın değil, zıplamanın ve pogo¹⁵ yapmanın mekanıdır, De Certeau’nun belirttiği gibi, kendilerine verilen mekanların kullanım amaçlarını kendi işlerine gelecek şekilde kullanmaktadırlar. Benzer bir şekilde, sokakların iktidar stratejisi tarafından belirlenen kullanım biçimi iki mekânı birbirine bağlayan bir ara mekân olmaktadır, ancak punklar için sokaklar hem ucuz hem de özgür olan asıl sosyalleşme alanıdır.

Punk Sahnesinin Yıldızları ve Dinleyicileri

Müzik endüstrisinin yıldızları, dinleyicilerin onlara hayran olması amacıyla yaratılırlar. Bu yıldızlar, ünlerini neye borçlu olurlarsa olsunlar, her şeyden önce ulaşılmaz, erişilmez ve hiyerarşik olarak dinleyiciden üstün olarak konumlanmaktadır. Ancak Türkiye punk sahnesi için bu durum geçerli değildir. Sahnedeki müzisyenler ve dinleyiciler, zaten küçük olan sahnede konserlere hep aynı kişilerin gelmesi sebebiyle, birbirini çoğu zaman kişisel olarak tanımaktadır. Bu durum da müzisyen ve dinleyici arasındaki hiyerarşiyi tamamen ortadan kaldırmaktadır. Sahnede konserleri dinlemeye gelen insanlar, müzisyenlerin hayranları değil arkadaşlarıdır.

Müzisyen ve dinleyici arasında herhangi bir hiyerarşi olmadığını konserler sırasında yaşananlardan anlamak da mümkündür. Katılımlı gözlemler sırasında gidilen konserlerde, dinleyicilerin sıklıkla sahneyi işgal ettiği, zaman zaman vokalin elinden mikrofonu alıp şarkı söylediği gözlemlenmiştir. Bu durum hem vokal tarafından yadırganmamakta hem de zaman zaman teşvik edilmektedir. Dinleyicinin sahnede aktif bir şekilde yer almasını “punk bir duruş” olarak gördüğünü söyleyen Armağan, “duruşla ilgili en önemli şey dinleyiciyle kendini ayırmamak olabilir. Dinleyiciyle eşit olduğunu bilmek olabilir. Diğer müzisyenle, ışıkçı ve tonmaysterle¹⁶ eşit olduğunu bilmek olabilir. Bunlar önemli

15 Dans edenlerin, birbirlerini omuzlarıyla ittiği bir dans biçimi.

16 Ses teknisyeni.

duruş biçimleri” demiştir. Bu tavrın tam aksinin sahnede arada sırada karşılına çıktığını söyleyen bazı katılımcılar, kendisini dinleyiciden, ses teknisyeninden ve ışıkçıdan daha üstün gören müzisyenlerle “rock starlar” diyerek dalga geçmiştir. Katılımcılara göre punkta buna benzer tutumlara yer yoktur, çünkü punk her türlü hiyerarşiye karşı bir duruştur. Punk müzik konserlerinde, dinleyicilerle müzisyenleri ayıracak, müzisyenleri daha yukarıya konumlandırmasıyla bilinen, yükseltilmiş bir platform anlamıyla bir “sahne” bulunmadığı gözlemlenmiştir. Müzisyenlerin dinleyicilerin arasına girip onlarla pogo yaptığı, hem müzisyenlerin hem dinleyicilerin sahneden stage dive¹⁷ yaptığı, müzisyenlerin dinleyicileri sahneye davet ettikleri ya da dinleyicilerin davet edilmeden sahneye çıktıkları da sık sık gözlemlenmiştir. Bu görüntüler, anaakım müzik endüstrisinin sahneden çok farklıdır.

Punk müzik gibi yerel olarak gerçekleştirilen ve çok büyük kitlelere erişimi olmayan grupların oluşturduğu sahnelerde, özellikle yeni grupların isimlerini ve müziklerini duyurabilmeleri için sahne alabilmeleri elzemdir. Katılımcıların dalga geçtikleri “rock star” tutumuna karşı aldıkları tavır kendini burada da göstermektedir: yeni kurulan herhangi bir grup, herhangi bir tanındık, müzikal yetenek veya kapital gerektirmeden, konserlerde kendisine yer bulabilmektedir. Ana akım endüstride müzik yapmak isteyen kişilerin sesini duyurabilmek için milyonlarca kişinin katıldığı yarışmalara girip onların arasından sıyrılmaya çalıştığı göz önünde bulundurulduğunda, punk sahneden kapsayıcılığı kendisini daha da belli etmektedir.

Sonuç

Türkiye’deki punklar, ürettikleri müziğin hem üretim hem dağıtım sürecinde kâr veya ün amacı gütmediklerinden, kapitalist sistemin belirlediği anlamıyla müzik endüstrisinin koyduğu kurallara alternatifler geliştirmişlerdir. Daha çok dinleyiciye ulaşabilme gayesiyle standartlaşmaktansa, sadece kendileri ve çevreleri duyacak ve anlayacak olsa bile yaratıcı özerkliklerinden vazgeçmeyi reddetmekte, en çok satış yapacak türden bir müzik üretmektense kendi inanç, prensip ve ideolojilerini yansıtan şarkılar üretmekte; birbirleriyle rekabet etmek yerine dayanışma içerisine gitmekte; kimlikleri aracılığıyla bir üstünlük iddiasında bulunmak yerine kapsayıcı olmaya çalışmakta, en önemlisi de sürekli olarak tüketmek yerine, bir dönüşüm sistemiyle üretmekte ve yeni grupların üretmesine yardımcı olmaktadır.

17 Sahneden dinleyicilerin üzerine atlamak.

Punkların müzik üretim ve dağıtım süreci, bulgular kısmından da açıkça görülebileceği üzere, De Certeau'nun (2008) gündelik hayatta direnişi tanımlarken de kullandığı tabirle, tam bir elindekiyle yetinme sanatıdır. İnternet, barlar, sokaklar ve hatta müzik iktidar sahiplerinin organize ettiği ve amaçladığı biçimlerde değil, sıradan insanların taktikleleriyle dönüştürüldüğü ve ana akım sisteme bir alternatif oluşturan bir biçimde kullanılmaktadır. İnternet ve sosyal medya, tüketim alanları olmak (müzik tüketmek veya tüketilmesini sağlamak) veya tüketimi teşvik etmek (reklam yapmak, ürün tanıtmak, vb.) için tasarlanmışsa da punklar bu alanları özgür yaratımlarını dağıtmak, seslerini, duygularını ve karşıt söylemlerini duyurmak için kullanılmaktadır. Sokaklar iki mekânı birbirine bağlamak için yaratılmıştır, ancak punklar için sosyalleşme alanının ta kendisidir. Barlarda alkol tüketilmesi veya satılması gerekmektedir, ancak punklar alkollerini daha ucuza sokaktan alıp bu mekanlarda sadece dans etmektedir.

Benzer bir şekilde punk sahnesi, Scott'ın (2014) direniş tipolojisinde bahsettiği alt kültürlerin temel işlevinin, yani karşıt söylemleri yaymanın özgürce ve korkusuzca gerçekleştirilebildiği bir alan olmasıyla da öne çıkmaktadır. Türkiye'nin punk sahnesinde feminist, queer, antifaşist sesler çıkmakta; şarkılarda veganizm, anarşizm ve sosyalizm gibi kapitalizmin karşısına alternatif olarak koyulan ideolojilerin mesajları verilmektedir.

Üstelik direniş potansiyeli sadece üretilen mesajlardan ibaret değildir. Punklar, rekabet ve kârı birinci plana koyan kapitalist sistemin karşısına, dayanışmanın ve desteğin ön plana koyulduğu alternatif bir üretim ve dağıtım biçimi koyarak, şarkılarında verdikleri ideolojik mesajları pratiğe dökmeyi başarmış gibi görünmektedirler.

Roszak (2017, s. 75), karşı kültürlerin en büyük işlevi olarak, yaşlı radikaller olarak tanımladığı kişilerin yazdığı manifestoları, “kitap ve süreli yayınlardan yırtıp almaları” ve “bir yaşam biçimi haline getirmeleri”ni göstermiştir. Ona göre toplumda herhangi bir değişim de, tam olarak bu teorilerin pratiğe dökülmesiyle, kitaplardan çıkarılıp sokaklarda faaliyete geçirilmesiyle mümkün olabilirdi. Türkiye'deki punk sahnesi bu açıdan Roszak'ın beklentilerini yerine getiriyor gibi görünmektedir: çoğu anarşist ya da sosyalist teori okumamış punk'ların tamamı Kendin Yap ilkesini ve dayanışmayı benimseyerek tüketim toplumuna katkı sağlamayı ellerinden geldiği seviyede reddetmekte, üstüne üstlük bunun karşısına dayanışmanın temel alındığı alternatif bir üretim ve dağıtım sistemi koymaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

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

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the sociology of music*. (E. B. Ashton, Çev.). The Seabury Press.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi*. İletişim Yayınları.
- Ak, M. (2018). Türkiye'nin ilk punk'ı: Tülay Akdeniz. *Timeout*. <https://www.timeout.com/istanbul/tr/muzik/turkiyenin-ilk-punki-tunay-akdeniz>
- Atkins, E. T. (2017). *A history of popular culture in Japan: From the seventeenth century to the present*. Bloomsbury Academic.
- Attali, J. (2009). *Noise: The political economy of music* (B. Massumi, Çev.). The University of Minnesota Press.
- Baron, S. (1989). The Canadian West Coast punk subculture: A field study. *Canadian Journal of Sociology*, 14(3), 289–316.
- Bayraktaroğlu, N. D. (2011). *Türkiye'de 1980 sonrası bir altkültür grubu olarak Punk'ın oluşumu* (Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi).
- Beauchez, J. (2016). 'Chaos in France': Fieldnotes from the French punk experience. *Cultural Dynamics*, 28(3), 266–289.
- Bennett, A. (2018). *Kültür ve gündelik hayat*. Phoenix.
- Boynik, S., ve Güldallı, T. (Ed.). (2007). *Türkiye'de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999*. BAS.
- Chapple, S. ve Garofolo, R. (1977). *Rock and roll is here to pay*. Nelson-Hall.
- Clark, D. (2003). The death and life of punk: The last subculture. D. Muggleton ve R. Weinzierl (Ed.), *The Post-Subcultures Reader* içinde (s. 223–236). Berg Publisher.
- Collins, D. (1999). "No experts: Guaranteed!": Do-it-yourself sex radicalism and the production of the lesbian sex zine "Brat attack". *Signs*, 25(1), 65-88.
- Cook, N. (1999). *Müziğin abc'si*. Kabalıcı.
- Çerezcioglu, A. (2018). Türkiye'de Politik Pop. F. Kutluk (Ed.), *Müzik ve Politika* içinde (s. 121–158). h2o Yayıncılık.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik hayatın keşfi—1: Eylem, uygulama, üretim sanatları*. Dost Kitabevi Yayınları.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Duncombe, S. (1997). *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture*. Verso.
- Erdoğan, İ. (2000). Müziğin ve toplumsalın üretimi: Müziğin siyaset ekonomisi, kültürü ve ideolojisi üzerinde araştırma gereği. *Ve Müzik: Araştırma ve Yorum Dergisi*, 6, 8–16.
- Ertürk, E. (2010). *İstanbul müzik endüstrisi: Temel yapısal özellikler, eğilimler, sorunlar ve öneriler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı - Türkiye Bilimler Akademisi.

- Ferrarese, M. (2017). A profane existence? Diy culture, sonic extremism and punk identity in 21st century In Malaysia. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The Punk reader: Research transmissions from the local and the global* içinde (s. 271–293). Universidade do Porto.
- Flinn, A. (2017). Preserving popular music heritage: Do-it-yourself, do-it-together. *Archives and Records*, 38(1), 159-161.
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. R. Leppert ve S. McClary (Ed.), *Music and society: The politics of composition, performance and reception* içinde (s. 133-150). Cambridge University Press.
- Frith, S. (2000). Popüler müziğin endüstrileşmesi. J. Lull (Ed.), (T. İblağ, Çev.), *Popüler müzik ve iletişim* içinde (s. 71-106). Çivi Yazıları.
- Gaines, D. (1990). *Teenage wasteland: Suburbia's dead end kids*. Harper Collins.
- Gordon, A. (2017). Sell-out bastards! Case-study accounts of the dilemmas of authenticity in Uk/Us punk 1984-2001 and beyond. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The punk reader: Research transmissions from the social and the global* içinde (s. 29-49). Universidade do Porto.
- Griffin, N. (2012). Gendered performance performing gender in the DIY punk and hardcore music scene. *Journal of International Women's Studies*, 13(2), 66-81.
- Guerra, P. (2018). Raw power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of *resistance* in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241–259.
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür: Tarzın anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). Babil Yayınları.
- Holtzman, B., Hughes, C., ve Van Meter, K. (2007). Do it yourself... and the movement beyond capitalism. S. Shukaits, D. Graber, E. Biddle (Ed.), *Constituent imagination: Militant investigations/collective theorization* içinde (s. 44-61). AK Press.
- IFPI. (2019, Şubat 4). *IFPI global music report 2019*. <https://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2019>
- İbrahimhakkıoğlu, F. (2019). Creating a magic world: Punk, DIY culture, and feminist ethics in contemporary Turkey. P. Guerra, T. P. Alberto (Ed.) *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes* içinde (s. 157–169). Universidade do Porto.
- Jarrett, M. (1991). Concerning the progress of rock and roll: The rethinking of a 20th century cultural model of conventionalization predicated on heat-death. *South Atlantic Quarterly*, 90(4), 803-818.
- Jefferson, T. (Ed.). (2002). *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge.
- Jeppesen, S. (2012). DIY zines and direct-action activism. K. Kozolanka, M. Mazepe, D. Skinner (Ed.), *Alternative media in Canada: Policy, politics and process* içinde (s. 264-281). UBC Press.
- Kohl, P. R. (1997). Reading between the lines: Music and noise in hegemony and resistance. *Popular Music and Society*, 21(3), 3–17.
- Kruse, H. (1993). Subcultural identity in alternative music culture. *Popular Music*, 12(1), 31-43.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. h2o Yayıncılık.
- Laing, D. (2002). *Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü*, (N. Özlem, Çev.), Altıkırkbeş Yayın.
- Moran, I. P. (2011). Punk: The do-it-yourself subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1), 58-65.
- O'Hara, C. (2008). *Punk felsefesi: Gürültünün ötesinde*. Çitlenbik Yayınları.
- Pratt, W. S. (1907). *History of music: A handbook and guide for students*. G. Schirmer.
- Rozsak, T. (2017). *Bir karşıt kültür ansiklopedisi: Teknokratik toplum ve gençliğin muhalefeti üzerine*, (B. Karayalçın, Çev.). Sum Yayınları.

- Ryall, J. (2017, Eylül). Yakuza, drugs, 'slave' contracts: How japanese tv star rola became latest victim of a murky celebrity industry. *SCMP*.
- Scott, J. C. (1989). Everyday forms of resistance. *Copenhagen Papers*, 4, 33-62.
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale University Press.
- Scott, J. C. (2014). *Tahakküm ve direniş sanatları: Gizli senaryolar*. Ayrıntı Yayınları.
- Shank, B. (1994). *Dissonant identities: The rock 'n' roll scene in Austin, texas*. Wesleyan University Press.
- Silva, A. S. ve Guerra, P. (2017). The global and local in music scenes: The multiple anchoring of Portuguese punk. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The punk reader: Research transmissions from the local and the global* içinde (s. 69-97). Universidade do Porto.
- Steward, T. (2017). 'We just make music': Deconstructing notions of authenticity in the iranian diy underground. Dines, M., A. Gordon, P. Guerra, R. Bestley (Ed.), *The Punk reader: Research transmissions from the local and the global* içinde (s. 229-249). Universidade do Porto.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 53, 368-388.
- Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Society and Leisure*, 27(2), 411-422.
- Straw, W. (2006). Scenes and sensibilities. *E-compós*, 6.
- Straw, W. (2014). Some things a scene might be. *Cultural Studies*, 29(3), 476-485.
- Street, J. (1986). *Rebel rock: The politics of popular Music*. Blackwell.
- Thoma, M. V., La Marca, R., Brönnimann, R., Finkel, L., Ehlert, U. ve Nater, U. M. (2013). The effect of music on the human stress response. *PLoS ONE*, 8(8).
- Tucker, B. L. (2008). *Punk and the political: The role of practices in subcultural lives*. Ohio University.
- Vinthagen, S. ve Johansson, A. (2013). "Everyday resistance": Exploration of a concept and its theories. *Resistance Studies Magazine*, 1, 1-46.
- Wallaschek, R. ve Cattell, J. M. (1891). On the origin of music. *Mind*, 16(63), 375-388.
- Williamson, L. (2011, Haziran). The dark side of South Korean pop music. *BBC*. <https://www.bbc.com/news/world-asia-pacific-1376006>

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* Adlı Oyununda Evin Poetikası

Poetics of The House in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's Play *Sağanak*

Bahar YILDIRIM SAĞLAM¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1170945

¹Istanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.Y.S. 0000-0002-3179-9498

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Bahar YILDIRIM SAĞLAM,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: bhr_yldrm@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 05.09.2022
Revizyon Talebi/Revision Requested:
19.10.2022
Son Revizyon/Last Revision Received:
01.12.2022
Kabul/Accepted: 20.12.2022
Online Yayın/Published Online: 23.12.2022

Atıf/Citation: Yıldırım Sağlam, B. (2022). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyununda evin poetikası. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 239-259. <https://doi.org/10.26650/CONS2022-1170945>

ÖZ

Ev; odaları, duvarları, koridorları ve köşeleriyle bir sığınaktır. İçinde yaşayanları bir arada tutar, onların izlerini taşır. Gaston Bachelard'ın *Uzamin Poetikası*'na göre ev; dünyadaki köşemiz, ilk evrenimizdir, unutulmayan bir geçmişin barınağıdır. Bachelard'a göre ev, insan ruhuna ilişkin bir çözümleme aracı sunar. Ev halkının yaşadığı çatışma, huzursuzluk evin odalarına, duvarlarına ve eşyalarına da sızar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyununda da ev; içinde yaşayanların tarihini, hafızasını, kültürünü yansıtır. Afif Molla, Lütfi Bey, Eşref ve Belkıs arasındaki ikiliğin karmaşık bir görüntüsünü çizer. Evin salonlarında, mobilyasında, nizamında Doğu kültürü ile Batı kültürü birbirine karışır. Evin içindeki anlaşmazlıklar evi altüst eder. Evin fertlerini bir arada tutan çatı dağılır. Bachelard *Uzamin Poetikası*'nda fenomenolojik bir yöntem izler ve mekân yaklaşımını imgelerle inşa eder. Bu makalede de Bachelard'ın *Uzamin Poetikası*'nda izlediği fenomenolojik yöntem ele alınmış ve Bachelard'ın kullandığı mekânsal imgelerle Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyunundaki ev imgesini analiz etmek amaçlanmıştır. Oyunda mekânı oluşturan başat unsurlardan olan evin; içerisi ile dışarısını, aile ile yabancıyı, güvenli ve tehlikeliyi birbirinden ayıran bir imgeye dönüştüğü, bu işlevini yitirdiğindeyse sembolik olarak yıkıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gaston Bachelard, Uzamin Poetikası, Ev

ABSTRACT

A house is a shelter with rooms, walls, corridors, and corners. It holds the household together and carries traces of its individual members. According to Gaston Bachelard's *The Poetics of Space*, the house is our domain on earth, our first universe; it is the shelter of an unforgettable past. The conflict and unrest experienced by the residents of the house also infiltrate into the rooms, walls, and furniture of the house. In Yakup Kadri Karaosmanoğlu's play *Sağanak*, the house also reflects the history, memory, and culture of the people who live in it. The house draws a complex picture of the duality between Afif Mollah, Mister Lütfi, Eşref, and Belkıs. Eastern culture and Western culture intermingle in the halls, furniture, and order of the house. Conflicts inside the house turn the house upside down. The roof that holds the members of the house together falls apart. Bachelard follows a phenomenological method in *The Poetics of Space* and constructs his approach to space with images. In this article, the

phenomenological method followed by Bachelard in the *The Poetics of Space* was used and it was aimed to analyze the image of the house found in Karaosmanoğlu's play *Sağanak* with the spatial images Bachelard used. The house, which is one of the main elements that make up the space in the play, has been determined to turn into an image that separates the inside and the outside, the family and the stranger, the safe and the dangerous, and when it loses this function, it is symbolically collapses.

Keywords: Gaston Bachelard, The Poetics of Space, House

EXTENDED ABSTRACT

Bachelard follows a phenomenological method in *The Poetics of Space*. He reveals the space approach with images of houses, dreams, doors, drawers, chests, nests, and shells. He focuses on the dialectic of the inside and outside and of big and small. He explores binary oppositions, such as ascending and descending, opening-closing, and corners and folds. He examines the images of spaces, such as miniature, forest, steppe, cellar, attic which evoke infinity, loneliness, fear, and anxiety, as well as reflect the poetics of the house. Bachelard's poetics of space examines depth, roundness, and immensity. It scrutinizes the folds of the snail and the seashell, the depth of the well and the mirror, and houses as big as chickpeas. It decodes the images of empty drawers, locked cabinets, and privacy. It explores images of the forest cottage and the lakeside house, of water and fire.

In Karaosmanoğlu's play *Sağanak*, the house reflects the identity, memory, education, and the ideas of those who live in it. The house reveals the generational conflict and East-West duality between Afif Molla, Mister Lûtfi, Eşref, and Belkis. It draws a discordant image where old and new values are intermixed and turned upside down. The house is divided by those who represent the tradition and those who advocate the new. Eşref and Belkis are similar to each other. Both represent the new generation of young people with ideals who are newly educated, defending modern ideas and Western fashions. Mister Lûtfi is a traditionally educated person, trying to preserve the old and struggling with new ideas. Afif Molla, on the other hand, is a complete defender of the past in terms of education, culture, and civilization.

Afif Molla, who defends the old order, reflects the East-West duality he finds himself in with his fez and dressing gown. The house is the domain of power. The layout of the house shows its internal hierarchy. The owner of the house is also the owner of the power. Afif Molla manages the order in the house, determines the hierarchy, and shows himself as the authority. According to him, the old-style order will exist as long as those who represent the tradition live. This duality between the old and the new shakes the social order and alienates the members of the house from each other. Family members

who adopt western fashions leave the mansion, which has been arranged according to Turkish style. In Turkish literature, leaving the mansion symbolizes the collapse of tradition and the breaking of family ties. In *Sağanak*, while Afif Molla and Mister Lûtfî preserve their traditional roots, Eşref and Belkıs turn into strangers in the house they live in and break away from their roots.

Throughout the play, husband-wife, father-son, brother-sister, and father-son clash with each other. When the family members brought together by the house leave the house one by one, the unifying and protectiveness of the roof disappears, and the house falls apart. The clash of old and new symbolically destroys the house. The disintegration of the house represents the division of the family, the breaking of kinship ties, and the loss of roots.

In this article, Karaosmanoğlu's play *Sağanak* will be analyzed within the framework of Bachelard's *The Poetics of Space*. First of all, Bachelard's theory of space will be emphasized, before Karaosmanoğlu's play *Sağanak* will be evaluated in light of Bachelard's theory. The importance of Karaosmanoğlu's plays *Sağanak*, *Nirvana*, *Veda*, and *Mağara* are explicit in terms of Turkish theater history. Although extensive research has been carried out on the author's novels, relatively few studies have been made on his theatrical works. This article aims to contribute to the studies on the theatrical works of Karaosmanoğlu.

Giriş

Ev, yeryüzünde ait olduğumuz yerdir; belleğimizin barınağı, varlığımızın güvenli uzamıdır. Gaston Bachelard'ın *Uzamanın Poetikası*'na göre ev; anılarımızı barındıran bir kutu, tehlikeleri savuşturan bir sığınak ve düşlerin yattığı beşiktir (2008, s. 41). Bachelard *Uzamanın Poetikası*'nda yeniden üretilen, bellekte saklanan imgeler üzerinde düşünür ve imgenin anlamını belirlerken fenomenolojiden faydalanır: “Fenomenoloji nesnelere kendini gösterme ya da gözler önüne serme biçimiyle, yani onun nasıl görüldüğüyle ilgilenir” (Zahavı, 2020, s. 19).

Fenomenoloji metinde tekrar eden temalar ve imge kalıplarını araştırır (Eagleton, 2011, s. 73). Bachelard da mekân yaklaşımını imgelerle inşa eder. *Uzamanın Poetikası*'nda düş, kapı, çekmece, sandık, yuva, kabuk imgeleri; içerisi ve dışarısının, büyük ile küçükün diyalektiği üzerinde durur. Çıkmak-inmek, açmak-kapamak, köşeler ve kıvrımlar gibi ikili karşıtlıkları araştırır. Minyatür, orman, bozkır, mahzen, tavan arası gibi mekânların; sonsuzluğu, yalnızlığı, korku ve endişeyi çağrıştıran imgelerini inceler ve evin poetikası üzerine düşünür.

Bachelard'a göre ev; insan ruhunu çözümlememizin yolunu açar. Evin mahzeni, tavan arası, gizli köşeleri bilinçaltımızın odalarıdır. Evin fertleri arasındaki huzursuzluk, çatışma, bunalım evin odalarına, koridorlarına, eşyalarına da yansır. İçerisi ile dışarısı, güvenli ile tehlikeli, dost ile düşman evin sınırlarıyla birbirinden ayrılır. Otto F. Bollnow *Lived Space* adlı yazısında insanın, evini inşa ederek yeryüzünde bir yerde ikamet ettiğini, köklerini toprağa sıkıca bağladığını ve iç ile dışı birbirinden ayırarak kendisi için güvenli bir alan yarattığını söyler (1961, s. 34).

Pierre Bourdieu'ye göre ise ev, içinde yaşamış olan ya da yaşayan aileyi simgeler. Parçalanma ve dağılmaya direnerek içinde yaşayanları bir arada tutar (2000, s. 35). Alberto Eguier de göçmenleri örnek göstererek evini kaybetmenin akrabalık bağlarının kopmasına, yitirilmesine yol açtığını öne sürer (2018, s. 138). Öte yandan ev; içinde barındırdığı haz, arzu, korku ve kaygılarıyla labirentvari bilinçdışı temsil eder (Artun, 2014, s. 26-27). Hafızanın kırılmasını, kaybedilen çocukluk mekânını, özlem ve aidiyet duygusunu yansıtır (Lauzon, 2017, s. 14). Kimberly Dovey *Home and Homelessness* adlı yazısında evin; bireyin kimliğinin ve geleceğinin inşasında etkisi olduğunu, evle birlikte geleceğin de kurulduğunu belirtir (1985, s. 43).

Ev; aileyi bir araya getirir, farklı kimlikleri birbirine bağlar. Evin yıkılışı; aile bağlarının kopması, insanın varoluşsal köklerini yitirmesi ve birbirine yabancılaşması anlamına gelir. Bachelard; evin birleştirici ve onarıcı olduğunu, dağılmayı engellediğini söyler. Evin kapısının, doğaüstü bir gücü imgelediğini belirtir (2008, s. 135). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun dört perdeden oluşan *Sağanak* (1929) adlı oyununda da ev, evin fertleri arasındaki bağı ve ayrılığı gösterir. Ailenin ve toplumun kültürünü, hafızasını yansıtır. Bachelard *Uzamin Poetikası* adlı eserinde mekânın dili, biçimi, ruhu, imgeleri ile bireyin kimliği, ruhu, belleği arasında bağ kurar. Bu ilişki dolayısıyla makalede Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyunu Bachelard'ın uzam poetikası çerçevesinde ele alınmıştır.

Bachelard *Uzamin Poetikası*'nda imgeleri fenomenoloji açısından belirlemeye çalışırken ev imgesi üzerinde düşünür. Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyununda da ev, aileyi bir arada tutan; iç ile dışı, dost ile düşmanı birbirinden ayıran bir imgeye dönüşür ve bu işlevini yitirdiğinde sembolik olarak yıkılır. Bu makalenin amacı oyundaki ev imgesi ile Bachelard'ın *Uzamin Poetikası*'nda ele aldığı ev imgesi arasındaki ilişkiyi analiz etmektir. Karaosmanoğlu'nun *Sağanak*, *Nirvana*, *Veda*, *Mağara* adlı eserleri Türk tiyatro tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Yazarın romanları üzerinde geniş araştırmalar yapılmış olmakla beraber tiyatro eserleri hakkında nispeten daha az çalışma yapılmıştır.

Bachelard'ın Uzam Poetikası

Bachelard *Uzamin Poetikası*'nda imgeler aracılığıyla uzam yaklaşımını analiz eder. Derinliği, yuvarlaklığı ve uçsuz bucaksızlığı irdeler. Salyangozun, deniz kabuğunun kıvrımlarını; kuyunun, aynanın derinliğini; nohut kadar evleri mercek altına alır. Boş çekmecelerin, kilitli dolapların imgelerini çözümler. Orman kenarındaki kulübenin, göl kenarındaki evin, suyun ve ateşin imgelemine araştırır. Şiirsel bir dille fenomenoloji üzerine düşünür.

Bachelard'ın fenomenolojisinde “her edim ve eylemimiz burada bir yere ve mekâna sahip[tir]” (Başaran, 2021, s. 53). Bulduğumuz yerde kendiliğinden bir mekân oluşur. Yaşadığımız binalar imgelerle doludur ve bu imgeler mekânı yeniden inşa etmemizi sağlar. Ev çift anlamlıdır, hem bağlanmanın hem kopmanın ikiliğini ortaya koyar:

“Kuşkusuz, sahip olduğu tikel değerlerin tümünü temel bir değere katmaya çalışarak, evi hem birliği hem de karmaşıklığı içinde ele almak koşuluyla, iç uzamın mahremiyet değerlerinin fenomenolojisini inceleyebilmek açısından

evin ayrıcalıklı bir varlık olduğu apaçıktır. Ev bize, hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sunar” (Bachelard, 2008, s. 37).

Bachelard'a göre ev; insanın tutarlı, dengeli, nizamlı olması için ihtiyaç duyduğu imgeleri bir araya getirir. İnsan kendi gerçekliği içinde evini sürekli yeniden kurar. Ev kendi geçmişimizin anlatısında yaşar. Düşler aracılığıyla içinde bulunduğumuz konutlar birleşir ve eski zamanların anılarını saklar. Bachelard doğduğumuz evin, belleğimizi barındıran ocak olduğunu söyler (2008, s. 40). Evin varlığı ile insan; yeryüzü ile bütünleşir, yeryüzünü tanır ve onun bir parçası hâline gelir:

“Konut ya da yerleşilen, yaşanılan yer bugünün küresel koşullarında bile insanların coğrafyaya uyararak ve yeryüzünün doğal malzemelerini kullanarak inşa ettikleri yerdir. İnsanın yeryüzünün malzemelerini (taş, kerpiç, ahşap, keçe, buz, deri) kullanarak oluşturduğu yer, bu yakınlıktan dolayı onu yeryüzüne bağlar” (Erzen, 2019, s. 234).

Ev sayesinde insan; sürgün olma halinden kurtulur, geçmişini ve geleceğini güvenlik altına alır. Aile; evin içinde bir araya gelir, gündelik yaşamını sürdürür, toplumsal ilişkilerini düzenler. Ailenin varlığı, evin çatısı altında korunur. Ev ile aile imgeleri ortak bir çağrışım alanı yaratır. Ailenin kökeni, evin kökeni ile ilişkilendirilir: “Aile ile ev neredeyse eş anlamlıdır. Ev sözcüğü, ‘ünlü ev’ (illustre maison) ya da ‘kraliyet sarayı’ (maison royale) ifadelerinde, önceki kuşakları da içine alacak şekilde, aileyle eş değerli olarak kullanılmıştır” (Eiguer, 2018, s. 9). Kültürün içinde de ev ile aile birbirini meydana getirir, iç içe geçer.

Ev aşağıdan yukarıya yükselen, dikeyliği yönünde farklılaşan, merkezileşmeye yönelik çağrı yapan bir varlık olarak düşünülür (Bachelard, 2008, s. 54). Mahzen, cinayet ve suç imgelerinin uzamıdır. Tavan arası, gündüz düşlerini ortaya serer. Evin mobilyaları, odaları, duvarları, koridorları bir bütünün parçasıdır: “Evde, her şey bir bağlar meselesidir [...] Nesnelere kendi aralarında anlamlı ilişkiler kurarlar” (Eiguer, 2018, s. 75-76). Ev; çevresindeki uyumsuz unsurları damıtır, içindekileri merkezine alır.

Dolap rafları, çalışma masası, sandığın zemini bilinçaltının gizli köşeleridir. Dolapların düzeni; ailenin tarihini, hafızasını, geçmişini yansıtır. Evin mobilyaları, hatıra yığınıyla doludur. Anılar; evin gizli odalarında, dolaplarında, karanlık köşelerinde barınır. Dolabın rafları, belleğin raflarını açığa çıkarır. Bachelard'a göre ev imgesi, örtük yanımızı ortaya serer.

Bir yerde oturma, o yerin sakini olma ve inşa etme arzusunu yansıtır: “Evi yükselten (belli) bir gücün yerinde ısrarlıdır; bu, yerle göğü, tanrısal olanla ölümlüyü yalınlıklarında eşyalara getirme gücüdür. İşte bu güçtür evi dağın yamacına, rüzgârdan uzağa ve güneye bakar biçimde çayırların arasına, pınarın yanı başına yerleştiren” (Heidegger, 1996, s. 69). Ev, ikili karşıtlıkları ve varoluşsal dinamikleriyle insanı ve insanın içinde yaşadığı toplumu yansıtır. Geleneksel ile modern arasındaki bağı ve konvansiyonu gösterir. Karaosmanoğlu’nun *Sağanak* adlı oyununda da ev, aile fertlerinin ilişkilerini ve Doğu-Batı ikiliğini ortaya serer.

Ev ve İkilik

Bachelard’a göre ev ile evin ferdi birbiriyle bütünleşir, kaplumbağa ve kabuk olur. Birbirinden ayrılmaz bir bedene dönüşür. Ev; insanın korku ve kaygılarından, arzularından, düşlerinden oluşur. Bachelard, ev ile insan arasındaki ilişkiyi kuş yuvası imgesi ile açıklar: “İçerde, yuvaya daire biçimini veren alet, kuşun kendi bedeninden başka bir şey değildir. Sürekli dönerek, yuvanın duvarını her yönde dışarı doğru iterek o daireyi oluşturmayı başarır” (2008, s. 159). Dişi kuş, yuvasına kendi şeklini verir, ev de insanın kimliğini açığa çıkarır. *Sağanak* oyununda da ev; içinde yaşayanların kimliğini, hafızasını ve inandığı fikirleri yansıtır. Afif Molla, Lûtfi Bey, Eşref ve Belkis arasındaki ikiliği ortaya koyar.

Sağanak oyunu geleneksel ve modern unsurların birbirine karıştığı bir evin ve evin fertlerinin hikâyesini anlatır. Afif Molla, baba; Lûtfi Bey ve Eşref kardeş; Belkis Hanım ise Lûtfi Bey’in eşidir. Eşref ve Belkis birbirine benzer; her ikisi de yeni tarz eğitim almış, modern fikirleri ve Batılı modaları savunan, idealleri olan genç kuşağı temsil eder. Lûtfi Bey geleneksel tarzda eğitim almış, eskiyi korumaya çalışan, yeni fikirlerle mücadele eden biridir. Afif Molla ise aldığı eğitim, kültür ve medeniyet bakımından tamamıyla eskinin savunucusudur. Birinci sahnede çizilen dekor, döneme hâkim olan tabloyu gösterir: “Eski bir dekor içinde eşyanın yeni tarza göre özentili bir tasnifi... Afif Molla Bey’in başında kalıpsız bir gecelik fesi, arkasında robdöşambıyla hırka arası bir şey, salondan geçmektedir, durur, etrafına bakınır, yüzünde hayretle azap vardır” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 43).

Eski düzeni savunan Afif Molla, fes ve robdöşambıyla içinde kaldığı Doğu-Batı zıtlığını resmeder. Toplumunu saran medeniyet krizinin yarattığı uyumsuzluk, evin görünüşüne de yansır. Oyunda klasik düzen bozulmuş, geleneksel eşyalar ters dönmüş ve Avrupalı modalarla karışmış, eski ile yeninin çatışması ironik bir tablo ile sunulmuştur:

Afif: Tövbeler olsun! Göç halinde bir ev gibi... Göç halinde bir ev gibi... Bu yastığın yerde ne işi var? Neden bu kanepenin tersine çevrilmiş? Bu masa niçin duvara doğru eğilmiş de bu koltuk ortaya konulmuş? (Etrafına gittikçe artan bir hayret ve hiddetle bakar) Fesuphanallah! Hele şu seccadelerin ters ters duvarlarına bakın (Karaosmanoğlu, 1991, s. 43).

Afif Molla'nın evinde karışık bir düzen hüküm sürer. Handan İnci Elçi *Roman ve Mekân* adlı eserinde Osmanlı toplumunun Batılılaşma sürecinde konak hayatında sedir, dolap, ocak gibi geleneksel eşyaların yerini karyolalar, gardıroplar, koltuk takımları gibi Batılı mobilyaların aldığını dile getirir (2003, s. 31). Batılılaşma süreci, alaturka yaşam tarzı ile alafranga yaşam stilini iç içe geçirir.

Batılı modaları benimsemeyen Afif Molla, odadaki yeni düzeni görünce hizmetçiyi azarlar. Hizmetçi ise Gelin Hanım ile Küçük Bey'in odayı bu tarzda düzenlemesini istediğini dile getirir. İki kuşağın uyumsuzluğu, bu uyumsuzluğun yarattığı karmaşa odanın içindeki eşyalarla resmedilir. Gelin Hanım ve Küçük Bey modern bir düzen kurmaya çalışırken Afif Molla geleneksel düzeni korumaya çalışır. Odadaki mobilyalar ve nesnelere evdeki anlaşmazlığı gösterir. Eigner *Evin Bilinçdışı* adlı kitabında şöyle der: "Oturma alanı bu iç çatışmayı yansıtır. Aynı şekilde, bu alanın organizasyonundaki tutarsızlıklar ve uyumsuzluklar karışıklığın işaretidirler" (2018, s. 76).

Ev, iktidar alanıdır; evin düzeni, evdeki hiyerarşiyi ortaya koyar. Ev sahibi, iktidarın da sahibidir. Afif Molla evdeki düzeni yönetir, hiyerarşiyi belirler ve söz sahibi olarak kendisini gösterir. Ona göre, geleneği temsil edenler yaşadığı sürece eski tarz düzen var olacaktır: "Gelin hanımla küçük beye gelinceye kadar bu evde emrecek, evvelâ ben varım, sonra büyük hanım... daha sonra biliyorsun Lûtfi Bey var... Gelin hanımla küçük beyin hükümleri ancak biz öldükten sonra geçer. Düzelt şurayı bakayım... düzelt şurayı" (Karaosmanoğlu, 1991, s. 44).

Hizmetçi, odayı Afif Molla'nın dilediği gibi düzeltir. Afif Molla, evinde yeni tarz modalara, fikirlere yer açmak istemez. Kapısını sınıksız kapatarak yeni cereyanlardan kaçacağını düşünür. Bu manzara esnasında salona elinde bastonu ve şapkası ile Lûtfi Bey girer. Ona göre odadaki uyumsuzluk memleketin içinde bulunduğu durumu ifade eder:

Afif: Canımdan bıkiyorum oğlum... Canımdan bıkiyorum. Şu odanın haline bak!

Lûtfi: (Babasının maksadını derhal anlar... Dudaklarında tezyifkâr bir tebesümle) Görüyorum, tıpkı memleketin hali gibi...

Afif: Çok doğru, çok doğru... tıpkı memleketin hali gibi... her şey alt üst... karmakarışık... Ne baş belli, ne ayak! Lâkin ben hiç değilse kendi evimde bildiğim gibi yaşamak istiyorum (Karaosmanoğlu, 1991, s. 44).

Lûtfi Bey, bu karmaşık devrin de geçeceğini söyleyerek babasını yatıştırılmayı arzular. Eski ile yeni arasında güvenli bir alan oluşturmaya çabalar. Alafranga adetleri benimseyen Belkıs ile geleneksel değerleri savunan Afif Molla arasında kalır ve -yeni modalardan rahatsızlık duysa da- bir denge kurmaya çalışır. Belkıs'ı yeni düzenin masum bir kurbanı olarak görür:

Lûtfi: Efendi baba bilseniz ben de ne kadar muztaribim... düşününüz, bir kere asrılık denilen o beliyeye benim yatağıma kadar girdi.

Afif: Defet onu... defet!

Lûtfi: Yanlış anlamayın... şikâyetim Belkıs'tan değildir... Ben onu bu yeni cereyanların masum kurbanlarından biri addediyorum (Karaosmanoğlu, 1991, s. 45).

Afif Molla içinse Belkıs, evden dışarı atılması gereken bir tehlikedir. O; Belkıs'ın alaf-ranga modalarla evin düzenini değiştirme arzusunu, çaya kadınlı erkekli misafir kabul etmesini, Avrupai yaşam stillerine olan merakını züppelik olarak görür. Yeni fikirlerin ev için yıkıcı bir faaliyet oluşturduğunu düşünür:

Belkıs: Ben ne yapıyorum efendim?

Afif: Eşref'le el ele vermişsiniz bu evi alt üst edip duruyorsunuz... Bu evi yıkmaya çalışıyorsunuz!

Belkıs: Biz mi?

Afif: Evet, siz, siz... bütün züppeliklerinizi burada tatbik ediyorsunuz. Bu kadınlı erkekli çay ziyafetleri, bu kıyafetler, bu çıkıp girişler, bu tavırlar, bu oturup kalkışlar... ve bu... ve bu oda döşeyişler... Demin buraya girdiğim zaman sandım ki göç ediyorsunuz... Her şey alt üst idi (Karaosmanoğlu, 1991, s. 47).

Afif Molla'ya göre ev; Avrupai modalarla biçim değiştirir, hüviyetini yitirir, savrulur. Alafranga düzen, oyunda göç imgesi ile ironikleştirilir. Alafranga modalara göre tertip edilmiş oda, Afif Molla için geleneksel köklerden kopuşu simgeler. Afif Molla, evle birlikte eski değerlerin de yok olduğunu düşünür. Evin içinde kurduğu düzeni korumaya çalışırken inandığı fikirleri de yaşatmaya çalışır. Evinin sınırlarıyla dışarıdan gelen yeni cereyanlara set çekmeyi amaçlar. O, gelini Belkıs gibi küçük oğlu Eşref'i de evin içindeki bir tehdit olarak görür, ondan şüphe duyar. Belkıs'ın, kocası Lûtfi Bey'i eski tarz bulduğunu, kocasının üvey kardeşi Eşref'i ise kendi fikirlerine daha yakın gördüğünü düşünür.

Afif Molla'ya göre evdeki bu ikilik; karı-koca, gelin-kayınpeder, baba-oğul arasındaki çatışma yaklaşmakta olan bir felaketin habercisidir: “Bu evin havasında bir felaket kokusu, bir felaket ra’şesi hissediyorum. Burada her şey aksıyor, her şey çözülüyor, dökülüyor, bir gün gelecek kardeş kardeşe, oğul babaya, baba oğula düşman olacak” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 49).

Evin düzeni içindeki uyumsuzluk evin fertleri arasında da görülür. Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyununda ev bir ayna gibi içindekilerin yaşadığı bunalımı, çöküntüyü yansıtır. Afif Molla geleneksel yapıyı koruyarak evi ayakta tutmaya çalışır. Maurice Ravel bir binayı ayakta tutmanın bazı kuralları olduğunu, geçişleri birbirine bağlamak içinse hiçbir kuralın olmadığını söyler (Bachelard, 2010, s. 134). Afif Molla da evin içinde kendi kurallarını uygular.

Jale Parla *Babalar ve Oğullar* kitabında ev ile aile arasındaki bağı incelerken Namık Kemal'in *Aile* adlı makalesini örnek verir, Namık Kemal'in makalesinde aileyi “toplum ve devlet yapısının en küçük birimi” olarak tanımladığını söyler (2014, s. 52). Parla, Kemal'in *Aile* makalesinde ev düzeniyle memleket düzeni arasında bir koşutluk kurduğunu, memleketin de aynı iyi idare edilemeyen bir ev gibi çökeceğine işaret ettiğini vurgular: “Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. [...] Bu simgesel yapıda ev, babanın mekânıdır; gelenekler ev içinde korunur” (2014, s. 95).

Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyununda da Afif Molla, geleneği ve Osmanlı Devleti'ni temsil eden baba figürüdür. Baba, iktidarını ve eskiyi korumaya çalışırken evi/devleti yaşatmaya çalışır fakat aile/toplum dağılınca ev/devlet de yıkılır. Afif Molla'ya göre Doğu-Batı ikiliği dışarıdan eve sızan bir canavar gibi evi yıkar. Tanpınar *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde Doğu-Batı ikiliği hakkında şöyle der:

“1839’dan sonraki devrin bir hususîliği de memlekette gittikçe kuvvetini arttıran bir ikiliği doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kurmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hattâ fikir hayatında o zamanlardan kalan ‘alafranga’ ve ‘alaturka’ (mûsikide olduğu gibi), ‘eski’ ve ‘yeni’ (zihniyet meselelerinde) tâbirleriyle ifâde edilen bu ikilik realitesi Tanzimat’ın en büyük fatalitesidir” (1988, s. 136).

Eski ve yeni arasındaki bu ikilik toplumsal düzeni sarsar. Batılı modaları benimseyen aile üyeleri, alaturka düzene göre tertip edilmiş konak yaşantısını terk eder. Türk edebiyatında konaktan ayrılış, geleneğin yıkılışını simgeler. Tanzimat nesli, bir kader gibi, Doğu-Batı ikiliğinin yarattığı bunalımı yaşar. *Sağanak* oyununda da Afif Molla, Lûtfî Bey, Eşref ve Belkıs aynı fatalitenin içinde kalır. Afif Molla ve Lûtfî Bey geleneksel köklerini korurken Eşref ve Belkıs yaşadıkları evde birer yabancıya dönüşürler ve köklerinden koparlar.

Kendi Evinde Yabancı Olmak

İnsanın kendini evinde hissedip hissetmemesi varoluşsal soruları da beraberinde getirir. Barbara Cassin *Nostalji* adlı kitabında “eve dönüyorum denilebilir ama döndüğüm yer evim değil. Bunun nedeni belki de bir evimin olmaması. Ya da daha doğrusu, evimde olmadığım zaman kendimi daha fazla evimde, evim gibi bir yerde hissediyor olmam. Öyleyse insan ne zaman evindedir?” (2020, s. 11) diye sorar ve şu cevabı verir: “Yakınları, dili ve dilleriyle birlikte kabul edildiği zaman” (2020, s. 97). Oyunda da aynı soru yinelenir. Eşref kendi evinde olduğu halde kendini evinde gibi hissetmez. Aynı durum Belkıs için de geçerlidir. Eşref’in de Belkıs’ın da kimlikleri, fikirleri, yaşam tarzları, arzuları yaşadıkları evde kabul görmez ve her ikisi de ferdi oldukları evde birer ‘yabancıya’ dönüşür.

Devrin ikiliği evin bireylerine de yansır. Kardeş olan Lûtfî ile Eşref arasında eski-yeni çatışmasının yarattığı zıtlık görülür: “İkisinin fikirleri, temayülleri birbirine taban tabana zıttır, biri başka terbiye, öbürü başka terbiye almış[tır]” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 49). Birbirine tezat fikirlerin savunucusu olan iki kardeş, aynı evin içinde iki düşmana evrilir. Lûtfî Bey, kardeşi Eşref’e güvenmez, onu casus olarak görür. Eşref ise abisinin kendisine düşmanca baktığını düşünerek onunla iletişim kuramaz.

Afif Molla’nın eşi Namiye, iki kardeşin aynı evin içinde iki yabancı gibi yaşamasını şu sözlerle özetler: “Bir ev içinde bu yabancılık, bu soğukluk, büyüye büyüye nihayet bir

düşmanlık halini aldı” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 50). Evin içinde alttan alta büyüyen bu düşmanlık Eşref'in kendisini evinde bir casus ya da misafir gibi hissetmesine neden olur. Afif Molla ile Lûtfi Bey, Molla ve eşi Namiye ya da Lûtfi Bey ve arkadaşları konuşurken Eşref odaya girdiğinde konu değiştirilir. Ağabeyi gibi babası da Eşref'e güvenmez, ondan şüphe duyar. Bununla beraber evin iktidarında, düzenlenişinde Eşref'in fikri sorulmaz. Eşref kendi evinde bir yabancı gibi yaşar:

Eşref: Ne tuhaf! Bu ev de bu hizmetçi kız gibi için için homurdanıyor ve bir türlü derdini açığa vurmak istemiyor... Ben burada her dakika kendimi rahatsız hissediyorum. Sanki burası benim için herhangi bir kazasker Afif Molla'nın evidir. Beni misafir etmişler zorla oturacaksın demişler...

Namiye: Demek ki kendini bize o kadar yabancı tutuyorsun! Ne yazık, oğlum...

Eşref: Hakkım yok mu anne! Bu evde her gün benden bir şey saklanıyor... Her açtığım kapının arkasında ya beni görür görmez susuveren iki kişinin, ya cürmümeşhut halinde yakalanmış gibi ne yapacağını şaşırıp kaçan bir adamın üstüne düşüyorum. Kardeşim benden nefret ediyor... Babam benden ürküyor... Yegâne istinad noktam sensin (Karaosmanoğlu, 1991, s. 51).

Benzer bir şekilde Belkıs da kendini evinde yabancı hisseder; köklerinden kopmuş, sürgün edilmiş, aidiyetini yitirmiştir: “Burada ben kendi evimde değilim” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 51). Belkıs; neslin talihini, ikiliğini, huzursuzluğunu yansıtır. Geleneğin temsilcileri tarafından dışlanır, tehlikeli addedilir, yadırganır. Kadın kimliği altında yalnızlaşır; Belkıs, Eşref'e şöyle der:

Belkıs: Hem siz de bu evde benim gibi ve benim kadar misafir değil misiniz? Burası babanızın evidir, fakat sizin eviniz değildir. Görüyorum, hissediyorum ki, bu yabancılıktan siz de benim kadar muazzepsiniz! Hiç değilse, sizi buradan, günün birinde bu azap, bu azap kaçıracaktır (Karaosmanoğlu, 1991, 54).

Nitekim aynı evin içinde iki yabancıya dönüşen iki kardeş, çatının birleştirici bağlarını koparır ve ev parçalanır. Lûtfi Bey tutuklanır, Eşref evden ayrılır. *Sağanak* oyununda iki kardeş, evini ve akrabalık bağlarını yitirir, kendi köklerinin yabancıları olur.

Bachelard'a göre çatı, içinde yaşayanları birleştirir: “Çatı, varlık nedenini daha ilk bakışta ortaya koyar: Yağmurdan ve güneşten sakınan insanın üstünü örter” (2008, s. 55).

Lûtfi Bey ve Eşref iki ayrı düşüncenin insanı olmasına rağmen ev onları başlangıçta aynı çatı altında tutar ancak daha sonra evin birleştirici bağı kopar. Lûtfi Bey, kardeşi için “olur ya... onun yolu başka... benim yolum başka” derken Afif Molla ona “fakat bir evde, bir çatının altında yaşıyorsunuz” der (Karaosmanoğlu, 1991, s. 61). Çatının anlaşmazlıkları çözebilecek bir gücü olduğunu düşünür. Ev; insanı sahiplenir, aile bağıyla birbirine bağlar:

“Konut sözcüğü akla konuklamak ve konuk olmakla ilgili anlamlar getiriyor; insan evinde konuk olmasa da, içinde konuk olmadığında bile evi/yapıyı doğadan gelen malzemeleri ve bir beden gibi kucaklayışı anlamında düşünürsek, konutun/evin insanı misafir edip koruduğunu, barındırdığını ve ona dünyada bir yer açtığını anlayabiliriz” (Erzen, 2019, s. 234).

Ev, dünyada var olduğumuz köşeyi simgeler ancak evi, Eşref’e dünyada bir yer açmaz. O; kendi evine, göbek bağına yabancılaşır. Yeni değerler etrafında yeni bir yaşam arzular. Türkiye’deki Batılılaşma sürecinin arka planına bakıldığında eski-yeni, Doğu-Batı ayrımlarının ülkede yaşanan kimlik, medeniyet krizine işaret ettiği ve insan-mekân ilişkisinin vatanı geliştirmek ideali etrafında kurulduğu görülür (Konyalı, 2015, s. 8). Eşref de modernleşme ideali sonucunda evindeki geleneksel düzen ile çatışır. Eşref’in aile bağlarından kopması, onun aidiyetsizliğine ve yaşadığı kimlik krizine işaret eder. *Sağanak* oyununda ev bir sığınak olarak varlığını korumaya çalışırken toplumdan aileye sızan ikilik ve yabancılaşma duygusu çatının birleştirici bağlarını koparır.

Bir Sığınak Olarak Ev

Bachelard’ın *Uzamanın Poetikası*’na göre ortadan kalkmış odalar, kuytular unutulmayan geçmişin saklandığı alanlardır (2008, s. 29). Ev bir sığınaktır, bizi tehlikelerden korur. Yağmura, sele, fırtınaya karşı bir barınak olur. Karaosmanoğlu’nun *Sağanak* adlı oyununda da ev bir sığınaktır: “Ev, bir insan bedeninin sahip olduğu fizik ve ahlak enerjisini kuşanır. Sağanak yağdığında sırtını yuvarlar, böğrünü kasar. Rüzgâr güçlü esmeye başladığında, eğilmesi gerekiyorsa eğilir” (Bachelard, 2008, s. 90). Afif Molla dışarıdaki ikilikten, kaostan evine sığınarak kurtulmaya çalışır, evin dışarıdan gelecek tehlikelere karşı güvenli bir alan yarattığını düşünür: “Herkes ne halt ederse etsin ben kendi rahatıma bakarım. Evime çekilmişim, her şeyden elimi eteğimi çekmişim... Kulaklarımı o memleket dediğin şeyin bütün gürültüsüne karşı tıkamışım” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 45).

Ev, içerisi ile dışarısını birbirinden ayırır. İnsanın güvenliğini, huzurunu, düzenini temin eder. İyi ile kötüyü, dost ile düşmanı ayırıştırır: “Ev, insan yaşamında, olabilecekleri savuşturur, süreklilik yönünde verdiği öğütleri çoğaltır. Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı da ayakta tutar” (Bachelard, 2008, s. 41). Lûtfi Bey, toplumda yaşanan ikiliği dışarıdan evlere sızan bir düşman olarak görür. Bu ikiliğin yarattığı huzursuzluk, endişe, çatışma evin güvenliğini, düzenini bozar. Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* oyununda dışarıdaki tehlike; bora, sel, fırtına halini alır:

Lûtfi: Ben diyorum ki düşmanı evvela dışarıda yenmek lâzım... içeride rahat soluk almak için. Siz, ben bütün bu fena cereyanlara karşı kapımızı ne kadar kapamaya çalışırsak çalışalım, o bu şiddetle aktığı müddetçe mutlaka bir delik, bir çatlak bulup girecektir. Evimize, harimimize kadar sokulacaktır, zorla derimizden içeri sızacaktır. Evvela dışarıda akan seli, büyük seli durdurmak lâzım (Karaosmanoğlu, 1991, s. 45).

Dışarı tehlikeli bir mekândır. Felaketin; selin, fırtınanın, kaosun büyüdüğü, şiddetlendiği yerdir. Ev ise içindekileri, dışarıdaki felaketlerden ve kargaşadan korur. İnsan, evindeki köşesine sığınır. Bachelard şöyle der: “Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş sanan bedenimizin çevresinde imgesel bir oda oluşur” (2008, s. 206-207). Afif Molla da oğluna “bir köşeye çekil, sel geçinceye kadar bekle bakalım...” der (Karaosmanoğlu, 1991, s. 45).

Köşe, etrafında korunaklı bir alan yaratır, sığınma imgelerini çağırıştır: “Köşe bir tür yarı kutudur, yarısı duvar, yarısı kapı bir kutu” (Bachelard, 2008, s. 206). Lûtfi Bey de arkadaşlarıyla konuşurken dışarıdaki tehlike geçene kadar içeride bir ‘köşeye’ sığınmayı teklif eder: “Bora geçinceye kadar şöyle her birimiz bir köşeye sinelim” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 56). Öte yandan oyunda, dışarı ile içerisi arasındaki ayrım yavaş yavaş kaybolur ve dışarıdaki felakete eve de sızar. Dışarıdaki düşmana karşı mücadele etmek gerektiğini söyleyen Lûtfi Bey'e, babası Afif Molla önce evindeki ikiliği düzeltmesini söyler: “Ha, ha... anladım... Mücadeleyi evvela kendi nefesine karşı kendi evinde yapsana! Evinde hükmü geçmeyen dışarıda kime hükmü geçer?” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 46). İçerisi de dışarı da aynı iktidar alanlarıdır ve evin fertleri her iki alanda da mücadele eder.

Ev, dışarıdaki felakete karşı sığınma yeri olduğu gibi aynı zamanda saklanma yeridir. Lûtfi Bey, polisten kurtulmak için evine saklanır. Dışarıya değil içeriye sığınır. Eşref,

ağabeyine İstanbul polisinin üç günden beri Tarikat-ı Felâhiyecileri aradığını söyler. Ona ya kaçmasını ya da saklanmasını tavsiye eder. Lûtfi Bey ise şöyle der: “ben saklanmayı tercih edeceğim... Hem başka yerde değil, burada, kendi evimde” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 65). Ağabey-kardeş arasındaki ayrışma, toplumdaki ayrışmanın ulaştığı noktayı gösterir. Ailedeki ikilik, toplumsal ikiliğin bir yansımasıdır:

“Lûtfi’nin üyesi olduğu gizli örgütün Tarikat-ı Felâhiye adıyla anılması da oldukça manidardır. Yakup Kadri Meclis-i Mebusan’da direnişin sözcülüğünü yapan ve Misak-ı Milli kanunlarını hazırlayan milliyetçi hatta ümmetçi çoğunluk Felâh-ı Vatan’a gönderme yapar. Milli mücadelenin fitilini ateşleyen birlikte yola çıkan bu insanların cumhuriyetin ilanından sonra nasıl ayrıştıklarının altını çizer” (Firidinoğlu, 2007, s. 69).

Ev bizi örter, sırlarımızı saklar. Bachelard’a göre; çekmeceler, sandıklar, dolaplar kilit vurulmuş, gizli olan nesnelere içerir (2008, s. 31). İstanbul polisi eve gelir, evin gizli köşelerini arar: “Ortadaki masanın gözlerini çeker, koltukları, kanepeleri altüst eder” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 66). İlk sahnede evdeki alaturka-alafranga çatışmasıyla altüst olmuş bir görüntü çizen ev, üçüncü sahnede polisin evi taharri etmesiyle fiili olarak altüst olur.

İstanbul polisinin eve gelişi, Afif Molla’nın oyunun başından beri geleceğini sezdiği felaket ânıdır. Geçmişten gelen geleneksel kökleriyle toprağa sıkıca bağlı olan ev ile aile, toplumdaki değişimin yarattığı ikilikle içindeki çatlaklardan su sızdırır. Lûtfi Bey’in tevkif edilmesiyle köklerinden kopmaya, dağılmaya başlar. Belkıs fırtınadaki bir fidan gibi sallanır, düşer. Üçüncü perdede mekân şöyle tasvir edilir:

“büyük salon. Gecenin ilerlemiş bir saatindeyiz. Bir masanın üstünde bir mum sonuna gelmiş yanıyor. Pencereelerde şafağın ilk donuk aydınlığı. Koltuklardan birinin içinde Afif Molla gömülmüş, bir fena rüya görür gibidir. Yanında karısı Namiye Hanım bir tabure üstünde büzülmüş, onun en hafif hareketlerini dinliyor. Salonun diğer bir köşesinde, uzakta diğer bir koltuğun içinde atılmış bir ipekli bir yastığı andıran Belkıs. Uzun bir sükût” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 69).

Felaketin ardından evin fertleri köşelerine sığınır, yalnız kalır. Kâbus dolu, ürkütücü gece biterken aile üyeleri rüya ile gerçek arasında gidip gelir. Mum yanar, büyük bir sessizlik etrafı sarar. Bachelard, insandaki köşeye çekilme arzusu üzerinde durur: “Köşe öncelikle, bize varlığa özgü değerlerin ilkini, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Var-

lığımın güvenli, yakın yeridir” (2008, s. 206). Mumun yanışı, ailenin tedirgin bekleliğini sembolize eder.

Felaketin başlangıcıyla oyunda aydınlık-karanlık, ışık-gölge ikilikleri oluşur. Karanlık gece biter, masanın üstündeki mum söner, sabah olur ancak doğan güneş aydınlık şeyleri değil karanlık, korkunç gerçekleri açığa çıkarır. Belkıs şöyle der: “Hayatımın müthiş bir dönümündeyim. Biraz sonra çıkacak olan güneş etrafımda henüz göremediğim birtakım korkunç şeyleri aydınlatacaktır. Onun için bu güneşe ‘Çıkma! Çıkma!’ diye bağırarak istiyorum” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 79).

Doğan güneşte, kapı sesinde dışarıdan gelecek kötü haberin tedirginliği vardır. Belkıs yalnız kalmak istemez, felaketi hisseder. Mit kahramanı Cassandra gibi olacakları ev halkına haber verir: “Sayıklıyor muyum? Hayır, anne, içime hiçbir zaman bu kadar kuvvetli bir vuzuh geldiğini hatırlamıyorum. Bu sabah aydınlığa benzeyen soğuk, duru ve sinsi bir aydınlık ruhumdan sızarak beynime doğru yayılıyor ve bütün olmuş ve olacak şeyleri şimdiden görüyorum” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 79). Belkıs içindeki tutkuyu açığa vurur, sayıklar ve bilinçaltında bastırıldığı duyguları dile döker. Belkıs’ın geçirdiği psikolojik buhran ve gecenin karanlığı ona olacakları gösterir. Kimi eserlerde, teknik olarak mekâna olağanüstü bir hava kazandırılır ve mekân, ileride cereyan edecek kötü olayları sezdirir (Tekin, 2003, s. 146). Belkıs da oyunda mekâna olağanüstü bir mahiyet kazandırır.

Gecenin karanlığı, mum ışığı toplumsal normların kabul etmeyeceği gerçekleri aydınlatır. Belkıs, sırrını itiraf eder, içindeki arzuyu öldürür. Güneşin doğuşu Belkıs’ın ölüp yeniden doğuşunu simgeler. Anka kuşu “bir an durulmuş bir arzu gibi küllerinin içinden yeniden doğa[r]” (Bachelard, 1995, s. 40). Belkıs da Anka kuşunu çağırıştırır. Belkıs; sırrıyla birlikte kendi benini öldürür, hiçbir arzusu olmayan karanlık bir gölgeye dönüşür:

“Ben size bir başka Belkıs’ın sırrından bahsediyorum. O bu sabah son nefesini verecek ve onun yerine bir ikinci Belkıs yaşamaya başlayacaktır. Bu, onun gölgesi gibi bir şey olacaktır. Bu aydınlık gibi açık kül renginde bu aydınlık gibi titrek, muhteriz bir gölge... ne eti var ne kanı, hiçbir şey hissetmeyecek, ne elem ne sevinç... hiçbir şey... kovulduğu zamanlar bir köşede sinip kalacak. Buradan hiçbir yere kıvıldamayacak, nereye gidebilir bu gölge... Nereye?” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 80).

Belkıs'ın toplumdan gizlediği, bilinçdışının gizli odalarında sakladığı sureti/gölgesi felaketlerin eşliğindeki bu tekinsiz gecede ortaya çıkar. Carl Gustav Jung sahipsiz alt-kişiliği 'gölge' olarak tanımlar: "Sanki Freudyen bilinçdışının loş mahzenlerine gizlenmiş gibiydi. Ne kadar istenmeyen ilan edilmişse de, ısrarcı ve yoğun gücüyle nereye gidersek gidelim hemen arkamızdan gelen karanlık bir dost, hatta tam anlamıyla bir gölge gibidir" (Stevens, 2014, s. 92). Bilinçdışının odalarına benzeyen evin gizli köşeleri, kilitli çekmeceleri; evin içindeki sırları açığa döker. Bu sırlar geleneksel yargıları sarsar. Ev, ortaya saçılan sırlarıyla kendi sonuna doğru ilerler. Bir kutu, mahfaza olan ev; içindeki çelişkileri meydana çıkarır. Huzursuzluk tüm eve çöker, kimse yatağında uyuyamaz. Afif Molla, Eşref'ten şüphe duyar; onu casus olarak görür. Namiye ise oğlunu korur, kocasının bakış açısındaki kötülüğün eve de sirayet ettiğini söyler:

"Fakat bilmem neden, bilmem neden sizin gözlerinizin üstüne bir kalın perde inmiş, hiçbir hakikati görmenize imkân kalmamış. Her şey ve herkes size karanlık ve siyah görünüyor. Bir su-i zan, su-i zan havası işte hepimizi boğuyor; bu eve şemet ve nühuset bunun yüzünden çöküyor" (Karaosmanoğlu, 1991, s. 72).

Afif Molla'nın şüphesi evdeki düzensizliği artırır ve evin çöküşünü hızlandırır. Dışarıdaki baykuş sesi, gelecek felaketin habercisidir. Belkıs, baykuş sesini duydukça tedirgin olur: "Üç gecedir, üç gecedir bu kuş avludaki fıstık ağacının üstünden bu pencerelere bağıyor, korkuyorum, anne" (Karaosmanoğlu, 1991, s. 74). Oyunda tabiat da evin ruh halini yansıtır, Belkıs'ın psikolojisi dış mekâna da tesir eder.

Doğa da, ev de Belkıs gibi huzursuz, hasta ve karanlıktır. Belkıs'ın endişesi, uzama tedirgin edici bir hava verir: "Hislerim, hislerim... Bu bir anlaşılmaz âlem... derin, karanlık, öyle karanlık ki ekseriya bakmaktan ürkiyorum. Şu anda yalnız bu kuş, bu endişeli, bu hasta şafak değil, kendi ruhum da, kendi ruhum da beni korkutuyor" (Karaosmanoğlu, 1991, s. 74). Oyunda mekânın psikolojisi ile kahramanın psikolojisi kesişir. Belkıs, baykuşu içinde olduğu mekândan uzaklaştırma arzusu duyarken gelecek felaketi önleme güdüsü taşır. Ancak müthiş bir sağanak başlar ki sağanak da evin dağılıcağına işaret eder:

Belkıs: Ya bu ne?

(Sağanak sesi)

Namiye: (Dinler) Yağmur boşandı. Kaç günkü tutukluk, ağırlık bununla geçecek sanırım. Aman ne kadar çok yağıyor, bardaktan boşanırcasına...

Belkis: Bu ses bir fırtınalı deniz sesini andırıyor. Baksanıza, bütün ev nasıl çatırdamaya başladı! Tıpkı bir kazazede gemi gibi... Koca konak sanki dalga-dan dalgaya çarpıyor, bir çöp gibi sallanıyor, batacak mıyız, nedir?

Namiye: Bakın şimdi hepimizin sinirlerine nasıl sükûnet gelecek, kaç gündür, hava o kadar ağır, o kadar elektrikli idi ki... (pencereler çatırdar)

Belkis: Hayır, bu yağmur değil anne, başka bir şey yağıyor (Karaosmanoğlu, 1991, s. 76).

Sağanak altındaki evin hali, fırtınada alabora olan bir gemiye benzer. Sağanağın gürültüsü evi sarsar. Ses, gürültü, fırtına gelecek felaketi, evin yaşayacağı yıkımı haber verir ve Tufan mitini anırtır. Bachelard şöyle der: “şiddetli su evrensel öfkenin ilk şemalarından biridir. Bir fırtına sahnesi olmadan bir destan da olmaz” (2006, s. 197). Sağanağın sonunda Lûtfi Bey’in yargılanacağı haberi eve gelir. Bu haber onun bir daha eve geri dönemeyeceği anlamını taşır. Böylece evden kopan ilk parça, çatıyı dağıtır ve evin varlığı sona erer.

Oyunun başından beri dışarıdan eve sızacağı söylenen canavar, sağanak olup evi sembolik olarak yıkar. Suyun sesi öfkeyi, şiddeti çağırıştırır. Gürleme, yağış, sağanak, suyun çıktığı kaynak; canavar imgesi yaratır. Bachelard *Su ve Düşler* adlı eserinde suyun öfkesi, fırtına ve canavar arasında koşutluk kurar. Sakin bir denizin birdenbire gazaba gelerek gürleyip kükreyeceğini; öfkenin bütün eğretilmelerine, kızgınlığın hayvansal simgelerine bürüneceğini ve köpüklerin bir canavar salyasını andıracağını dile getirir (2006, s. 190). Oyunda da su bir canavar olarak imgelenir ve evin birleştirici gücünü yok eder.

Belkis’in önceden haber verdiği kötü haberin eve gelişinin ardından dördüncü perdede mekân şöyle tasvir edilir: “Aynı salon. Sabah vakti. Afif Bey hasta; bir şezlonga uzanmış, dizlerinde battaniye” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 82). Kötü haberle birlikte evin iktidarı konumundaki Afif Molla çöker. Eşref bir casus olarak görüldüğü evi, annesi ile birlikte terk eder ve ev dağılır:

Namiye: Mutlaka gitmek istiyor. Hatta şu dakikada belki eşyasını toplamaya başlamıştır. Vallahi yüreğim parçalanıyor bey! (Gözyaşlarını siler.)

Afif: (Omuzlarını silker) Bildiği gibi yapsın, bırak, bildiği gibi yapsın!

Namiye: Aman Yarabbi, nasıl olur? Bir baba evini böyle terk edip gitmek! Hem de böyle büyük bir felâket üstüne! Elâlem ne der? Sonra ben... sonra ben

nasıl tahammül ederim. Allah aşkına bey siz müdahale edin bu işe... sizin bir sözünüz kâfi gelir sanıyorum.

Afif: Benden kaçan bir adama, ben nasıl kal diyebilirim. O, benden kaçıyor, benden! O benden korktuğu için kaçıyor, anlamıyor musun? Benden korktuğu için...

Namiye: Aman bey, aman bey!

Afif: Hem burada kalıp da ne yapacak, artık bu evde hiç işi kalmadı. Gitmek isteyişinin sebebi bu. Artık bu evde hiçbir işi kalmadı. Onun burada hiçbir nüfuzu kalmayacak.

Namiye: (Hıçkırarak) Ben de kalmam öyleyse, ben de giderim.

Afif: (Küskün ve haşın) O da senin bileceğin şey... şimdiden tezi yok git (Karaosmanoğlu, 1991, s. 83).

Evin fertlerinin evden kopmasıyla ev tamamen parçalanır. Eski ve yeni çatışması; baba-oğul, ağabey-kardeş, karı-koca anlaşmazlığı evi dağıtır. Evde yaşanan ikilik ve değişim, toplumdaki ikilik ve değişimi de yansıtır. Oyunda “ülkü ve yaşam birliği bozulmuş, hem maddi hem manevi olarak dağılmanın eşğine gelmiş bir evin/ailenin/memleketin realitesi” resmedilir (Başbuğ, 2012, s. 52).

Eski yıkılırken kurucu nesil yeni ülkeyi hep birlikte inşa eder, Belkıs içinde buldukları atmosferi şu sözlerle dile getirir: “Bugün ne yapıyorsa yarın içindir. Yarınki insanların şerefi, rahatı ve saadeti içindir. Bir büyük ve muhkem bina kuruluyor. Bunun taşlarını biz taşıyoruz, temellerini biz kazıyoruz, bunun alçısı bizim alınımızın teridir. Fak at içinde oturacak olanlar biz değiliz” (Karaosmanoğlu, 1991, s. 33). Oyunda içerisi ve dışarı arasındaki sınırlar ortadan kalkar, yıkmak ve kurmak iç içe geçer. Ev, toplumu yansıtır, aile ile toplum aynı döngünün içinde yer alır. Doğu-Batı ikiliği, evin fertlerini birbirine yabancılaştırır ve aile bağlarını koparır.

Sonuç

İnsanın mekânla kurduğu ilişki; mekânla birlikte var olma, bir mekânda oturma, dünyaya yerleşme, boşluğu doldurma gibi düşünsel temalarla açıklanmaya çalışılır. İnsan ve mekân arasındaki bağ; insanın varlığıyla, kökeniyle, bedeniyle ve dünyayı anlamlandır-

ma biçimiyle ilgilidir. Mekânın başat unsurlarından olan ev; içinde doğulan, dünyaya kök salınan, aidiyet kazanılan yerdir.

Bachelard'ın *Uzamın Poetikası*'na göre ev, insan ruhunu keşfetme olanağı sunar. Tavan arası, mahzeni, gizli odaları ve mobilyalarıyla mahrem varlığımızı barındırır, anılarımızı saklar. Dünyaya bağlı olduğumuz kökleri imgeler. Bachelard fenomenolojik bir yaklaşımla evin poetikasını çözümler. Evin varlığının insanın dağılmasını engellediğini dile getirir. Ona göre ev; bir sığınak, beşik, acundur; korku ve kaygılarımızı örter, bizi fırtınalardan korur. Evin çatısı; içindekileri bir arada tutar, parçalanmış uzuvları birleştirir.

Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* adlı oyununda da ev, bir kahramana dönüşür. Evin fertlerinin dilini, söylemini, kişiliğini aktarır. Aile üyeleri arasındaki yakınlık ve uzaklıkları, dalgalanmaları, çekişmeleri ortaya koyar. Fiziksel yapısının dışında katmanlar yaratır. Dikeyliği ve derinliğiyle birlikte barındırdığı anlamları genişletir. Çatısı, köşeleri, kapısı ve duvarlarıyla yeni alanlar açarak toplumun ve dönemin kimliğine bürünür.

Karaosmanoğlu, oyununda eski ve yeni çatışmasını ev imgesi etrafında anlatır. Memleketi temsil eden ev, geleneksel ve modern değerlerin arasında sıkışıp kalır. Toplumun içinde bulunduğu ikiliğin resmini çizer. Evin mobilyasında, düzeninde, eşyalarında bu zıtlığın meydana getirdiği kargaşa, tersine çevrilmiş bir dünya yaratır. Uzamda her şey altüst olur ve ev çatırdamaya başlar. Evin dağılması; aile bağlarının kopması, köklerin yitirilmesi anlamına gelir.

Sağanak oyununda ev; aile üyelerinin kimliğini, hafızasını, tarihini, kültürünü yansıtır. Afif Molla ile Belkıs, Lûtfi Bey ile Eşref arasındaki iletişimsizliği, çatışmayı ve yabancılaşmayı gösterir. Evdeki baba figürü Afif Molla ve büyük oğul Lûtfi Bey geleneğin temsilcisidir. Küçük oğul Eşref ile büyük oğulun eşi Belkıs ise yeni fikirleri ve modaları savunur. Eşref ve Belkıs'ın idealleri, hayalleri birbirine benzer.

Oyunda, ev bir iktidar alanıdır. Afif Molla, eski düzeni koruyarak ve yeni cereyanlara kapısını kapatarak modernleşmeden kaçabileceğini düşünür. Evindeki köşesine sığınır ancak yeni fikirlerin evine sızmasına engel olamaz. Evin içinde eski ile yeni birbirine galip gelmeye çalışır. Geleneksel ve modern değerler, fikirler, kimlikler birbiriyle mücadele eder. Afif Molla kurduğu hiyerarşiyle evin iktidarını ele geçirmeye ve geleneği korumaya çabalar. Küçük Bey Eşref ve Gelin Hanım Belkıs ise yeni temayülleri evin içine sokmayı arzular. Doğu-Batı ikiliğinin evde yarattığı çatışma sonucunda aile fertleri giderek birbirinden uzaklaşır. Ağabey-kardeş iki düşman olur; baba, oğlunu bir casus olarak görür.

Lûtfi Bey'in, İstanbul polisi tarafından tevkif edilmesiyle birbirinden ayrışan bağlar tamamen kopar. Kendi evinde bir yabancıya dönüşmüş olan Eşref, annesini de yanına alarak evden ayrılır. Dışarıda başlayan sağanak, Lûtfi Bey'den gelecek kötü haberi ve evin dağılışını haber verir. Oyun boyunca karı-koca, baba-oğul, ağabey-kardeş, baba-gelin birbiriyle çatışır. Evin bir araya getirdiği aile fertlerinin evden ayrılışıyla çatının birleştiriciliği ve koruyuculuğu ortadan kalkar, ev dağılır. Eski ile yeninin çatışması sembolik olarak evi yıkar.

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

- Artun, N. A. (2014). *Sürrealizm/mimarlık: mekân sanatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin psikanalizi* (A. Yiğit, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler: maddenin imgelemi üzerine deneme* (O. Kunal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamin poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, G. (2010). *Sürenin diyalektiği* (E. Sarıkartal, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Başaran, A. (2021). Neden Bachelard okuruz? - yeni bir mekan ve mekânluk anlayışına doğru. M. T. Tunç, S. Yıldız (Ed.), *Mimar neden Bachelard okur?* içinde (s. 37-56). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Başbuğ, E. (2012). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun tiyatro eserleri. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 21, 37-58.
- Bollnow, O. F. (1961). Lived-space. *Philosophy Today*, 5 (1), 31-39.
- Bourdieu, P. (2000). *Les structures sociales de l'économie*. Paris: Seuil.
- Cassin, B. (2020). *Nostalji: insan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt* (S. Kıvrak, Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Dovey, K. (1985). Home and homelessness. I. Altman, C. M. Werner (Ed.), *Home environments* içinde (s.33-64). New York: Plenum.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat kuramı: giriş* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eiguer, A. (2018). *Evin bilinçdışı* (P. Akgün, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Elçi, H. İ. (2003). *Roman ve mekân: Türk romanında ev*. İstanbul: Arma Yayınları.
- Erzen, J. N. (2019). *Üç habitus: yeryüzü, kent, yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Firidinoğlu, N. (2007). Sağanak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 10, 62-76.

- Heidegger, M. (1996). İnřa etmek, oturmak, dűřűnmek (O. Kunal, ev.). *Cogito*, 8, 67-70.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1991). *Tiyatro eserleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Konyalı, B. ř. (2015). *Edebi anlatılarda mekânın poetikası: Abdűlhak řinasi Hisar 'ın romanları bađlamında karřılařtırmalı bir analiz* (Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitűsű, Samsun.
- Lauzon, C. (2017). *The unmaking of home in contemporary art*. Canada: University of Toronto Press.
- Parla, J. (2014). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stevens, A. (2014). *Jung* (N. Öрге, ev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: ağlayan Yayınevi.
- Tekin, M. (2003). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötűken Yayınevi.
- Zahavı, D. (2020). *Fenomenoloji: ilk temeller* (S. Bayazit, ev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

The Zri-Rab: A New String Instrument from the Ancient Frescos of Sri Lanka

Zri-Rab: Sri Lanka'nın Eski Fresklerinden Yeni Bir Yaylı Çalgı

Isuru B. DEHIDENIYA¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1175163

ABSTRACT

Inside the ancient temple of Thivanka Pilimage (Thivanka Image House), which was built in Polonnaruwa between the 12th-13th centuries AD, several frescoes were depicted based on Buddha's life events and the *Jataka* tales. Before all these frescoes faded, draftsmen working for the Archaeological Survey of Ceylon copied them. Among the frescoes the draftsman P. G. Perera copied is one that depicts a man or woman holding a long-necked lute. The purpose of the present research is to interpret this string instrument and reconstruct a physical string instrument that is consistent in form. This study involves experimental research and falls under the music discipline of organology. The study uses iconographic analyses and morphological analogues to discover how to organize the structure and elements needed to design and build a musical instrument that is consistent with the ancient form of the long-necked lute. The *tar* (long-necked lute) and *sgra-snyan* (7-string long-necked lute, also known as *dramyin*) are string instruments used in modern times that have also been identified as morphologically similar to the string instrument depicted in the Thivanka Pilimage. The *tar* used in the Middle East provides information on how to organize the structure and elements needed to reconstruct a string instrument that can be used in modern music without changing the ancient form. In this way, the merging of antiquity and modernism has led to the revival of the string instrument called the *zri-rab*.

Keywords: Long-necked lute, *Sgra-snyan*, Thivanka Pilimage, *Tar*, *Zri-rab*

¹Visting Instructor, University of the Visual and Performing Arts, Faculty of Music, Department of Musicology, Colombo, Sri Lanka

ORCID: I.B.D. 0000-0002-7592-4043

Corresponding author:

Isuru B. DEHIDENIYA,
University of the Visual and Performing Arts,
Faculty of Music, Department of Musicology,
Colombo, Sri Lanka
E-mail: isurudehideniya@gmail.com

Submitted: 14.09.2022

Revision Requested: 08.11.2022

Last Revision Received: 22.11.2022

Accepted: 22.11.2022

Citation: Dehideniya, I.B. (2022). The zri-rab: A new string instrument from the ancient frescos of Sri Lanka. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 261-281.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1175163>

Introduction

Visual art, a visual object or experience consciously created through an expression of skill or imagination. The term art encompasses diverse media such as painting, sculpture, printmaking, drawing, decorative arts, photography, and installation (Augustyn, 2020).



Figure 1. The Thivanka Pilimage Temple (Tivanka Image House - Ancient City of Polonnaruwa, n.d.).

Ancient visual arts provide remarkable details regarding the music that may have been used by people in the past despite not appearing in written sources. Musical iconography is a method that is used to identify, describe, analyze, and interpret which musical practices, instruments, events, themes, and matters are represented by such visual arts. The core methods of musical iconography are derived from musicology and art history (Rucius, 2014). The present research focuses on a string instrument depicted in an ancient fresco in Thivanka Pilimage (Fig. 1) in Sri Lanka. The Thivanka (or Thiwanka) Pilimage Temple in Polonnaruwa was constructed during the rule of King Parakramabahu I of the Kingdom of Polonnaruwa and was built in accordance with the Dravidian architecture using materials such as bricks and stones. The remnants of sculptures, carvings, frescos, and other architectural sources of archaeological value can be seen both within and outside of this building (Wijerathna, 2014). In particular, the frescoes on the inside of the

walls depict scenes based on the Buddha's life events and the *Jataka* tales and represent Sri Lankan mediaeval art traditions belonging to the 12th-13th centuries AD (Somathilake, 2000). As per the author's observations, a significant amount of the frescoes at Thivanka Pilimage have faded beyond recognition. However, several draftsmen working in the Ceylon Archaeological Survey made copies in the early 20th century (Bell, 1918; Joseph, 1918). P. G. Perera was one of the professional draftsmen who copied some of the Thivanka Pilimage frescoes at a small scale in the form of outline drawings, the copies of which were published in the Annual report 1909 archaeological survey of Ceylon (Bell, 1918).

One fresco Perera copied from the south wall of the vestibule of Thivanka Pilimage depicted a man or woman holding a long-necked lute (Fig. 2). Unfortunately, the original depiction has since faded from Thivanka Pilimage's wall. According to Bell, who was the first Archaeological Commissioner in Sri Lanka, this fresco represents a scene from the *Vidura-Pandita Jataka* (Bell, 1914). However, Charles Godakumbura (1969) refuted this opinion, instead suggesting this fresco to belong to the *Guttala Jataka*. The aim of the present exploration is to interpret the long-necked lute depicted in Thivanka Pilimage and to reconstruct a physical musical instrument that is consistent in form. Prior to current research, the author reintroduced an ancient stringed coconut shell instrument called the *Kandyan vina* (Dehideniya, 2022). The present study is another step in reintroducing a musical instrument through research based on Sri Lankan historical evidence.

Lutes are any string instrument in which "the plane of the strings runs parallel with the sound-table" (Von Hornbostel & Sachs, 1961, p. 22), and are called necked lutes when "the handle is attached to or carved from the resonator, like a neck" (p. 23). Generally, these can be categorized under short-necked and long-necked lutes based on the length of the handle.

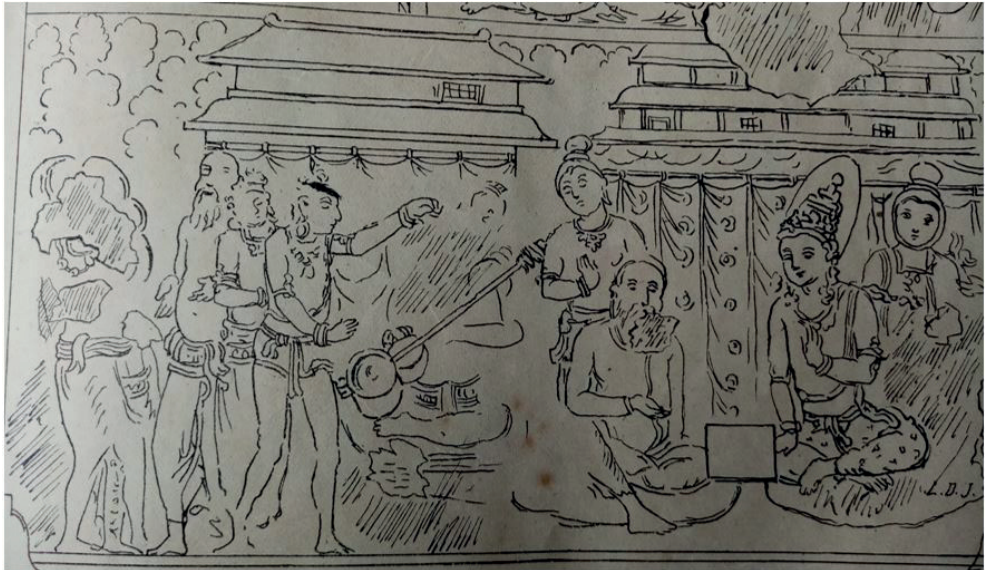


Figure 2. The fresco on the south wall of the vestibule portraying the long-necked lute, as copied by the draftsman P. G. Perera (Bell, 1914, plate C).

Usually, reconstruction is necessary only when an object no longer exists, has only been partially preserved, or is damaged beyond repair (Suits, n.d.). The present research problem involves how to reconstruct a string instrument consistent with the form of the long-necked lute-type instrument depicted in Thivanka Pilimage so it can be used in modern music. Archaeomusicological researchers have conducted studies on musical instrument reconstruction using one or more of the following sources: artifacts, iconography, and literary evidence (Koumartzis et al., 2015; Roberts, 1981; Taylor, 2021). However, reconstruction depends on what sources have been preserved. The present study could find no supplemental pictorial or literary evidence in Sri Lanka regarding the long-necked string instrument depicted in Thivanka Pilimage. If a reconstruction can only follow an illustrative example in the form of a fresco or sculpture, talking about precisely duplicating an instrument is difficult (Suits, n.d.). In fact, create an exact copy or anything precisely like the original is impossible because no examples of this type remain (Raymaekers, 1997).

Methodology

The first step is to find sources appropriate for gathering information on how to organize the structure and elements that are needed to design and physically build a musical instrument that is similar in form to an ancient depiction. Stelios Psaroudakēs (2020, p. 227) has an answer to this question, as he has described “how an archaeo-organologist can develop a methodology of ‘historically informed’ reconstructions of ancient, obsolete instruments by combining primary evidence with select analogues from different times and places.” His argument is important for acquiring a perspective for the present study, particularly regarding how to select the sources and reconstruct a musical instrument depicted in visual art. Thus, the present research uses selected evidence from historical frescoes, museum artifacts, and modern musical instruments that have iconographical and morphological relations to the long-necked lute in Thivanka Pilimage. The study will discuss the frescoes through iconographic analyses, an art history methodology. The study analogizes the morphologies of ancient artifacts with modern string instruments that resemble the ancient depiction and draws a new design in accordance with the research objective. In addition, the study draws upon secondary sources such as books and research articles to provide supplementary information for the above analysis.

This study involves experimental research and operates under the musical discipline of organology, which also pertains to practical testing. “The term ‘experimental’ carries multiple connotations. It suggests something provisional, ‘being tested’, perhaps not yet ready for release to the wider public” (Busuttil, 2013, p. 60). Many previous researchers who’ve reconstructed musical instruments have attempted to utilize the original materials and measurements that past societies had used (Koumartzis et al., 2015; Roberts, 1981; Taylor, 2021). The present research has no original details, which constitutes one of its limitations. After gathering information from selective evidence related to the long-necked lute-type instrument in Thivanka Pilimage, the author designed a new hypothetical technical plan regarding the ancient form so that can build a physical instrument in accordance with the technical plan and inspect the accuracy of the research in its final stage.

Results and Discussion



Figure 3. A close-up image of the long-necked lute depicted in Thivanka Pilimage (Bell, 1914, plate C).

According to the fresco (Fig. 3), several parts of the long-necked lute string instrument are recognizable (i.e., the two-chamber resonator where the first chamber is circle-shaped and the second is oval-shaped), and a long straight rod goes up to the lower edge of the surface of the second chamber.



Figure 4. The long-necked lute as isolated from the context of the fresco by the author.

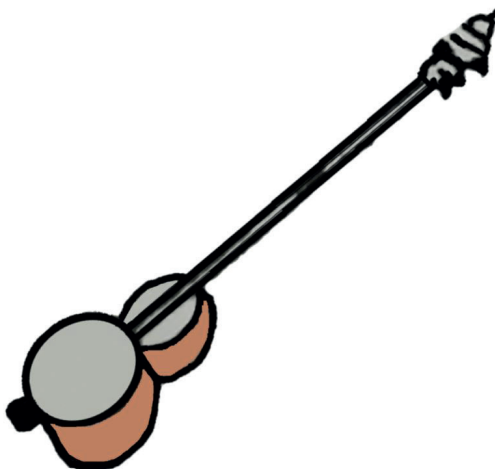


Figure 5. The long-necked lute isolated from the context of the fresco and colored in by the author.

Archaeological Artifacts and Pictorial Evidence Resembling the Long-Necked Lute Depicted in *Thivanka Pilimage*.

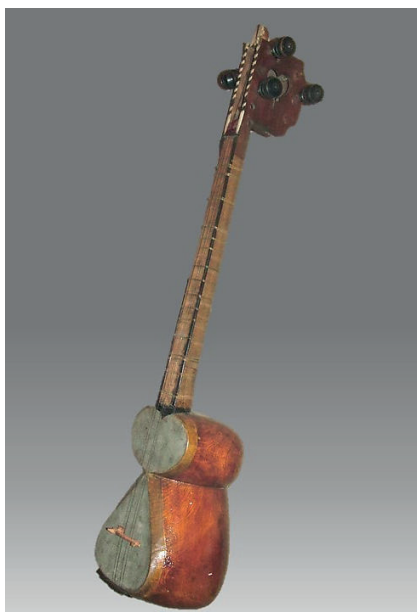


Figure 6. The *tar*, a string instrument from the 19th century (The Metropolitan Museum of Art, n.d.a).

The *tar* belongs to the category of plucked long-necked lutes and is one of the musical instruments that developed and metamorphosized from the ancient rabab of the Middle East (During et al., 1991). According to another opinion, the direct ancestor of the Persian and Azerbaijani *tar* is probably a variety of *rabab* called the *shidirghu*, as an instrument from Turkestan (During, 2013). Based on his analysis of the Persian *Safavid* frescoes which depict ancient *rabab* or *shidirghu* instrument (Fig. 7 and Fig. 8), Jean During (2013) states that the circle-shaped first chamber of the ancient instrument is covered with animal leather, while the oblong-shaped second chamber is covered with a wooden plank. These ancient features cannot be seen in modern *tar* string instruments since both chambers are covered with animal leather.

Modern *tar* string instruments are used in countries in the Middle East and Central Asia, including Iran, Azerbaijan, Uzbekistan, Armenia, Georgia, Turkey, Tajikistan, and Caucasus. Two different types of *tar* string instruments with distinct features are used in the contemporary Middle East, namely the Persian *tar* (Fig. 9) and Azerbaijani *tar* (Fig. 10). The shape of the modern Persian *tar* resonator is similar to the Arabic number eight (8), and the small chamber of the Azerbaijani *tar* is round in shape (During, 2013). Moreover, the two *tar* varieties show differences in their bridge shape and number of strings.



Figure 7. Fresco presenting an ancient *rabab* or a variety of *rabab* called the *shidirghu* and a round tambourine with bells (or *daireh*; 16th-17th century A.D; Maḥzan al-asrār; Nizāmī, n.d.).



Figure 8. A Safavid fresco presenting an ancient *rabab* or a variety of *rabab* called the *shidirghu* (16th-17th century A.D; Young man with rubab, n.d.).



Figure 9. The modern Persian *tar* string instrument (Persian Tar String Musical Instrument, n.d.).



Figure 10. The modern Azerbaijani *tar* string instrument (Azerbaijani musical instrument tar, 2013).

Figure 11 shows an ancient *sgra-snyan/dra-nyen* string instrument belonging to the 14th-16th century AD as used in the Tibetan region. It is now preserved at the Metropolitan Museum of Art (MET) in the United States. According to the MET description, this instrument is a remarkable example of musical exchange between the West and East Asia.

The body of this antique instrument consisting of two chambers covered with animal leathers is a rare illustration of an archaic transitional form that seems to point to the Afghan *rabab* and various Himalayan lutes. It also provides some insight into the development of the modern *sgra-snyan* (The Metropolitan Museum of Art, n.d.b). Its elements and design as well as geographical diffusion of *sgra-snyan* instruments seem to indicate an origin linked to Central Asia more than any other area. More specifically, the *sgra-snyan* is most closely related to the Central Asian long-necked lute family (Collinge, 1993). This instrument is mostly used in the western and central Tibet (much of Tibet Autonomous Region), and sometimes in the Tibetan provinces of Sichuan, Yunnan, Qinghai, and Gansu. The *sgra-snyan* is also played outside of China in Chang La Pass in Ladakh, India and by some groups of Sherpas and the Manang people of Northern Nepal, as well as the Bhutanese (Collinge, 1993). In modern times, a few types of *sgra-snyan* are used in those areas and contain minor differences in terms of shape, design, and playing techniques (Collinge, 1991).



Figure 11. An ancient *sgra-snyan/ dra-nyen* string instrument (14-16 A.D.; The Metropolitan Museum of Art, n.d.b).



Figure 12. A modern *sgra-snyan* of the *Dharamsala* model (i.p.inimg, n.d.).



Figure 13. A modern *sgra-snyan* instrument of the Bhutanese model (Dramyen, n.d.).

Jeffrey Charest (2019) studied the genealogy of the *tanbur* family and their genres in his PhD dissertation and identified seven families of long-necked lutes (Fig. 14). Using the materials of resonators and soundboards as key features, Charest divided the long-necked lutes into seven families. According to his explanation, the long-necked lutes consisting of “wood resonators and skin soundboards fall in the rabab/rawap family” (p. 30).

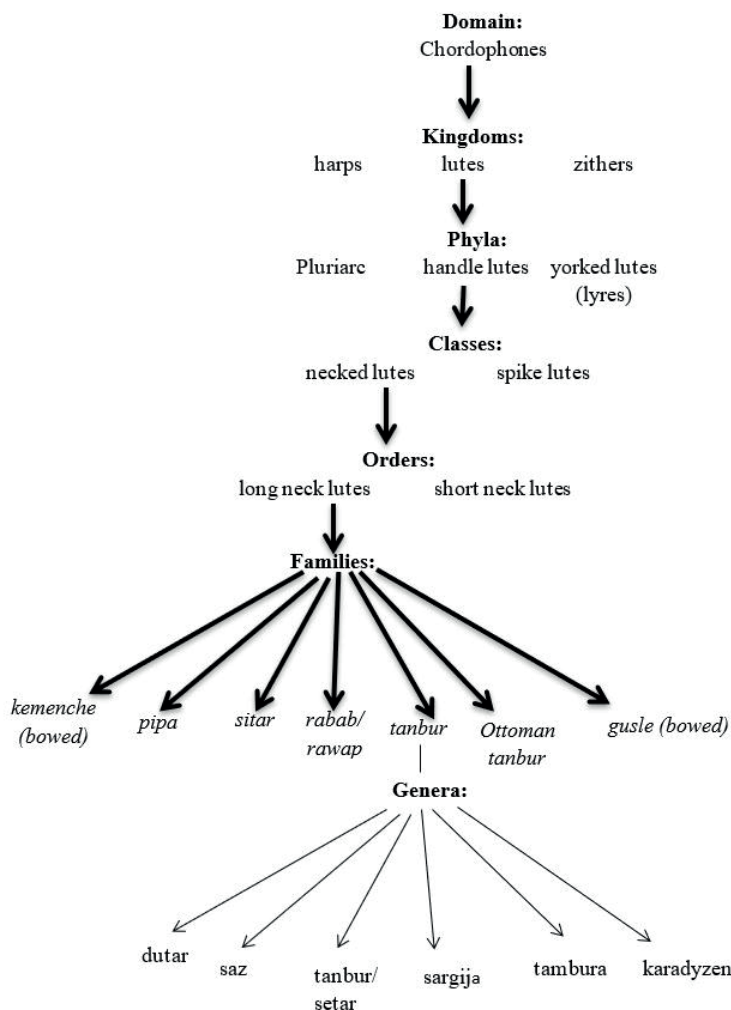


Figure 14. The seven long-necked lute families, as quoted from the schema for the “genealogy of chordophones to genera of the *Tanbur* family” (Charest, 2019, p. 29).

According to the morphologies of the *tar* and *sgras-senayan* string instruments, they belong to the *rabab* family of long-necked lutes. Past researchers have been noted the origin of the *tar* and *sgras-senayan* string instruments to be linked to *rabab* string instruments. According to the above discussion, the morphologies of the *tar* and *sgras-senayan* string instruments seem to resemble the iconographies of the long-necked lute instrument as depicted in Thivanka Pilimage. Thus, one can assume the iconographies of the long-necked lute instrument depicted in Thivanka Pilimage to share a kinship with the *rabab* long-necked lute family. “*Rabāb* (*rubāb/rubob/rebab/rabob/robāb/ribāb/rbab/rabāba etc.*), a term for various chordophones, particularly lutes (mainly with skin sound table), both bowed and plucked, and lyres” (Sadie & Tyrrell, 2001, p. 696). The first written evidence of a *rabab* was noted by al-Farabi (872-950 AD; Kuckertz, 1970).

Rohitha Dasanayaka (2018) studied the cultural, religious, and social relations between Sri Lanka and the Middle Eastern region that had resulted from their economic and political ties, as well as their camaraderie, based on archaeological and literary evidence. Some of the information revealed in his research is essential and important to the current research. Middle Eastern (i.e., Oman, Siraf, and Yeman) trading settlements appear to have been established in coastal Sri Lanka in 7th century AD. However, the establishment of the Arab trading settlements on the Sri Lankan coast may date back to the pre-Islamic period. A comprehensive economic relationship was also established with Arabians between the 8th-9th centuries AD, with diplomatic visits and knowledge about medicine and academia being exchanged between the two regions. Adam’s Peak in Sri Lanka has attracted the particular attention of Islamic devotees since the 8th century AD due to the belief that Adam’s footprints rest on the mountain. As a result, a significant number of people from the Middle East had come to worship on Adam’s Peak until the 15th-16th centuries AD. Based on this information from Dasanayaka, one can assume that a proto-type instrument belonging to the *Rabab* long-necked lute family may have arrived in Sri Lanka by way of the Middle Easterners.

Designing a New Technical Plan

The study designed a new plan consistent with the form of the long-necked lute string instrument before constructing the physical instrument. As mentioned at the beginning of this research, the new plan should be designed without making changes to the ancient model. When designing a plan for a musical instrument, identifying how its structure and elements

should be organized is necessary, in addition to identifying its form. Thus, the arrangement of the structure and elements in the modern string instrument named *tar*, being morphologically similar to the string instrument depicted in the *Thivanka Pilimage*, have been substituted and used for the new design. The technical plan for the *tar* instrument given in Figure 15 has provided the details required for the new design (Fig. 16).

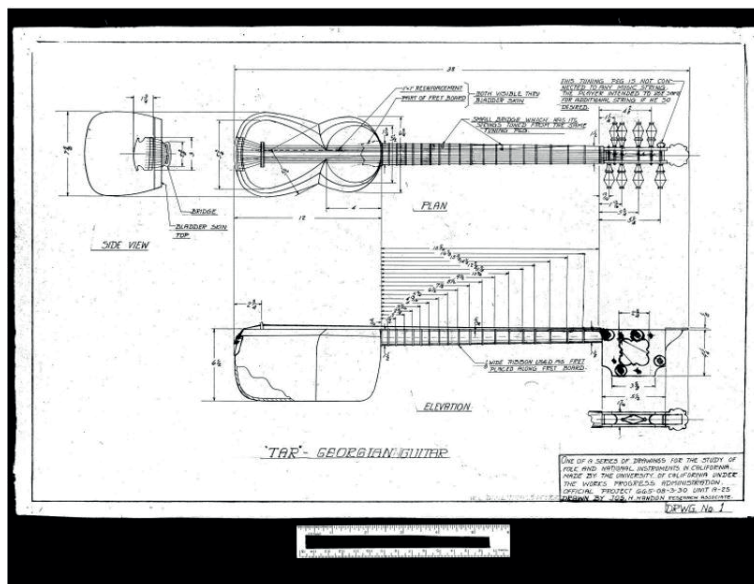


Figure 15. A technical plan of the *Tar* (Cowell, Handon, & University of California, 1938).

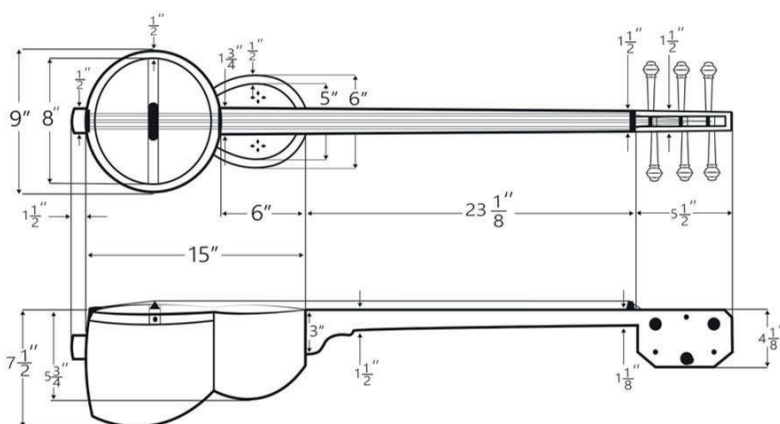


Figure 16. The new technical plan consistent with the form of the long-necked lute string instrument depicted in the *Thivanka Pilimage* as drawn by the author.

The Reconstruction Process



Figure 17. The part of the jackfruit wood used for the resonator (upper left); rough trimming the resonator (upper right); designing the resonator surface by marking the wood (bottom left); designing the side of the resonator by marking the wood (bottom right).



Figure 18. Right-side view of the physical resonator (upper left), left-side view of the physical resonator (upper right), and inside view of the physical resonator (bottom).



Figure 19. The neck (upper left), peg box (upper right), tuning pegs (bottom left), and the bridge and tailpiece (bottom right).



Figure 20. Assembly of all elements constructed (front view).



Figure 21. Front view of final physical instrument.



Figure 22. Side view of the final physical instrument.

The resonator and neck of this stringed instrument are made from jackfruit wood; the pegs and peg box are made from teak; and the bridge, nut, and tailpiece are made from ebony. The first chamber is covered with goat skin, while the second chamber is covered with wooden planks as seen in the *rabab* or *shidirghu* string instruments dating back to the 16th-17th centuries AD. The author hired the professional wood carver, Sathish Kumara Piyasena, who lives in Ambakke in Kandy, for carpentry assistance under the author's full supervision during the physical construction of this string instrument. The author suggests the name *zri-rab* for this instrument that has been built according to the form of the long-necked lute depicted in Thivanka Pilimage, as the word *zri* is derived from the name Sri Lanka, and *rab* is derived from the *rabab* instrument. *Zri-rab* has three paired strings similar to the *tar* string tuning arrangement of C3, G3, and C4. Octave plucking can also be done, similar to the *tar* string instrument. The *zri-rab* has a melodious sound and is most suitable for professional players who play plucked lute instruments. The author hopes to create some pieces of music and introduce this new sound.

Conclusions

This research attempted to interpret the long-necked lute depicted in the *Thivanka Pilimage* and reconstruct a musical instrument consistent with its form that can be used in modern music. *Tar* and *sgra-snyan* stringed instruments used in modern times have been identified as morphologically similar to the stringed instrument depicted in the *Thivanka Pilimage*. According to those similarities, the string instrument depicted in the *Thivanka Pilimage* seems to belong to the *rabab* long-necked lute family. The above mentioned string instruments provide information on the organizing of structure and elements required to reconstruct a stringed instrument that can be used in modern music which does not deviate from the ancient form depicted in *Thivanka Pilimage*. Thus, the revival of the

reconstructed stringed instrument called *zri-rab* consists of two combinations of antiquity and modernism. Furthermore, the *zri-rab* can be introduced as a new string instrument which is a replication of an ancient model.



Figure 23. A photograph of the author playing the *zri-rab*, a physical instrument consistent with the long-necked lute-style represented in the *Thivanka Pilimage* fresco.

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.

References

- Augustyn, A. (2020). Art. In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from: <https://www.britannica.com/art/visual-arts>
- Azerbaijani musical instrument tar [Image]. (2013). Retrieved from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Azerbaijani_musical_instrument_tar_in_Heydar_Aliyev_Center.jpg
- Bell, H. C. P. (1914). *Annual report 1909 archaeological survey of Ceylon*. H. G. Cottle Government Printer.
- Bell, H. C. P. (1918). The “Demala-Mahá-Seya” frescoes. *The Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 26(71), 106–108.
- Busuttill, C. (2013). Experimental archaeology. *Malta Archaeological Review, 2008–2009* (9), 60-66.

- Charest, J. P. (2019). *The long-necked lute's eternal return: Mythology, morphology, iconography of the Tanbūr Lute family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania*. Doctoral dissertation, Cardiff University, Wales. Retrieved from: <http://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/126268>
- Collinge, I. (1991). *The "sweet sound" of the Tibetan lute: An examination of the principal cultural and musical associations of the sgra-snyan* (Reformed 2002). Master's thesis, University of London, SOAS. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/361446114_Collinge_1991_Sweet_Sound_of_the_Tibetan_Lute
- Collinge, I. (1993). The dra-nyen (the Himalayan lute): An emblem of Tibetan culture. *Chime: Journal of the European Foundation for Chinese Music Research*, 6, 22–33.
- Cowell, S. R., Handon, J. H., & Berkeley Music Library University of California. (1938). *Tar, side view, plan, and elevation, mechanical drawing* (Library of Congress Control Number 2017701323). Retrieved from: <https://www.loc.gov/item/2017701323/>
- Dasanayaka, R. (2018). *Ada Sanda saha Tharadiya*. Godage Brothers.
- Dehideniya, I. (2022). Evolution of the Kandyan vina of Sri Lanka with special reference to the contemporary usage. *Vidyodaya Journal of Humanities and Social Sciences*, 7(1).
- Dramyen [Image]. (n.d.). Retrieved from <https://collections.ed.ac.uk/stceccilias/record/96035>
- During, J. (2013). Notes sur le tar azerbaïdjanais. *Persian in Mahoor Music Quarterly*, 15(58), 1–15. Retrieved from: https://www.academia.edu/5877206/on_the_Persian_and_Azerbaijani_ta
- During, J., Mirabdolbaghi, Z., & Safvat, D. (1991). *The art of Persian music*. Mage Pub.
- Godakumbura, C. (1969). *Thivanka Pilimagei bithusithuvam*. Archaeological Department.
- i.pining [Image]. (n.d.). Retrieved from: <https://i.pining.com/originals/ae/46/80/ae4680694b03b5a2cc7c53c3f-2b8860a.jpg>
- Joseph, G. A. (1918). The Gal-Yiharaya and Demala-Maha-Seya paintings at Polonnaruwa. *The Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 26(71), 101–106.
- Koumartzis, N., Tzetzis, D., Kyratsis, P., & Kotsakis, R. G. (2015). A new music instrument from ancient times: Modern reconstruction of the Greek lyre of Hermes using 3D laser scanning, advanced computer aided design and audio analysis. *Journal of New Music Research*, 44(4), 324–346.
- Kuckertz, J. (1970). Origin and development of the rabab. *Sangeet Natak Akademi*, 15, 16–30. Retrieved from: <https://www.indianculture.gov.in/origin-and-development-rabab>
- Maḥẓan al-asrār. Nizāmī [Image]. (n.d.). Retrieved from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432899d/f6.item.r=1029%20Paris%20Suppl%C3%A9me%20nt%20Persan.zoom?lang=EN>
- Persian Tar String Musical Instrument [Image]. (n.d.). Retrieved from: <https://www.ebay.com/p/18030225845>
- Psaroudakēs, S. (2020). How the present can inform the past, part I ancient and modern analogues as supplementary evidence in reconstructing an ancient instrument: Case in point: The Protocycladic II harp. *Greek and Roman Musical Studies*, 8(2), 217–229.
- Raymaekers, W. (1997). Report on the reconstruction of a 17th-century Dutch archaic type of violin. Retrieved from: https://www.academia.edu/42247405/Report_on_the_Reconstruction_of_a_17th_Century_Dutch_Archaic_Type_of_Violin
- Roberts, H. (1981). Reconstructing the Greek tortoise-shell lyre. *World Archaeology*, 12(3), 303–312.
- Rucciis, A. (2014). The history of musical iconography and the influence of art history: Pictures as sources and interpreters of musical history. In R. Bod, J. Maat, & T. Weststeijn (Eds.), *The making of the humanities: Volume III: The modern humanities* (pp. 403–412). Amsterdam University Press.

- Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians* (Vol. 20; 2nd ed.). Oxford University Press.
- Somathilake, M. (2000). A historical study of Buddhist mural paintings of peninsular India and Sri Lanka during the ancient period (from second century BC to twelfth century AD). Doctoral dissertation, Jawaharlal Nehru University, New Delhi. Retrieved from: <http://hdl.handle.net/10603/16705>
- Suits, R. (n.d.). Reconstructing and making replicas of musical instruments from the conservator's/ instrument maker's viewpoint. Retrieved from: http://rolandinstrument.com/pdf/poster_suits.pdf
- Taylor, L. A. (2021). Early medieval bone pipes: Understanding the sounds of these instruments through reconstruction. *EXARC Journal*, 2021(4). Retrieved from: <https://exarc.net/ark:/88735/10600>
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.a). Tar. New York: Accession Number- 89.4.1858. Retrieved from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502457>
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.b). Sgra-Snyan. New York: Accession Number- 1989.55. Retrieved from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503939>
- Tivanka Image House - Ancient city of Polonnaruwa [Image] (n.d.). Retrieved from: <https://www.lankatraveldirectory.com/places/north-central-province/polonnaruwadistrict/religious/thivanka-image-house/>
- Von Hornbostel, E. M., & Sachs, C. (1961). Classification of musical instruments (A. Baines & K. P. Wachsmann, Trans.). *The Galpin Society Journal*, 14, 3–29.
- Wijerathna, G. R. N. (2014). Polonnaru yugaye purawidyathmaka sthana ashrittha baudda agamika godanegili awakashayanhi pihiti murthi ha katayam magin niruupitha nuthya, sangeetha ha natya kala lakshana, *kulathilaka kumarasinghe-wicharalokanaya*, Retrieved from: <http://repository.kln.ac.lk/handle/123456789/12680>
- Young man with rubab [Image]. (n.d.). Retrieved from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Young_man_with_rubab_16th_century_Safavid_Empire.jpg

Eclectic Approaches, Influences, and Stylistic Parallels in Paul Hindemith's *Sonata for Two Pianos*

Paul Hindemith'in *İki Piyano için Sonat*'ındaki Eklektik Yaklaşımlar, Etkileşimler ve Üslupsal Paralellikler

Hatice Çağla ÇOKER¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1175334

¹PhD Student, Istanbul Technical University, Dr. Erol Üçer Center for Advanced Studies in Music (MIAM), Istanbul, Türkiye

ORCID: Ç.Ç. 0000-0002-9164-2791

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Hatice Çağla ÇOKER,
Istanbul Technical University, Dr. Erol Üçer
Center for Advanced Studies in Music (MIAM),
Istanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: hcaglacoker@gmail.com

Başvuru/Submitted: 14.09.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
09.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
15.11.2022

Kabul/Accepted: 16.11.2022

Online Yayın/Published Online: 22.12.2022

Atıf/Citation: Coker, H.C. (2022). Eclectic approaches, influences, and stylistic parallels in Paul Hindemith's *Sonata for Two Pianos*. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 283-304.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1175334>

ABSTRACT

This article will focus on Paul Hindemith's *Sonata for Two Pianos* and attempt to exemplify its eclectic approaches as well as technical and stylistic parallels and influences, both from the piece's past and future. Examples that predate the piece do not necessarily mean they are direct references but should be perceived as having common ancestors, much like how Darwinian evolution trees are understood, and examples that postdate the piece do not necessarily mean they have been directly influenced but rather that the original work foreshadowed certain concepts that were meant to appear in due time. Although Hindemith was one of the most important and prolific composers of the 20th century, his works did not receive as much attention from many musicologists and performers as his contemporaries. The purpose of this article is to renew interest in *Sonata for Two Pianos*, which deserves to have a significant high standing in the piano repertoire. Paul Hindemith's *Sonata for Two Pianos* should be considered as a piece that should be played more frequently in piano recitals and studied more deeply by musicologists. In addition, Hindemith's eclectic compositional approach in his works needs to be examined thoroughly. This article uses the methods of qualitative analysis and comparative analysis on the works before and after Hindemith's *Sonata for Two Pianos* in addition to a score analysis.

Keywords: Paul Hindemith, eclecticism, Baroque influences

ÖZ

Bu makale, Paul Hindemith'in *İki Piyano için Sonat*'ını inceleyecek ve eserdeki eklektik yaklaşımları, teorik ve biçimsel benzerlikleri eserin öncül ve ardıllarından örneklerle açıklamaya çalışacaktır. Eserin öncülü olan örnekler, doğrudan kaynak olmaktan ziyade, daha çok Darwin'in evrimsel hayat ağacında olduğu gibi ortak bir kökene sahip oldukları şeklinde algılanmalı, eserin ardılı olan örnekler ise, onları doğrudan etkilemekten ziyade, zamanı geldiğinde ortaya çıkacak olan belirli kavramların işareti olarak anlaşılmalıdır. Paul Hindemith, 20. yüzyılın en önemli ve üretken bestecilerinden biri olmasına rağmen, eserleri birçok müzikolog ve icracı tarafından çağdaşları kadar ilgi görememiştir. Bu makalenin amacı, piyano repertuarında önemli ve

yüksek bir yere sahip olmayı hak eden İki Piyano için Sonat'a ilgiyi tazelemektir. Paul Hindemith'in İki Piyano için Sonatı'nın, piyano resitallerinde daha sık çalınması ve müzikologlar tarafından daha derinlemesine incelenmesi gereken bir eser olduğu düşünülmektedir. Bunun yanı sıra Hindemith'in eserlerindeki eklektik kompozisyon yaklaşımının da ayrıntılarıyla incelenmesi gerekmektedir. Bu makalede kullanılan yöntemler, nitel analiz, Hindemith'in İki Piyano için Sonatı öncesi ve sonrası eserlerin karşılaştırmalı analizi ve partisyon analizidir.

Anahtar Kelimeler: Paul Hindemith, eklektisizm, Barok etkileşimler

Introduction

Paul Hindemith was one of the most important and prolific composers of the 20th century along with Stravinsky, Bartok, and Schoenberg and a very rare figure in music history who succeeded to combine being a performer, conductor, composer, theorist, and inspiring teacher. His enormous output has contributed to the repertoire of almost every instrument. According to David Fligg (2010, p. 182), “His compositional style is somewhat eclectic,¹ starting first composing in a late-romantic way to *Neue Sachlichkeit* [New Objectivity], then to *Gebrauchsmusik* [utility music], employing a highly chromatic type of counterpoint, informed by, though stylistically different from Bach, while fusing this music with Neo-Classical features.” Even though Hindemith’s early music includes a diversity of many styles and is usually labeled as eclectic, his *Sonata for Two Pianos*, which he composed in 1942, also has many elements of eclecticism.

At the end of the 1930s, a recently emigrated Hindemith in the United States was contemplating ways to move forward with his compositional practice. One can speculate the factors that contributed to his artistic psyche, likely a combination of nostalgia for the Old World and its cultural heritage, a curiosity towards and examination of the artistic landscape and status quo of the New World, a critical stance toward the ongoing developments in Central Europe, a crystallizing of experiences in education and organizational activism from his stay in the Republic of Turkey, a certain political agnosticism for which Hindemith was known, and at the culmination of it all, a search for direction in his future musical output.

Up to this point, Hindemith had interacted with a variety of creative movements. From the pre-1922 open eclecticism that even included Broadway culture to almost simultaneous works in the expressionist idiom that he would then go on to reject while

¹ Eclecticism in music involves the composer’s conscious use of a combination of many styles and influences. Generally, eclecticism and polystylism are perceived as similar concepts, with eclecticism meaning the practice of creating a new work out of elements drawn from various sources and polystylism meaning the use of elements from another style. When looking at these definitions, one might think the terms are simply similar, but they have specific differences in their meanings. Though polystylism means using elements from another style, Alfred Schnittke, who is associated with the term, distinguished two main principles of polystylism: the principle of quotation and the principle of allusion. (For further reading, see Alfred Schnittke’s *A Schnittke Reader*). According to many musicologists, eclecticism is the essence of the 20th century, demonstrating the individualism and pluralism that characterized the period. The author of this article prefers to use the word eclecticism for two reasons: One is that Hindemith’s early works have usually been referred to as eclectic by many musicologists (not as polystylistic), and the second is that this research on the *Sonata for Two Pianos* led the author to the reasoning that the piece has eclectic approaches.

later searching for a new pragmatism within *Gebrauchsmusik*, Hindemith always proved to have a permissive compositional palette. His social and cultural surroundings, however, were not always so accepting.

The irony and paradox within the different critiques toward his style are not lost on the present day. Hindemith's expressionist works led German nationalist music critics to dismiss his music as "...rather simply games with tones, an artistic acrobatic artisticalness" (Music and the Holocaust, 2022; Goethe Institut, 2022); at the same time, however, Hindemith's interest in German folk music prompted Joseph Goebbels himself to endorse Hindemith as one of the finest talents in and essential to German music. Less than a year later and most likely due to Hindemith frequently performing with Jewish musicians, the German premiere of Hindemith's opera *Mathis der Maler* would be canceled, this time by Hermann Göring, and two years later Hindemith's music would be banned in Germany and labeled as degenerate art. Sometime before this, Goebbels had also changed his stance towards Hindemith, now calling him an "atonal noise-maker" (Goethe Institut, 2022) and branding him as being under the influence of cultural Bolshevism. Yet somehow almost completely contradictory to these developments, the 1934 New York premiere of the symphonic version of *Mathis der Maler* would be critiqued by Kenneth Burke for offering a certain "identification" (Overall, 2017, pp. 232–243) toward a unified Nazi ideology. Besides this critical friction toward Hindemith, Theodor Adorno would continue criticizing Hindemith both before and after the war for not continuing the stylistic path of Schoenberg and Webern. Adorno's anti-neoclassical stance had spread with his exile from Berlin to Oxford and then to New York and had greeted Hindemith upon his arrival to the East Coast. Adornonian circles would dismiss Hindemith's work as a relic of a bygone era. Hindemith wrote in 1955:

The music of our time has taken the path of abandoning tradition for cluelessness. Of course, new horizons have been opened, but the vastness that has been desecrated is, like that of endless seas and sandy deserts, uninhabitable by man. (Goethe Institut, 2022; Satie and Minimalism: Parallels & Points of Contact, n.d.)

Despite such varying opposition toward his music, to say that Hindemith didn't see a successful career would be wrong. He was invited to teach at prominent American Universities and saw many commissions and opportunities to conduct. With Hindemith's

arrival in the United States, his compositional style incorporated more and more techniques and syntax of the old without discriminating between the different periods of classical music.

After *Sonata for Two Pianos*, Hindemith completed *Ludus Tonalis*, which saw a more compartmentalized approach to stylistic renewal. The piece alternates fugues with interludes that refer to dances such as gavottes, Courantes, and waltzes, albeit with an updated musical language that referred to his book *The Craft of Musical Composition*. The rhythms and textures in *Ludus Tonalis* imply the styles, but the pitch vocabulary is modernized. This sees a certain opposition to Stravinsky's neoclassicism when compared to his *Violin Concerto in D*, where the rhythms are amalgamated, but the harmonic and melodic content is more sympathetic. This personal balance between a re-imagined harmonic/melodic vocabulary and referential rhythm/texture was first developed in *Sonata for Two Pianos* by touching upon practices of the old and foreshadowed what was to come in *Ludus Tonalis*.

Eclectic Approaches, Influences, and Stylistic Parallels in Sonata for Two Pianos

Paul Hindemith composed *Sonata for Two Pianos* in 1942 in New Haven, CT, USA. By that time, Hindemith had developed such a fluent technique that he finished the work in just four days between August 24-28. It consists of five movements: Glockenspiel, Allegro, Canon, Recitative, and Fugue.

The First Movement: *Glockenspiel*

After the grand opening chords in the first bar of the first movement, the piece introduces a canon in three voices. The subject is highly chromatic and uses almost only 32nd notes. The combination of all three layers in the canon forms a wall of continuous 32nd notes, a texture and keyboard technique reminiscent of Baroque harpsichord and some Baroque string, organ, lute, and flute music.

Sonate für zwei Klaviere
I
Glockenspiel Paul Hindemith

Maestoso (♩ = 80-88) **ff**

Klavier I
Klavier II

© J. R. Schott's 85thmo, Mainz, 1941
©, renewed 1970

Figure 1. Hindemith's Sonata for Two Pianos, Mov. 1, mm. 1-3, Canon in 3 Voices, Schott Music, Germany.

Such continuous passages of 32nd or 16th notes in the Baroque period were usually found in the introductions of toccatas, in preludes, or in fantasies, where the compositional approach was to imitate that of improvisatory and virtuosic material to drive the piece forward. A common term used to describe this rhythmic continuity of a whole movement, or sometimes certain passages, is *moto perpetuo* (i.e., *perpetuum mobile*). One example that is close to the continuous stream of linearity in the Hindemith texture could be J.S. Bach's *Prelude (Fantasie) in A Minor*, for harpsichord, BWV 922.

Praeludium (Fantasie).

A - moll.

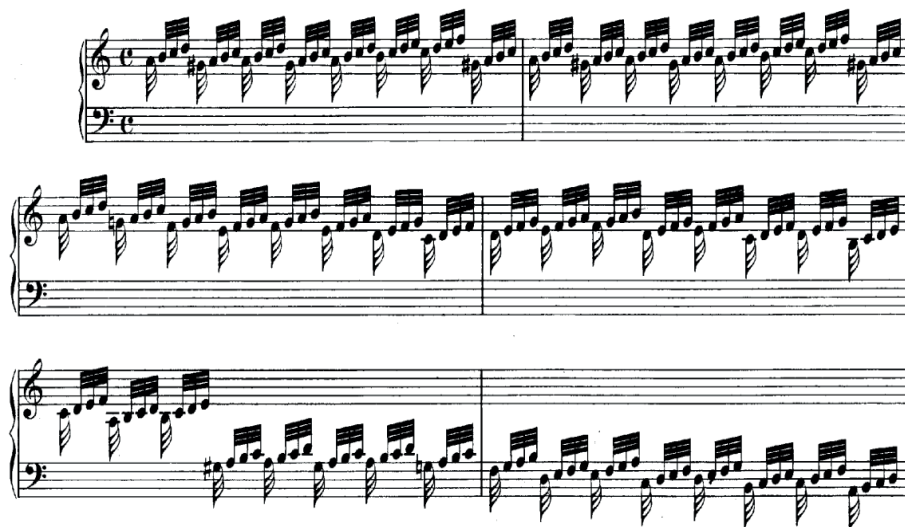


Figure 2. J.S. Bach, BWV 922, mm. 1-6, Breitkopf und Härtel, Germany.

Much of the compositional practice and mannerisms behind these highly active textures stem from the early Baroque notion of *stylus fantasticus*, and this style brought forth the liberalization of varying rhythmic, harmonic, and melodic textures being used consecutively. An example for this style could be the usage of both monophonic and polyphonic improvisational passages in the same movement. The *stylus fantasticus* movement, combined with the increasing demand for virtuosity and increasing technical precision in instrument making that made this virtuosity possible in the Baroque period, resulted in a flourish in the number of preludes, toccatas, and fantasias that were composed.

Besides the *moto perpetuo* link to the *fantasticus* influence on prelude writing, while the Hindemith texture is a strict canon when it comes to compositional structure, that it has a certain freedom in compositional approach that could be tied to the *stylus fantasticus* is important to note.

One final term that could be linked to the passage in *Sonata for Two Pianos* is *fortspinnung*. Coined by musicologist Wilhelm Fischer in 1915, the term translates as “spinning

further” or “spinning out” and is used to describe the developmental path a piece takes after the exposition of a *thema* and before a concluding and cadencing epilogue. While Fischer used the term to identify compositional development in the transition from the Baroque to Classical period sonatas, later theorists embellished the meaning and scope of the term to fit their own analytical agendas (see Mutch, 2018).

In summary, this passage from Hindemith could be said to be *fortspinnung* into development, rhythmically laminated by *moto perpetuo* in reference to Baroque practices, obviously by its canonic structure and implicitly through its musical content and keyboard technique.

Measure 10 in the first movement sees the start of a repetitive three-note figuration in 32nd notes with contrasting punctuative melodic and chordal material in higher and lower registers. The ostinato centralizes modality, specifically in B Dorian mode when the B-D-E pitches of the ostinato are combined with the C-sharp, F-sharp, and G-sharp in the melody.

The elongation of the passage immediately reverberates with both the minimalism movement to come and with the ostinato and ground bass traditions of older forms such as canon, passacaglia, and chaconne.

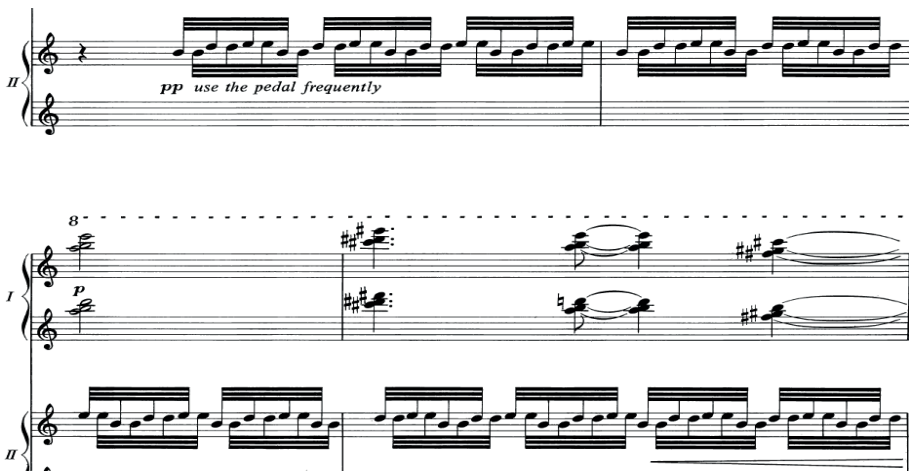


Figure 3. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov. 1, mm. 10–12, Schott Music, Germany.

One of the main characteristics of the minimalist music of the 1960s was musical stasis: working with static textures that either do not develop (Philip Glass, much of La Monte Young's art), or the use of non-classical developmental methods such as phase shifting (Steve Reich) or choice-based indeterminacy (Terry Riley's *In C*). While also going against the serialist practices of the time, one common motivation behind these approaches was "...to negate the idea of argument or discussion which is fundamental to so much Western music" (Satie and Minimalism: Parallels & Points of Contact, n.d.; Samson, Oxford Music Online, 2022), such as the dialectical approach to arguing a theme in sonata form or proving the consistency of a theme with a fugue. While *Sonata for Two Pianos* arguably does both in the grand scheme, focusing on this passage taps into a rich tradition of stasis and non-development.

At its core, the Hindemith passage comprises two elements: the repetitive three-note figuration which is the modal ground (not necessarily ground bass), and the surrounding higher and lower melodies giving directionality. The ground here does not imply harmonic progression or cadentiality in the classical sense. Nevertheless, keeping in mind the speed and amount of repetition, this ground implies a certain stasis. One of the earliest pieces that present a striking amount of stasis in repetition, not necessarily one without harmonic function but one that presents it so simply, is the miniature canon by J.S. Bach, *Canon for 8 Voices*, BWV 1072.

The image displays a musical score for J.S. Bach's Canon for 8 Voices, BWV 1072. It is divided into two sections: 'Erster Chor.' (First Chorus) and 'Zweiter Chor.' (Second Chorus). Each section consists of four staves, representing four voices. The notation is in G major and 3/4 time. The 'Erster Chor.' section shows a repetitive three-note figuration in the bass line, with higher and lower melodies providing directionality. The 'Zweiter Chor.' section follows a similar pattern, with the first voice starting on a higher pitch than the first voice of the first chorus.

Figure 4. J.S. Bach, BWV 1072, *Canon for 8 Voices*, Breitkopf und Härtel, Germany.

The canon is scored for two SATB choirs and is composed only four measures long with repetitions; it only uses Do-Re-Mi-Fa-Sol and its retrograde, with offset entries and shorter 1/8th notes for passing tones. While originally written as a demonstration of the universal strength of counterpoint, the audible result is a bewildering sonic cloud of both tonality and non-tonality, both developmental and non-developmental, experienced not just linearly but almost in four-dimensional space-time.

The ground texture in the Hindemith passage certainly draws parallels from some early music structures. While the surrounding melodic and chordal texture provides a certain linear progression, one must look at what it is not doing to fully understand what it is doing.

Marin Marais' (1656-1728) *Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont de Paris* (1723), written for viol, violin, and harpsichord with basso continuo, is a passacaglia with an ostinato bass figure that runs throughout the piece. Even though the ostinato undergoes three modulations with some embellishments and pattern variations, the underlying rhythmic and harmonic idea stays constant throughout some 280 repetitions. The ground always uses a three-note figuration (D-F-E) that implies a T-T-D (i-i6 or vi64-V43) cadence, with the viol and violin playing lively phrases and patterns on top of the given harmonic context.

Figure 5. Marais, *Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont de Paris*, mm 39-48.

Even though the piece is built upon a similar duality of ground versus linear motivator, the piece has a maximalist approach toward what is built on top of the minimalist ground. The viol and violin composition uses energetic and rhythmically dense phrases with variations and embellishments while supporting the harmonic progression through rich orchestration and voice leading. Marais pushes a narrow harmonic scope to its limits and excels at creative melodic writing and, being a viol player himself, achieves virtuosity in both composition and performance, with virtuosity being a concept minimalism would completely reject and go against. In summary, Marais' *Sonnerie* employs a linear narrative on top of the ground, with ups and downs, tension and release, and developmental variation in melodic activity driving the piece forward.

Coming back to the Hindemith texture, it can be said to be less monolithic and minimalistic than Bach's *Canon for 8 Voices*, but it is also not as developmentally maximalist and extroverted as Marais' *Sonnerie*, even though all three pieces work with a repetitive ground texture. Hindemith differs from Bach in that it has an additional layer on top of the ground but differs from Marais in that it has no linear development, but simply motivic or phrase repetitions that don't necessarily progress toward a goal. To explain this middle ground, looking at Erik Satie, the composer considered by many as the forebearer of minimalism and a true avant-garde of their time, would be appropriate.

Although Satie's direct influence on the first generation of American minimalist composers is not well documented, the most apparent link would be through John Cage's admiration, promotion, and curation of Satie's music in the United States and subsequent influence on Minimalist music. One motivational similarity that existed among Hindemith, the minimalists, and Satie was that all found themselves rebelling against the widely accepted stylistic standards of the music of their time and, by so doing, created unique styles. Satie leaned toward a simplicity that went against the post-Romantic Wagnerian norms of the time in France, such as his emotive chromaticity within functional harmony and traditional forms of development. Hindemith and later the minimalists would go against the then-worldwide norms of serialism.

Pieces by Satie such as *Vexations* or *Ogives* employ repetition as the main developmental technique, such as the composer's indication to repeat the piece 840 times in the case of *Vexations*. Yet the closest balance between ground and linearity in the Hindemith passage is found in Satie's *Avant-Dernières Pensées* (1915).

The first movement is titled *Idylle* and dedicated to Debussy, working with a tetrachord ostinato as a ground that centralizes an A-minor-like modality, similar to the Hindemith passage but slower. The linear material on top has commonalities with the Hindemith passage in terms of both harmonic content as well as method of exposition and development.

By combining the two layers, the piece sees a harmonic freedom of not simply dissonance, but rather contradicting consonances, what would later go on to be called bi- or polytonality. This technique had been used before by Charles Ives and Stravinsky, although through different compositional approaches, and would go on to be used in more similar ways to Satie in Bartok's *Mikrokosmos* and Samuel Barber's *Excursions*, with the technique seeing a certain popularity in the 1940s in the United States. This freedom of expression made available over a modal ostinato or over any other material that allows for a harmonic pedal would prove to be enticing to the minimalists of the 1960s as well.

Modéré, je vous prie *p* *p* Que vois-je? Le Ruisseau est tout mouillé;
p La basse liée, n'est-ce pas?
 et les Bois sont inflammables et secs com-
 me des triques. *mf*
 Mais mon cœur est tout petit. *pp*

Figure 6. Erik Satie, *Avant-Dernières Pensées*, Mov. 1: *Idylle*, First Page, Edition Peters, Germany.

A similar duality of contradicting tonalities is found in the Hindemith passage such as with the repeated use of chords with D-sharp implying the B-major on top of the ostinato that implies the B-minor. In summary, the Hindemith passage isolated in this section has its clear place in the musical evolution tree concerning repetitive functions and liberation of/from harmonic development, ranging from older canons and passacaglias to the World War 1 era developments while preceding the minimalism of the 1960s.

The Second Movement: *Allegro*

Allegro is the second movement of *Sonata for Two Pianos* and is the only movement where the sonata form is represented. It is an example of Hindemith's development of the sonata form composed in the Neoclassical style in 2/2 meter and a tempo marking of 120, with a powerful and determined first theme. The movement is a textbook sonata form with just one exception: the development part in measure 73 begins with a big fugue built on the first theme.

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The top system (I) has a treble clef and contains a melodic line with a dashed box over the first few measures. A red label 'Fuga' is placed above the staff at measure 73, and a blue label 'Development Section' is placed below it. Dynamics 'f' and 'p' are marked. The bottom system (II) has a bass clef and contains a bass line with dynamics 'pp' and 'p' marked. The score is in 2/2 time and features complex harmonic textures.

Figure 7. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov. 2, mm. 71-81, Schott Music, Germany.

This method of writing a fugue for the development part can be observed in the last movement of Beethoven's piano sonata op. 101, where the fugue functions as the development section.



Figure 8. Beethoven, Sonata, Op. 101, Mov. 4, Breitkopf und Härtel, Germany.

III. Canon

Canon is the title of the third movement, in which the two pianos play the same melody in turn in 4/8 with a *Lento* tempo, creating an extraordinarily slow-moving piece (with the only exception of the second piano part playing the melody one octave lower). Composing a canon which functions as a slow movement is unusual for a classical sonata. According to Sediuk, “The slow tempo *Lento*, the static movement of musical thought, where ‘step’ pulsation is felt in 4/8 metrics, unusual for classic and romantic culture, the predominance of quiet sound implies the tragic pathetic element in ‘Recitative’” (Sediuk, 2020). This movement is a unique example of Hindemith’s craftsmanship in composition. Both the tempo marking a choice and the usage of the same melody in both piano parts throughout the piece to build a powerful and dramatic slow movement out of this material are remarkable.

Lento (♩ = 50)

Klav. I

Klav. II

I

II

Figure 9. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov. 3, mm. 1-9, Schott Music, Germany.

The Fourth Movement: *Recitativ*

The fourth movement is titled *Recitativ* and is based on an Old English 14th-century verse text.

IV
Recitativ
eines altenglischen Gedichtes

This World's Joy - Die Freude dieser Welt

Anonymous ca.1300
(See: The Oxford Book of English Verse)

Wynter wakeneth al my care,
nou this leves waxeth bare;
ofte I sike ant mourne sare
when hit cometh in my thoht
of this worlded joie, hou hit goth al to noht.

Nou hit is, and nou hit nys,
al so hit ner nere, ywys;
That moni mon seith, soth hit ys:
Al goth bote Godes wille.

Alle we shule deye, that us like ylle.
At that gren me grauet gerene,
nou hit faleweth albydene.
Jesu, help that hit be sene
ant shild us from helle!
For y not whider y shal, ne hou longe her duelle.

Der Winter weckt alle meine Sorge,
nun werden die Blätter schwindend;
oft seufze ich und klage sehr,
wenn mir die Freude dieser Welt in den Sinn kommt,
wie alles in nichts vergeht.

Nun ist es, und nun ist es nicht,
obwohl es immer so war (es niemals nicht so war) gewiß,
dass viele Leute sagen, es ist wahr:
Alles vergeht, außer Gottes Wille.
Wir müssen alle sterben, denn wir sind alle gleich böse.

Alles Grün wächst frisch.
Nun verwelkt es allzusammen;
Jesus, hilf, daß es gesichtet werde,
und bewahre uns vor der Hölle!
Denn ich weiß nicht, wohin ich soll, und nicht wie lange ich hier verweile.



Figure 10. Hindemith, Sonata for Two Pianos, Mov. 4, mm. 1-2, Schott Music, Germany.

This World's Joy

(Anonymous ca.1300)

<p><i>Wynter wakeneth al my care, nou this leves waxeth bare; ofte I sike ant mourne sare when hit cometh in my thoht of this worlded joie, hou hit goth al to nothing. Nou hit is, and nou hit nys, Al so hit ner nere, ywys; That moni mon seith, soth hit ys: Al goth bote Godes wille: Alle we shule deye, that us like ylle. At that gren me grauet gerene, nou hit faleweth albydene: Jesu, help that hit be sene ant shild us from helle! For y not whider y shal, ne hou longe her duelle</i></p>	<p><i>Winter awakens all my sorrow, now these leaves grove bare; often I sigh and mourn sorely when I come to think of this world's joy, and how it goes to nothing. Now it is, now it is not, As though it had never been, truly; Many men say this, and it is so: Everything goes except God's will, And we shall all die, though we don't like it. All that green (i.e., grass) which grows green now it fades altogether: Jesus help this to be seen (i.e., understood) And shield us from hell! For I don't know where I shall go, nor how long I shall dwell here.²</i></p>
---	--

2 Translation from <https://interestingliterature.com>

As Hindemith indicated, he possessed a high level of sensitivity for high quality art and literature; and the poems of Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, Christian Morgenstern, and Rainer Maria Rilke fascinated him. Hindemith also stated paying special attention to the texts that he would use for his compositions (Hindemith, 2022/1937). In this movement, one can observe Hindemith's use of a literary source, an Old English 14th-century verse text, directly with the score, just like Romantic composers such as Liszt, Schumann, and Brahms had done. The use of literary sources became an inspiration for many composers during the Romantic period in music history. As Samson (Oxford Music Online, 2022) claims, "It was a key motivation underlying the marked inclination of post-Beethoven composers to look outwards to the other arts, and especially to poetry."

The poem consists of 15 lines, and the recitative part is 15 measures, thus every line has a musical meaning written in one measure. The Old English verse provides emotional setting for the movement, and Hindemith clearly displays a typical example of a Romantic trait by using a literary source for his composition. On top of that, the movement clearly shows a connection with Baroque vocal genres by combining concise musical phrases and typical rhythmic formulas that embody the freedom of language intonation (Sediuk, 2020).

The Fifth Movement: *Fugue*

The fugue subject in the fifth movement of *Sonata for Two Pianos* uses repeated perfect 4th leaps that present an alternative way of linear melodic writing, because for much of classical music, 4ths were seen as a dissonance requiring resolution.

Figure 11. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov. 5, mm. 27-31, Schott Music, Germany.

Before going into quartal melodies, the article will discuss the use of quartal harmonies in music. Quartal harmonies have seen recent developments in the past century. This technique owes its roots to the medieval practice of parallel organum, where melodies could be harmonized a perfect 4th lower, at a time when the perfect 4th was considered a consonance. The common practice of the period, however, would treat perfect 4ths as dissonances, and this might have been one of the reasons Wagner's revolutionary Tristan chord would be voiced as two 4ths (one augmented and one perfect) apart, treating it as a point of relative stability. Early future developments of quartal harmony would occur with Debussy (*Etude Book 1 no.3 "Pour les quartes"*) and Ravel (the opening of *L'Enfant et les Sortilèges*) creating new modal textures that refer to the Medieval practice, as well as with Scriabin, who used the quartal mystic chord as the harmonic and melodic basis for most of his late compositions.

Quartal melodies (linear melodies with repeated 4ths), however, saw fewer occurrences before and during the first half of the 20th century, possibly because melodies were inherently associated with singing and vocalization, and repeated perfect 4ths could be considered difficult and somewhat unnatural to sing. One of the earliest liberations of quartal melodic construction was composed by Liszt in his *Nuages Gris*, S. 199 (1881). This short anti-virtuosic piece turned focus away from harmonic progression and toward tone color, liberated dissonance, and simplicity in an almost uncanny foreshadowing of what was to come in a few decades' time. The haunting repeated motif starts with a perfect 4th followed by an augmented 4th leap.

The image shows a musical score for Liszt's *Nuages Gris*, S. 199, measures 1-10. The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked "Andante." and the dynamics are "p" (piano). The key signature is one flat (B-flat major). The right hand plays a quartal melody with a perfect 4th interval followed by an augmented 4th leap. The left hand plays a tremolando accompaniment. The score includes a "tremolando" marking and a "rit." (ritardando) marking. There is an asterisk (*) at the end of the score.

Figure 12. Liszt, *Nuages Gris*, S. 199, mm. 1-10, Breitkopf und Härtel, Germany.

Another later occurrence of quartal melodies is found in Bartok's *Concerto for Orchestra* (1943) in the lower strings within the introduction movement.

Figure 13. Bartok, *Concerto for Orchestra*, Sz. 116, mm. 21-30, Boosey & Hawkes, United Kingdom.

Bartok could have used the 4ths in the opening to create an unfolding effect and expectancy toward what is to come, as the leaps later slowly diminish into 3rds and 2nds with an increase in momentum and density.

The fact that Hindemith used such a modern device in a strict fugue demonstrates the personal balance of his style leaning against both the old and the new. In his book *The Craft of Musical Composition* however, he assigns the highest order of importance to triadic composition, music based on the 3rds, even though both his *Mathis der Maler* and *Un Cygne* [A Swan], the second movement of *Six Chansons* (1939), had made use of many quartal and quintal chords.

“...the musician is bound by this [triadic composition] as the painter to his primary colors, the architect to the three dimensions.” (Hindemith, 1937)

Thematic Connections

Another significant element observable in the *Sonata for Two Pianos* is the presence of thematic connections that unify the sonata. The clearest connection is the second

movement's opening theme, which is derived from the first movement's opening chords.



Figure 14. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov.2, mm. 1-4, Schott Music, Germany.

The fourth movement's theme is also derived from the first movement's chords.



Figure 15. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov. 4, measure 1, Schott Music, Germany.

Also, the last four measures of the fourth movement again repeat the first movement's opening motive, this time in reverse.

Figure 16. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov. 4, mm. 21-25, Schott Music, Germany.

In the last movement, this opening motive is again heard, hidden in the fugue.

Figure 17. Hindemith, *Sonata for Two Pianos*, Mov. 5, mm. 36-38, Schott Music, Germany.

The usage of a theme as a direct quotation throughout the sonata can be interpreted as a cyclic device. Charles Rosen (1995, p. 88) explained the cyclic form as “the disturbance of an established form [that is achieved when] an earlier movement intrude[s] on the domain of a later one.” In this sonata, the movements do not share direct thematic connection, but the sonata is unified through the transformation of the thematic material. This gives the impression that the whole sonata flows like a single thought.

Conclusion

Paul Hindemith is often mentioned as a Neoclassical composer by many musicologists. His enormous output contains many examples that can be categorized as Neoclassical works, while the *Sonata for Two Pianos* also contains eclectic approaches in addition to Neoclassicism. In particular, the influences and parallels of Baroque and Minimalism in the first movement, a sonata for the second movement in the Neoclassical style, the use of a canon in the third movement functioning as a slow movement, the use of a literary source in the fourth movement (which was also an important inspiration in Romanticism), the use of quartal melodies in the last movement fugue, and the use of cyclic devices throughout the sonata all show a blend of different styles. This idea of combining many styles coincides with Hindemith's philosophy about music as an art. In Hindemith's oeuvre, one can observe his attempt to build a bridge from Medieval times to the Baroque, Classical, Romantic, and Modernist periods. Hindemith's works are the best examples of creating something new based on a synthesis of the old. He succeeded in treating the forms and genres of the past originally, blending the different styles in a way that achieved a unique and identical Hindemith sound. This sound gave Hindemith what he had looked for throughout his entire life: compositions with eternal value.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of interest: The authors have no conflict of interest to declare.

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

References

- Fligg, D. (2010). *A concise guide to orchestral music: 1700 to the present day*. Mel Bay.
- Goethe Institut. (2022, August 5). Website. Retrieved from: <https://www.goethe.de/en/kul/mus/20366183.html>
- Hindemith, P. (1937). *The craft of musical composition*. (A. Mendel, Dü.). B. Schott's Sohne.
- Hindemith, P. 2. (2022, July 3). *Paul Hindemith*. Retrieved from: <https://www.hindemith.info>
- Minim-Media. (n.d.). *Satie and minimalism: Parallels & points of contact*. Retrieved from: <http://www.minim-media.com/satie/points.htm>
- Music and the Holocaust*. (2022, April 27). Music and the Holocaust. Retrieved from: <https://holocaustmusic.org/politics-and-propaganda/third-reich/hindemith-paul/>
- Overall, J. (2017). *Kenneth Burke and the problem of sonic identification*. Rhetoric Review.
- Rosen, C. (1995). *The romantic generation*. Harvard University Press.
- Samson, J. (2022, June 16). *Oxford Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/>
- Sediuk, I. (2020). The originality of neoclassic principles: Reflection in *The Sonata For Two Pianos* by Paul Hindemith.

Sonik Öz Kontrol: Orfik Medyanın Duyumsal Deneyimi

Sonic Self Control: The Sensory Experience of Orphic Media

Bahadırhan KOÇER¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1177428

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.K. 0000-0001-5800-2541

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Bahadırhan KOÇER,
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: bahadirhan.kocer@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 20.09.2022
Revizyon Talebi/Revision Requested: 09.10.2022
Son Revizyon/Last Revision Received: 20.12.2022
Kabul/Accepted: 30.12.2022

Atıf/Citation: Kocer, B. (2022). Sonik öz kontrol: Orfik medyanın duyumsal deneyimi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 305-319.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1177428>

öz

Bu çalışmada ilkin bireyin sonik mekândan soyutlanıp, sonik öz-kontrolünü sağlamasına olanak tanıyan bir medya cinsi olarak orfik medyanın temellendirildiği kavramsal zemin irdelenmiştir. Bu irdelemeyle birlikte orfik medya, mitos ile ilişkisi, soyut mekân ve milieu gibi kavramlarla olan bağlantısı ve politik kapsamı dolayısıyla, internet bazlı bir medya formatı olan kurgusal *soundscape*'in irdelenmesi adına tezgen bir kavram olarak benimsenmiştir. Sonik öz-kontrol fikrini merkezine alan yapısıyla ses ve müzik araştırmaları için güncel bir çerçeve sunduğu varsayılan orfik yaklaşım, kurgusal *soundscape*'in, şayet öyleyse, hangi yönleriyle orfik medya olarak ele alınabileceği problemiyle sınıanmıştır. Bu nitel çalışmada, orfik medyanın dolayımı aydınlatılmış ve bu dolayım içinde değerlendirilen kurgusal *soundscape*'in hem üretim hem de tüketim biçimi bakımından orfik medya karakteristikleri taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orfik Medya, *Soundscape*, Ses

ABSTRACT

In this research, the conceptual basis of orphic media, which has the utilization that allows the individual to achieve sonic self-control by abstracting from the sonic space, has been analyzed. With this analysis, orphic media has been adopted as a tentative concept in order to examine the fictional *soundscape*, which is an internet-based media format, due to its relation with mythos, its connection with concepts such as abstract space and milieu, and its political scope. With its structure focused on the concept of sonic self-control, the orphic approach—which is meant to provide a current framework for future sound and music research—has been put to the test with the issue of determining whether any components of the fictional soundscape can be categorized as orphic media. In this qualitative research, the mediation of orphic media has been clarified with the conceptual analysis method and it has been concluded that the fictional *soundscape*, which has been evaluated in this mediation, has orphic media characteristics in terms of both production and consumption style.

Keywords: Orphic Media, *Soundscape*, Sound

EXTENDED ABSTRACT

Orphic media is a relatively new concept created by Mack Hagood, who has been researching digital media, audio technologies, and popular music. Being one of the current frameworks created to perceive different media formats emerging in new contexts, orphic media was found significant and examined as the primary subject of this research. Hagood presents a unique perspective on the idea of relaxing media. According to Hagood, the orphic media we consume for relaxation serves as a tool to detach ourselves from the aural stimulus of environmental information. Although it is considered in tandem with relaxative media, several concepts that it is connected with on the theoretical ground seem to bring profound characteristics.

Orphic media prevents us from disturbing and unwanted external stimuli. These stimuli can be considered natural or artificial sounds that mostly interrupt the quasi-calm nature of individual space and can be diversified in this sense. It constantly protects against the power of capitalist space and occasionally simply satisfies the desire to become desolate. Unlike other media formats, orphic media is abstracted from content. Taking advantage of the tools of orphic media with a desire to isolate from unwanted and compulsive stimuli enables individuals to attain sonic self-control.

It seems reasonable to consider sonic self-control as a matter of power that begins with isolation from the ambient. Hagood suggests that wearing headphones, for example, could provide a person an advantage over the background sound. By doing so, the individual blocks out the noise which is certainly unwanted, and attains the freedom to choose the sound to expose to. In this case, the individual gets isolated from the external environment and obtains sonic self-control by reshaping the sonic sensory.

Emphasizing the insulating, directing, and ecstatic power of sound, Hagood makes an allegorical quote from *Argonautica* and associates the concept with the mythos. According to Hagood, Orpheus, who saved five sailors from death in the relevant part of *Argonautica*, fends off the danger by using the power of sound and directs the sailors with the ecstatic power of the sound, changing the chain of events in the opposite direction. With this allegoric quote, Hagood emphasizes the enduring, primal power of sound in contemporary conditions. It is clear that orphic media serves as a means for individuals to process and absorb the overwhelming flow of information in the present. In this respect, orphic media puts individual comfort at its center by including several

discussions on the philosophical ground. The fact that orphic media seem to have qualities worth exploring in more than one field is what makes the concept the focus of this study. By creating links with many references, Hagood goes into the context, uses abstract space, and depicts the orphic media on a solid background. Although orphic media is discussed and analyzed only at the initial level in this work, it constitutes intriguing examination opportunities for fields such as philosophy, sociology, psychology, musicology, and politics thanks to the mentioned relations.

The soundscape was accepted as a secondary subject for this paper to exemplify the overarching theme of orphic media and to test the perspective created by Hagood since it has been identified as a phenomenon that continues to be in demand in the internet medium. The soundscape phenomenon has been discussed in this research specified as a fictional soundscape. Although reviewing and defining orphic media is the primary purpose of this research, discussing fictional soundscapes from a given perspective can be accepted as the secondary purpose. The fictional soundscape is represented by three major examples taken from Nemo's Dreamscapes, a YouTube channel. Ultimately, in this study, it was a question to examine a new internet phenomenon with a new concept that is thought to be functional in the disclosed context.

As a result, indications about the connections between orphic media and other concepts were discovered. To address the phenomenon of fictitious soundscapes, found hints have been used. In this manner, a final study of both subjects—orphic media and fictional soundscape—was completed. As was mentioned earlier, the term “orphic media” is relatively new. For this reason, it was not possible to reach an inflated number of related sources which may constitute a shortcoming. On the other hand, the ethical obligation to bring recent issues into the academic context motivated me to work on the subject. In conclusion, it may be claimed that orphic media deserves the attention of more researchers from various fields. Hence, I hope that this paper may constitute an illumination for further research.

Giriş

Orfik medya kavramı, dijital medya etnografisi, ses teknolojileri ve popüler müzik sahalılarında araştırmalar yürütmekte olan Mack Hagood tarafından, ilkin 2019 yılında yayımlanmış olan *Hush: Media and Sonic Self Control* isimli kitabında kullanılmıştır (Marazi, 2020, s. 2). Orfik medya kavramını yaratırken Rodoslu Apollonios'un Argo Gemicilerinin Destanı (*Argonautica*) isimli eserinden esinlenen Hagood, bu yeni kavramı mitos üzerinde temellendirerek ona sembolik bir bağlam kazandırmıştır.

Argo Gemicilerinin Destanı'nda Orpheus, uzun ve zorlu bir eve dönüş seyahatine çıkan beş Argo gemicisini korumak için onlara eşlik etmektedir. Seyahatin sonuna doğru Orpheus'un eşlik ettiği gemiciler, insanları kusursuz müziğin erotik güzelliğiyle baştan çıkartıp ölüme sürükleyen Sirenler'e rastlarlar (Sotirios, 2021, s. 6). Sirenler yorgun gemicileri müzikle baştan çıkartmak ve bu yolla öldürmek isterler. Fakat tabiatın gücünü yönlendirebilen Orpheus, "şarkılarıyla Sirenler'in ölümcül müziğini perdeler" (Sotirios, 2021, s. 6). Bu sayede Argo gemicileri ihtiraslarına yenik düşerek ölmekten kurtulurlar. Hagood, oluşturduğu bu sembolik bağlamdan faydalanarak sesin etkisel gücüne dikkat çekmiştir (Malitoris, 2019). Gün geçtikçe daha da kalabalık alanlarda yaşamak zorunda olan bireyler, teknolojik donanımların sağladığı imkânları kullanarak kişisel alanların ihlâl edilmeye mahkûm olduğu kalabalık mekânlardan soyutlanma ve rahatlama kaygısıyla, sesin değiştiren, dönüştüren, alt eden ve etki altında bırakan gücünden faydalanabilirler (Hagood, 2019, s. 189-191). Günümüzde bireyler, orfik medyaya başvurarak duymak ve hissetmek istediklerini filtreleyip seçerek tıpkı Orpheus gibi mekânı tebdil ederler. Bu bağlamda, Eli Pariser'in 'filtrelenmiş baloncuk' kavramından söz eden Hagood, bireylerin "yalnızca duymak istediklerini duyması ve geri kalan her şeyi filtrelemesi" davranışına vurgu yaparak (2019, s. 222), sesin etkisel işlevi altında kalan bireyin sonik iktidar karşısında edilgen olmaktan nasıl kurtulduğunu örnekler. Orfik medya, görsel, yazılı veya işitsel medyayı aşan bir kavramdır ve yukarıda bahsedilen anlamıyla filtrelenmiş baloncuklar yaratmaya yarayan tüm oynatılabilir medya materyali ve medya oynatıcı cihaz, biçimi ve türü fark etmeksizin bu çalışmada da orfik medya olarak tanım-

lanmıştır. Bu anlamda orfik medya bireye sonik öz-kontrol¹ işleviyle hizmet etmektedir (Malitoris, 2019). Hagood'un öncesinde tanımladığı orfik medya türleri üzerine tartıştığı, bu tartışmayı yürütürken kontrol ve iktidar kavramlarını irdelediği, benlik kavramını ve duygulanım teorisini (*affect theory*) füzyona uğratarak çeşitli saptamalar yaptığı Hush (Marazi, 2020, s. 2), dijitalleşmenin getirdiği güncel sorunsalları merkezine alması yönüyle yeni medya araştırmaları için alternatif bir yol teklif etmektedir.

Hagood, sonik öz-kontrol eyleminden söz ederken medya araştırmalarında yeni metotların ve yaklaşımların söz konusu olabileceğine de işaret eder gibidir. Çünkü günümüz toplumlarında sonik öz-kontrol eylemi medyayı algılama biçimimizi şekillendirmektedir (Hagood, 2011, s. 574). Hagood, toplumsal alanların zamanla daha fazla işitsel enformasyon ve uyaranla 'şişmesini' bir sorun olarak saptar. Dahası bu uyaranların yaratılması yoluyla bireylerin alışveriş merkezleri ve havaalanları gibi alanlardaki market kapitalizmi üzerinden tüketim kısıncasına alındığını ifade eder. Bu noktada, bireyin biteviye tüketimi baskılayan bir hegemonyadan kaçabilmesi adına da önem teşkil edebilen (Hagood, 2019, s. 184-5) orfik medya, bireyin neoliberal-benlik yaratıp kitleden sıyrılmasına ve geçici süreliğine de olsa biricik hissetmesine yarar. Tüm bu bağlantılar düşünüldüğünde söylenebilir ki; orfik medya kavramı oldukça geniş bir kapsama yayılmıştır. Çünkü sonik öz kontrol, sesin var olduğu her mekânda söz konusu olabildiği gibi, orfik medyayı deneyimleme ve ondan faydalanma eylemi de sesin var olduğu her mekânda mümkündür. Dolayısıyla yukarıda bahsi geçmiş olan sönümlenemez sonik öz kontrol fenomenini es geçmek yerine, medyanın mekân ile kurduğu yeni ilişkilerin ve bu ilişkinin yarattığı yeni alışkanlıkların incelemeye tabi tutulması önem arz etmektedir.

Bu araştırmada *soundscape*, orfik medyanın kavramsal çerçevesi içerisinde spesifik örneklere başvurma yoluyla tahlil edilmiştir. Tahlil sürecinde *soundscape*'i konu edinen çoğu araştırmada olduğu gibi, terimi literatüre kazandırmış olan R. Murray Schafer'in (Kelman, 2010, s. 212) tanımı benimsenmiştir. Schafer'e göre *soundscape* kelimesi "sonik mekâna" işaret etmektedir (1994, s. 274). Diğer bir deyişle, *soundscape* bir mekânın işitsel bağlamına dahil edilebilen tüm unsurları kapsamaktadır. Bu yönüyle *soundscape*

1 Orijinal metinde *sonic self-control* şeklinde kullanılan bu tamlama, aktif gürültü önleyici özelliğiyle elektronik eşya marketine giriş yapan bir kulaklık üretimi firmasının 'istediğini duy' sloganıyla bağlantılıdır. Hagood'a göre bireyin istediğini duymak (veya duymamak) noktasında özgürleşmesi ona bir sonik öz-kontrol hakkı tanımıştır (2019, s. 198-204). Aktif gürültü önleyici kulaklıkların yaygınlaşması, Hagood için mekân dilediği gibi algılamayı tercih eden ve birbirinden iletişimsel bağlamda kopmuş yığınların meydana gelmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu araştırma metninde sonik öz-kontrol kavramı, bu bağlamda kullanılmıştır.

bir ‘bellektir’. Dolayısıyla bu kavram kullanıldığında *soundscape* içerisinde cereyan eden seslerin salt fiziksel duyumu kastedilmez. Bu duyum, olsa olsa belirli bir zaman diliminde bir *soundscape* içerisinde vuku bulan fiziksel olayların işitsel yansımasıdır (Sterne, 2013, s. 182). *Soundscape* ise zamanı aşan soyut bir yekundur. Bir *soundscape*’in barındırdığı tüm işitsel unsurlar birbirleriyle bağlantı içindedirler ve estetik tepkimi, bu unsurların hangi oranda, ne şekilde bağlantı içinde olduğu belirlemektedir. Bu unsurlar arasında müzik de yer alabildiği için *soundscape* müziği de kapsayan “bir *repository*”² olarak düşünülmelidir (Fisher, 1999, s. 30). Yanı sıra bu araştırma, müziksel sesin dinleyiciye sosyal, kültürel ve artistik orijinler hakkında belirtmeler yaptığı gibi (Elliott, 2000, s. 85), müziksel seslerde olduğu kadar aşikâr olmasa da bir *soundscape*’in de sosyal, kültürel ve artistik orijinler hakkında ipucu taşıdığı hipotezini doğurmuştur.

Bu araştırma için orfik medya kavramı, internet medyasının ürettiği yeni biçimlerden biri olan ‘kurgusal *soundscape*’ fenomenini irdelemek için tezgen bir kavram olarak benimsenmiştir. Kurgusal *soundscape* kavramına, bu çalışmanın öznesini daha iyi betimlemek için başvurulmuştur. Çünkü bu kavram, metnin ilerleyen kısımlarında tartışılacak olan ve birden çok bağımsız tanımı bulunan (Sterne, 2013, s. 181-184) *soundscape* nosyonunun çerçevesini daraltmış ve internet bağlamında yaratılmış bir *soundscape* alt-türünü daha keskin biçimde tasvir etmeye yaramıştır. Kurgusal *soundscape* türünde, ses tasarımcısı birbirinden farklı işitsel unsurları uyumlu şekilde bir araya getirerek hiper-gerçek bir *soundscape* yaratır. Bu çalışma özelinde örnek kabul edilmiş *soundscape* tasarımlarının tümü hayalîdir. Öte yandan, her bir *soundscape* gerçekçi şekilde dizayn edilmiştir. Söz konusu örnekleri oluşturan ‘sanal-gerçekçi *soundscape*’ türünde, tasarımcı tarafından içerik, uzunluk ve yoğunluk gibi niteliklerin belirlendiği bir kurgu söz konusudur. Bir diğer deyişle, tasarımcı, gerçekliği referans alarak sanal-gerçek bir *surround sound*³ tasarlamıştır. Bunu yaparken temel ses tasarımı metodlarından faydalanan

2 J.A. Fisher’ın *The Value of Natural Sounds* başlıklı metninde *repository* (mahzen) kelimesi bir *soundscape*’in birbiriyle bağlantılı ve bağlam gereği uyumlu birtakım seslerin duyumundan ibaret olmadığını anlatmak üzere kullanılmıştır. Fisher, belirli bir mekânın *soundscape*’ini tartışırken bu kavramı duyulan seslerin ötesine geçen türden enformasyon içeren bir *repository* olarak düşünmenin daha doğru olacağını ileri sürer. Fisher, bu noktada orman alegorisine başvurur. Bir orman *soundscape*’inde kuşlar, böcekler, rüzgâr sesi veya daha farklı doğal (ve hatta uçak motoru sesi gibi yapay) ses kaynakları bulunabileceği gibi, aynı ormanda farklı esnalarda daha fazla ya da daha az ses unsuru da bulunabilir. Bu durum, ormanın hangi zaman diliminde dinlendiğinde dahi değişiklik gösterir (1999, s. 38). Dahası, *soundscape* yalnızca sesleri değil, çağrışımları, deneyimleri, kişisel izlenimleri ve imgeleri de içerisinde barındıran aşkın bir kümedir. Dolayısıyla *soundscape* Fisher tarafından, duyulmayan sesleri de içinde barındıran soyut bir *repository* olarak tanımlanmıştır. Bu kullanımı tam manasıyla Türkçe diline çevirmenin anlamı bozacağı düşünüldüğünden, kelime olduğu gibi kullanılmıştır.

3 Kuşatan ses (İng. *surround sound*): dinleyiciyi yatay bir düzlemde çevreleyen ses biçimi (Jacklin, 2020).

ses tasarımcısı, bir ambiyans⁴ kurgulayarak gerçekliği en iyi şekilde temsil etme kaygısı gütmektedir.

Araştırmada, kurgusal *soundscape* fenomenini bir çerçeve içerisinde ele alabilmek için Hagood'un yarattığı orfik medya kavramına başvurulmuştur. Özünde iktidar ve benlik meselelerine yaslanan ve mekânsal kuramlarla ilişki halinde olan orfik medya kavramı, internet bağlamında gelişmekte olan güncel sonik olguları incelemek için, bu araştırma özelinde elverişli bulunmuştur. Bu doğrultuda, orfik medya kavramının kapsayıcılığının ve işlerliğinin sınındığı ve kavramın kurgusal *soundscape* fenomeni ile ne tür bağlantılar kurabileceği hakkında fikir yürütülürken YouTube platformunun, Web 2.0'ın topluluk medyasının tüm alanları hakkında veri sentezlemek adına verimli bir inceleme alanı olduğu ve “yeni teknolojilerin eski problemlere yeni bakış açılarından yaklaşma fırsatını doğurduğu” (Alias, Razak, ElHadad, Kunjambu ve Muniandy, 2013, s. 12) fikri benimsemiştir⁵. Dolayısıyla *soundscape* kavramının kurgusal biçimine, fenomenin YouTube platformundaki varlığı üzerinden bir yaklaşım geliştirilmiştir. Araştırmada üç spesifik kurgusal *soundscape* örneği, YouTube platformu üzerinde 62.334.916 net görüntülenme sayısına erişmiş ve yaklaşık 543.000 takipçiye sahip olan (Nemo's Dreamscapes, t.y.) *Nemo's Dreamscapes* kanalından seçilerek, orfik medya ve *soundscape* kavramlarının ışığında irdelenmiştir. Seçilen örneklerin sadece *Nemo's Dreamscapes* kanalından derlenmiş olmasının nedeni, içerik üreticisinin açık biçimde dinleyici üzerinde “rahatlama, stresten arındırma, konsantrasyon ve konfor” (Nemo's Dreamscapes, t.y.) etkilerini oluşturma iddiasında bulunması olmuştur. Dolayısıyla orfik medya, kurgusal *soundscape* biçimi üzerinde denenmiş, sınanmış ve çözümlenmeye çalışılmıştır.

4 Bu ambiyans bazen geçmiş zamandan bir mekân, bazen uzak gelecekte bir uzay gemisi kabini, bazen Paris'in bir ara sokağı, bazen bir kafeterya, bazense bir ormandır. Mekân her tasarımda değişse de tüm örneklerde kurgulanmış ve sonik bir sanal-gerçeklik deneyimi için tasarlanmış bir ambiyans söz konusudur.

5 Bu noktada, Alias ve diğerlerinin *A Content Analysis In the Studies of YouTube In Selected Journals* isimli bu araştırmayı 2013 yılında tamamladığına ve araştırmanın yapıldığı tarihten bu yana gerçekleşen teknolojik gelişim ve dönüşümlerin ne boyutlara ulaştığına ayrıca dikkat çekmek gerekmektedir. Nitekim bahsi geçen metinde yazarlar tarafından YouTube araştırmalarının sakıncalarından bahsedilirken, her bir bireyin Web 2.0'a erişecek bir teknolojik imkânı sahip olmadığı ve bu sebeple YouTube araştırmalarının demokratik olmadığı da tartışılmıştır (Alias vd., 2013, s. 12). Öte yandan, bu eşik çoktan aşılmıştır. Zira 2013 yılından bu yana *Machine Learning*, *Big Data* ve dijital verilerin, tek bir ağ üzerinde yer alan ve tüm verilerin birden fazla alanda erişilebilir, güncellenebilir, doğrulanabilir olmasına imkân sağlayan (Sunyaev, 2020, s. 266-267) *Decentralized Ledger Technology* (DLT) gibi niteliklere sahip olan Web 3.0'ın geliştirilmesi gibi sert dönüşümler söz konusu olmuştur (Vermaak, 2021). Dolayısıyla bireylerin ceplerinde Web 3.0 erişimi olan küçük bilgisayarlar taşıdığı günümüz paradigmasında, Web 2.0'ın ne denli erişilebilir olduğu tartışması sonlanmış ve bu erişimin var olduğu *a priori* kabul edilmiş gibi görünmektedir.

Nihayetinde, bu araştırmanın Hagood'un orfik medya ve sonik-öz kontrol gibi kavramları geliştirirken başvurduğu işitsel örneklere bir yenisinin eklenmesine ön ayak olacağı düşünülmüştür. Bu araştırmanın literatüre, güncel medya araştırmaları için aydınlatıcı bir niteliğe sahip olduğu düşünülen orfik medya kavramının mekşuf olabilmesi adına katkı sağlayabileceği umulmuştur.

Problem

Bu araştırmada, orfik medya kavramı irdelenmiş ve yapılan bu irdelenmeden elde edilen çıkarsamalar, kurgusal *soundscape* fenomenini çerçevelemek için kullanılmıştır. Bu araştırma 'Kurgusal *soundscape*, şayet öyleyse, hangi yönleriyle orfik medyadır?' sorusunun ekseninde dönmektedir. Araştırmanın problemi, sırasıyla, orfik medya kavramına yüklenen sembolik anlamın, soyut mekân (*abstract space*), *milieu*, neoliberal benlik ve sonik öz-kontrol gibi ilişkili diğer kavramların orfik medyayı tanımlama noktasındaki öneminin, orfik medyanın mekân ile bağıntısının, içeriğinin, kavramın sesle olan bağlantısının ve kavramın kendi içindeki işlevlerinin keşfedilmesini gerektirmiştir. Yanı sıra, üzerinde durulan ikinci kavram *soundscape* olmuştur. Zira *soundscape* de orfik medyayla ilişkili bir kavram olarak ele alınmış ve irdelenmiştir. Orfik medyayı tanımlanırken başvurulmuş olan ilişkili kavramlara kıyasla *soundscape*, hakkında birden çok tanım yapılmış ve henüz tam olarak neyi ifade ettiğine dair konsensüse varılamamış bir kavramdır. Bu sebeple gerek kurgusal *soundscape*'in bu araştırma özelinde tanımlanmasında gerekse kurgusal *soundscape* fenomeninin orfik medya çerçevesinde incelenmesinde, araştırma problemini destekler nitelikte daha küçük araştırma soruları tabiatıyla ortaya çıkmış ve perspektifi çeşitlendirmiştir.

Yöntem

Bir internet fenomeni olarak kurgusal *soundscape*'in orfik medya ve bağlantılı olarak sonik öz-kontrol kavramlarının çerçevesi içerisinde irdelendiği bu araştırmada, orfik medya kavramının kurgusal *soundscape* üzerinde sınanması yoluyla, kavramsal çözümleme yönteminden faydalanılmıştır. Araştırma metninde 'kurgusal *soundscape* bir orfik medyadır' hipotezi sınanmıştır. Bu hipotez sınanırken, 'Kurgusal *soundscape*, şayet öyleyse, hangi yönleriyle orfik medyadır?' sorusu üzerine çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu yaklaşımların geliştirilmesi esnasında Hagood'un ve diğer sayılı araştırmacının orfik medya kavramını ne şekilde ele aldıkları araştırılmıştır. Yanı sıra, ilişkili literatürde orfik medya kavramının bağlantılı olduğu noktalar keşfedilmiş ve kavramın alt metni

çözümlemişdir. Ardından kurgusal *soundscape* fenomenini temsilen üç örnek *soundscape* tasarımı devreye sokularak orfik medyanın bu araştırma için belirlenen kavramsal çerçevesine alınmış ve araştırmanın hipotezi doğrultusunda kurgusal *soundscape* fenomeni, orfik bir medya olarak irdelenmiştir.

Kapsam ve Sınırlılıklar

İnternet medyasına farklı ve güncel bir açıdan bakmayı mümkün kılabilen bir gizilgüç taşıdığı varsayılan orfik medya kavramı araştırma özelinde bir çözümleme anahtarı olarak kullanılmıştır. Bir internet medyası olarak, bu araştırma özelinde orfik medya kavramı irdelenmiş; üç farklı örneğe başvurularak kurgusal *soundscape*'in orfik olup olmadığı tartışılmış; orfik medya kavramının ne şekilde işlev kazandığı incelenmiş ve nihayetinde orfik medyanın çerçevesi kurgusal *soundscape*'in çözümüyle yoluyla sınanmıştır.

Bu araştırma, konu edindiği kavram ve materyallerin doğası gereği, tam deneysel bir analiz yöntemiyle yürütülemediği. Diğer deyişle, araştırma yalnızca kavramsal çözümleme yönteminin benimsenmesi yoluyla yürütülmüştür. Bu durum, tam kalitatif ya da tam kantitatif bir araştırma yönteminin eksikliğine işaret etmektedir. Öte yandan, araştırma özelinde konu edinilen kavramların, katı ampirik yöntemlerle sınanması güç bulunmuştur. Yeni bir kavram olması sebebiyle orfik medya hakkında birincil ve ikincil kaynakların epey sınırlı olduğu açıktır. Bu kısıtlayıcı durum, bu araştırmayı bir taraftan güncel bir kavramın literatürle ilişkili hale getirilmesi adına verimli kılmış fakat diğer taraftan araştırmanın hipotezini sınamaya yarayacak tam deneysel bir yöntemin yaratılmasını güç hale getirmiştir. Tüm bu sebeplerden ötürü, bu araştırmanın çıkarsama yönünden sınırlılıklara sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Literatür Değerlendirmesi

Bu araştırmada, orfik medya kavramının çözümü sonucunda, kurgusal *soundscape* fenomeninin irdelenmesinin yeni bir perspektifi meydana getireceği düşünülerek, çözümleyici kavram olarak orfik medya ve çözümlenen fenomen olarak *soundscape* olmak üzere iki eksen oluşturulmuştur. Araştırma, bu iki eksenle ilişkili literatürün ışığında kurgulanmış ve bu doğrultuda her iki eksenle alakalı olduğu düşünülen literatür, köprülü şekilde taranmıştır.

İlgili literatürü değerlendirirken, orfik medya kavramıyla ilişkili yazınsalın sınırlı olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu sınırlılığın sebebi, orfik medya kav-

ramının oldukça yeni olmasıdır. Bu sebepten, kavramın hangi temellere oturtulmuş olduğunu, tam manasıyla nasıl bir medya türüne ve biçimine işaret ettiğini ve kavramın internet medyası araştırmalarına sağlayabileceği katkıları anlayabilmek adına Hagood'un *Hush: Media and Sonic Self-Control* isimli kitabı ve bu kitabın içinde yer alan mühim bir bölüm olan *Quiet Comfort: Noise, Otherness, and the Mobile Production of Personal Space* başlıklı birincil çalışmaları önemli bulunmuştur. Hagood, bu kaynaklarda yalnızca orfik medya kavramının üzerinde durmamış; daha geniş bir kapsamla mekân felsefesi, kamu sosyolojisi ve sosyal psikoloji gibi bağlantılı alanlara da temas ederek, internet bağlamında ses ve müzik, kamusal davranış, benlik algısı, sonik hegemonya ve hız çağında bireysel alan gibi meseleleri de analiz etmiştir. Bahsi geçen birincil kaynakların referans noktası olarak kabul edildiği ve bu yolla Hagood'un bakış açısının çözümlendiği değerlendirme yazıları ve diğer bilimsel araştırmalar da bu kavramsal çözümlenme çalışmasında ikincil kaynaklar olarak kabul edilmiştir. Bu kaynakların hiçbirini direkt olarak *soundscape* kavramının örnekleminde internet medyasının incelenmesi özelinde kaleme alınmamıştır. Bundan ötürü, bu konuda yapılacak bir kavramsal çözümlenme çalışmasının ileri araştırmalara katkı sağlayacağı öngörülmüştür. Kaygan internet medyası paradigmasını tutarlı biçimde algılayabilmek adına yapılan her bir araştırmanın önem taşıdığı bir evrede Hagood'un kurduğu yeni çerçeveye ilişkili şekilde kaleme alınmış olan sayılı araştırmayı sentezleyebilecek şekilde tasarlanmış olan bu çalışmanın, literatürdeki noksanlığın giderilebilmesi için bir katkı olacağı düşünülmüştür. Benzer saiklerle, yakın eğilimdeki araştırmaların Türkçe literatüre dahil edilmesine ön ayak olmak ve güncel kavramları ses ve müzik araştırmaları sahasına dahil etmek adına devamlılık sağlamak umulmuştur.

Orfik medya, duygulanım, neoliberal benlik düşüncesi, sonik kontrol, soyut mekân, *milieu* ve daha birçok kavramla doğrudan ilişkili görülmüştür. Hagood'un yarattığı çerçeveye bu kavramların ilişkisi çözümlenerek, kurgusal *soundscape*'in karakteristiklerine dair daha doygun bir sentez elde etmek amaçlanmıştır. Literatür incelendiğinde, *milieu* ve soyut mekân kavramlarının müzik ve ses araştırmalarında, diğer alanlara kıyasla, kavramsal tanımlarla devreye sokulduğu kaynak sayısının da sınırlı olduğu görülmektedir.

Soundscape üzerine kaleme alınmış tarihsel ve teknik metinlerin sayıca daha fazla olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeple, *soundscape* kavramını ve *soundscape* için 'kurgusalılık' fikrini tanımlama yolunda elverişli olacağı düşünülen değerlendirme çalışmalarından faydalanılmıştır. Öte yandan bu metinlerin büyük bir kısmının 2010 öncesinde

yaratıldığı görülmüştür. Giriş başlığı altında bahsedildiği üzere, birkaç yıl ve hatta birkaç ay içerisinde kavramların yeniden gözden geçirilmesi gerekliliğinin söz konusu olabildiği bir dönemde, bilhassa dijital medyaya ilişkin kaynakları, nispeten kısa zaman önce yazılmış olsalar dahi, tarihi geçmiş addetmenin yanlış olmayacağı düşünülmüştür. Öyle ki, *soundscape*'in dijital platformlarda tüketilebilen bir meta haline gelmiş olması başlı başına düşündürücüdür. Nitekim orfik medya çerçevesinde, üç örneklili bir örneklem üzerinden analiz edilmiş olan kurgusal *soundscape* de güncel bir fenomen olarak tespit edildiği için mercek altına alınmıştır. Dolayısıyla bu güncel fenomenin üzerinde güncel bir kavramın ışığında çalışmak, literatüre güncel yazın sağlamak için önemli görülmüştür.

Bulgular

Nemo's Dreamscapes örneği, çözümleme kısmında ele alındığı şekliyle, yeniden yapılandırılabilir doğasıyla bir *soundscape* tüketimini temsil etmektedir. Dijital medyanın yapım masraflarını düşürmesiyle, bağımsız medya üreticilerinin ve ürünlerin artış gösterdiği⁶internet bağlamında gerçekleşen bu türden bir *soundscape* tüketimi, kişilerin kendi rehberliklerini üstlenerek, soyutlanma, rahatlama, uykuya dalma gibi arzuları tatmin etmesi sürecini kapsamaktadır. Nitekim kurgusal *soundscape* olarak isimlendirilip örneklenen ve orfik medya kavramının ışığında irdelenmiş olan bu medya biçimi, bireylerin içinde bulunduğu gerçek sonik mekândan soyutlanarak, bir ses tasarımcısı tarafından yaratılmış yeni bir sonik mekâna geçiş yapmasını sağlamaktadır. Kurgusal bir *soundscape*'in gerçek olanla değiştirildiği bu geçiş sürecinde, yeni sonik mekân, kişinin sonik öz-kontrolünü meşru kılmaktadır. Öyle ki, dinleyici yalnızca bir çift kulaklıkla istenmeyen seslerden sıyrılabilir ve dahası işitme yoluyla yeni bir mekânı duyumsayarak gerçek mekânın yönlendirici doğasında edilgen olmayı reddedebilir. Dahası, taşınabilir medya oynatıcıların sağladığı imkânlar dahilinde birey, sayısız mekândan soyutlanmak için kurgusal *soundscape*'e başvurabilir. *Nemo's Dreamscapes* örneğiyle temsil edilen *soundscape* biçimi, son derece spesifik zaman diliminde, spesifik bir mekânın sonik temsiliyle, dinleyicinin rahatlama ve içinde bulunduğu ortamdan soyutlanması amacıyla yaratılmaktadır. *Soundscape*, bu kesin amaçla kurgulanıp tasarlandığında, orfik medya kategorisinde değerlendirilebilir.

Duyusal manipülasyonla yeni ve pozitif estetiğe sahip bir mekâna dahil olmuşluk algısını yaratan ve doğrudan dinleyicinin sonik mekânını dönüştüren taraflarıyla kurgusal

6 bkz. Waldfoegel, 2017, s. 3-5.

soundscape, orfik medya çerçevesinde bireyin *umwelt*'ini yeniden kodlayabilir ve bu yolla onu soyut mekânın tüketim hegemonyası tarafından soğrulmaktan esirgeyebilir. Yanı sıra bireyin diğer insanlardan gelen işitsel enformasyona kendini kapatması, bireyin dış dünya ile kurduğu ilişkilerden oluşan *mitwelt*'in içeriğini değiştirmektedir. Bu durum, *mitwelt*'in enformasyon yönünden şişmesiyle de ilişkili görülebilir. Temel düzeydeyse, kurgusal *soundscape*, kişinin sıkışık ve gürültülü alanların işitsel uyarılarını perdelemesi adına orfik bir çözüm olarak görülebilir. Zira, orfik medyanın sese karşı ses ile savaşı karakteristiğiyle ilişkili olarak kurgusal *soundscape*, negatif uyarılara sahip olan gerçek mekâna karşı, kurgusal bir alternatifıyla savaşmaktadır. *Nemo's Dreamscapes* örneğinde görüldüğü üzere, kurgusal *soundscape* bu yönüyle, orfik medyanın bireyi dış uyarılara kapatmaya yarayan orfik giderim işlevini karşılar bulunmuştur. Bir orfik medya olarak kurgusal *soundscape*, sesin kullanılması yoluyla, duyuların, hissî hallerin veya zamanın geçişi algısını dönüşüme uğratabilme kaygısıyla tasarlandığında, *cross-modal* tipte gerçekleşen orfik giderim işlevini üstlenmektedir. Medyanın, mahiyeti fark etmeksizin içeriğe dikkat çeken yapısının aksine orfik medya içerikten arındırılmış yapısıyla, bu kadim dinamiğini bozunuma uğratmaktadır.

En nihayetinde, *Nemo's Dreamscapes* örneğiyle ele alınan kurgusal *soundscape* fenomeni, mekândan soyutlanma ve işitsel uyarıları maskeleyme işlevini gerçekleştirebilmesi; rahatlatılma, yatıştırılma ve sakinleştirilme arzusunu tatmin etmek için tasarlanabilir olması; eğitici ve öğretici bir kaygıya sahip olmaksızın enformatik içerikten soyutlanmış bir dinlenme eylemini temsil etmesi gibi belirleyici yönleriyle orfik medya olarak ele alınabilir.

Tartışma

'Kurgusal *soundscape*, şayet öyleyse, hangi yönleriyle orfik medyadır?' probleminden hareketle, kurgusal *soundscape*'in, fenomenolojik nitelikleri, sembolik yönü, tasarım, üretim ve tüketim biçimiyle birlikte ele alındığında, orfik medya olarak kabul edilebilir ve bu çerçevede sınıranabilir olduğu kanaatine varılmıştır. Nitekim, kurgusal *soundscape*'in kişisel cihazların yaygınlığıyla bireylerin sayısız mekânda dinleyip, sonik öz-kontrollerini sağlayabilmesine hizmet eden bir medya türü olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Gürültünün maskelenmesi ediminin, bireyin gerçek olandan ayrı şekilde yeni ve özgürce biçimlendirilebilir bir *soundscape* yaratmasına imkân verdiği yadsınmaz. Bu çerçevede orfik medya, zoraki bulunduğu alanlarda bireye en azından 'istediğini duyma' ve Lefebvre'in soyut mekânında kendisi için filtrelenmiş bir baloncuk yarat-

ma özgürlüğünü sağlar. Bu bağlamda gürültünün engellenmesi, görsel deneyimin yeni bir işitsellikle desteklenmesine ve dirimsel deneyimi başkalaştırmasına yol açar. Ayrıca, gürültünün maskelenmesi, yalnızca işitilen medyanın kalitesini arttıran bir unsur olarak değil, sosyal ortamın, birlikteliğin ve bireyin yığından ayrışması sürecinin alternatif şekilde deneyimlenmesine ortam sağlayan bir edim olarak da düşünülebilir. Dolayısıyla, gürültü engelleme ve gürültüyü bir sesli medya ile perdeleme eyleminin, kimi durumlarda bireyin *soundscape*'i yeniden yaratarak, mekânın sonik hegemonyasından sıyrılması-na hizmet edebildiği yönünde düşünmek yanlış olmayacaktır.

Bu noktada, orfik giderim işlevini karşılayabilen yapısıyla, sonik-öz kontrol sağlayabilen kurgusal *soundscape*'in daha derinden incelenmesi için birden fazla disiplinin devreye sokulduğu eklektik bir araştırma tasarımının gereksinimini vurgulamak gerekmektedir. Hagood'un tek perspektife sığdırılması mümkün olmayan yeni medya fenomenlerinin özgün ve güncel metotlarla incelenmesi kaygısı da bu durumla bağdaşmıştır. Öyle ki, elde edilen bulgular, orfik medya kavramının, ses ve müziği; mekân felsefesini; işitsel ve görsel tasarımı; ırk ve cinsiyet meselelerini; neoliberalizm ve postmodernizm tartışmalarını; kamu antropolojisini ve sosyal psikolojiyi çağırان çok katmanlı bir doğaya sahip olduğuna işaret etmektedir. Öte yandan, kurgusal *soundscape*'in kişisel medya oyuncuları'nın yardımıyla rahatlama arzusuna hizmet eden ve nispi şekilde güncel bulunan tarafının çözümlenmesi, *soundscape* üzerinden yürütülmüş olan tartışmaların, yeni fenomenler üzerinde halen işler ve sıcak olduğunun saptanmasına yardımcı olmuştur.

Yürütülmüş olan bu çalışma, Hagood'un üzerinde durduğu rahatlama arzusunu, bir sorunsal olarak *soundscape* tartışmalarına da dahil etmeye yaramıştır. Yanı sıra, literatürde *soundscape* ve rahatlama eylemini füzyona uğratan bir çalışmaya rastlanmamış ve bu alanda da ileri araştırmaya gereksinim olduğu düşünülmüştür. Diğer yandan, kurgusal *soundscape* fenomeninin orfik medya çerçevesinde irdelenmesi, araştırmayı biçimsel veya tasarımsal unsurlardan ziyade, fenomenin tüketim amacına odaklanmaya itmiştir. Bu durum, orfik medyanın, tüketilen medyanın içeriği veya niteliksel unsurundan önce, tüketilme amacına odaklanan bir bakış açısıyla kavramsallaştığına işaret etmektedir. Bu araştırmanın bulguları sonucunda keşfedildiği haliyle, orfik medyanın tüketim amacına odaklanan ve biçimsel unsurları ikinci plana atan yapısı, bu kavramı merkezine alacak ileri araştırmalarda göz önünde bulundurulmalıdır. Bu araştırmanın, orfik medya kavramının değerlendirilmesi ve kurgusal *soundscape* formatının tanımlanması adına önem taşıdığı düşünülmektedir.

Sonuç

Orfik medya kavramı, ilkin medya araştırmaları sahasında uygulanabilirliğe sahip bir düşünce yöntemi olarak yakın zamanda literatüre girmiştir. Sonik öz-kontrol fikri de kavramla bağlantılı şekilde güncel ve önemlidir.

Kavramın karakteristiklerinin keşfedilmesi yoluyla kurgusal *soundscape* örneğiyle çözümlendiği bu araştırmada, ‘kurgusal *soundscape*, sonik öz-kontrol sağlayan bir orfik medyadır’ hipotezi sınanmış ve ‘şayet öyleyse, kurgusal *soundscape* hangi yönleriyle orfik medya olarak ele alınabilir?’ problemi çözümlenmiştir. Çözümleme sonucunda, bireylerin rahatlatılma, yatıştırılma ve sakinleştirilme arzusunu tatmin etmek için tasarlanabilir olması; eğitici ve öğretici bir kaygıya sahip olmaksızın enformatik içerikten soyutlanmış bir dinlenme eylemini temsil etmesi, sonik öz-kontrol fikriyle uyumlu bir formata sahip olması gibi belirgin yönlerin varlığı sebebiyle kurgusal *soundscape*’in orfik medya olarak ele alınabileceği bulgusuna ulaşılmıştır.

Sonuç itibariyle, kurgusal *soundscape* ’in, yapay ve fakat özgül bir sonik mekânın deneyimlenmesini mümkün kılan güncel bir internet fenomeni olarak orfik medya niteliklerini taşıdığı söylenebilir. Ayrıca, güncel ve geniş kapsamlı bir kavram olan orfik medyanın internet üzerinde günden güne yaygınlaşan ‘rahatlatıcı medya’ olgusunu tartışmak için anahtar fikirler sunduğu görölmüştür. Bu sebeple, orfik medya kavramını irdeleme gayesi taşıyan ileri araştırmaların eksikliğini vurgulamakta fayda vardır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Başlangıcından itibaren araştırmaya dair tüm süreci destekleyen yüce gönüllü aileme; kademeli şekilde süreci takip etmiş olan Dr. Öğr. Üyesi Eray Cömert’e; yeni perspektifleri tartışmaktan çekinmeyen ve her dokunuşuyla yeni ilhamlar getiren Prof. Dr. Rahim Horuz’a; geniş bakış açısıyla hayatı unsurları öngörebilen ve rehberliğiyle yoluma ışık tutan kıymetli danışmanım Doç. Dr. Ozan Baysal’a içten teşekkürlerimi sunarım.

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

- Alias, N., Razak, S. H., ElHadad, G., Kunjambu, N. R. ve Muniandy, P. (2013). A content analysis in the studies of YouTube in selected journals. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 103, 10-18. doi:10.1016/j.sbspro.2013.10.301
- Apollonios, R. (2009). *Argo Gemicileri Destanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Elliott, D. J. (2000). Music and Affect: The Praxial View. *Philosophy of Music Education Review*, 8(2), 79-88. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/40495437?origin=JSTOR-pdf>
- Fisher, A. (1999). The Value of Natural Sounds. *The Journal of Aesthetic Education*, 33(3), 26-42. doi:10.2307/3333700
- Hagood, M. (2011). Quiet Comfort: Noise, Otherness, and the Mobile Production of Personal Space. *American Quarterly*, 63(3), 573-589. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/41237567>
- Hagood, M. (2019). *Hush: Media and Sonic Self Control*. London: Duke University Press.
- Kelman, A. Y. (2010). *Rethinking the Soundscape*. *The Senses and Society*, 5(2), 212– 234. doi:10.2752/174589210x12668381452
- Malitoris, J. (2019, Mart 22). Q&A with Mack Hagood. Erişim adresi: <https://dukeupress.wordpress.com/2019/03/22/qa-with-mack-hagood-author-of-hush/>
- Marazi, K. (2020). Mack Hagood, Hush: Media and Sonic Self-Control. *European Journal of American Studies*. Erişim adresi: <https://journals.openedition.org/ejas/15991>
- Nemo's Dreamscapes. (t.y.). Ana Sayfa [YouTube Kanalı]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/c/nemosdreamscapes>. Erişim Tarihi: 17 Aralık 2022.
- Nemo's Dreamscapes. (t.y.). Hakkında [YouTube Kanalı]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/@NemosDreamscapes/about>. Erişim Tarihi: 17 Aralık 2022
- Sotirios, S. (2021). Orpheus' Argonautica: The Voyage of the Argonauts. *Annals of Archaeology*. 4(1), 1-7. doi:10.22259/2639-3662.0401001
- Sterne, J. (2013). *Soundscape, Landscape, Escape*. K. Bijsterveld (Ed.), *Soundscales of the Urban Past*, (s. 181-194) içinde. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.11?seq=1s>

Klasik Gitar Eğitiminde Üretken Öğrenme Modeli'nin Kullanılması: Agustín Barrios Mangoré *La Catedral* Örneği

Using the Generative Learning Model in Classical Guitar Training: The Case of Agustín Barrios Mangoré *La Catedral*

Murat GÖK¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1190628

¹Dr. Öğr. Üyesi, 19 Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, Türkiye

ORCID: M.G. 0000-0002-1349-6856

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Murat GÖK,
19 Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, Türkiye
E-posta/E-mail: muratgoek@gmail.com

Başvuru/Submitted: 17.10.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
08.12.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
20.12.2022

Kabul/Accepted: 27.12.2022

Atıf/Citation: Gok, M. (2022). Klasik gitar eğitiminde Üretken Öğrenme Modeli'nin kullanılması: Agustín Barrios Mangoré *La Catedral* örneği. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 321-344.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1190628>

Öz

Üretken Öğrenme Modeli, teorik temeli sinirsel araştırmalara, bilginin yapısıyla ilgili araştırmalara ve bilişsel gelişime dayanan ve öğrenen için uygun, öğrenen merkezli, yaratıcı öğretim etkinliklerinin seçilmesine odaklanan bir harmanlama alanıdır. Bu araştırma, eğitim bilimleri disiplini içerisinde tanımlanan Üretken Öğrenme Modelinin müzik eğitiminde disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınarak klasik gitar eğitiminde bir öğrenme stratejisi olarak kullanımının olgusal ve pratik yönünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada Üretken Öğrenme Modelinin olgusal bağlamlarının ortaya konması için nitel araştırma yöntemlerinden doküman tarama ve doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır. Üretken Öğrenme Modelinin klasik gitar eğitimine uyarlanması aşamasında ise ulusal ve evrensel klasik gitar repertuarının başat eserlerinden olan Agustín Barrios Mangoré'nin *La Catedral* başlıklı eserinin ikinci bölümü seçilmiştir. Araştırma sonucunda Üretken Öğrenme Modelinin uygulanmaya çalışıldığı *La Catedral*, *Andante Religioso* bölümü için 15 farklı çalışma varyasyonu/paterni üretilmiştir. Bu paternler klasik gitarda ritmik tutarlılık, arpejleme, pozisyon geçişlerinde sağ elin konumlandırılması, tını, melodik çizginin ortaya çıkarılması gibi farklı teknik sorunlara yönelik Üretken Öğrenme Modeline dayalı olarak üretilmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen veriler Üretken Öğrenme Modelinin klasik gitar özelinde çalgı eğitimine adapte edilebilir olduğunu ortaya koymuştur. Araştırma sonuçlarına göre Üretken Öğrenme Modelinin özellikle öğrenilmesi güç teknik pasajlar için etkili öğrenme stratejileri sunabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Üretken Öğrenme Modeli, Çalgı Eğitimi, Klasik Gitar Eğitimi

ABSTRACT

The Generative Learning Model (GLM) is a blending field whose theoretical basis is based on neural research, the structure of knowledge, and cognitive development, and which focuses on selecting learner-centered, creative teaching activities that are appropriate for the learner. This research aims to reveal the factual and practical aspects of using the Generative Learning Model, as a learning strategy in classical guitar training, with an interdisciplinary approach. In the research, the descriptive survey model was used to reveal

the factual contexts of the model. In adapting the model to classical guitar training, the second movement of Agustín Barrios Mangoré's work titled *La Catedral*, was chosen. As a result of the research, 15 different exercise patterns were produced for the *La Catedral* Andante Religioso movement. These patterns are produced based on the Generative Learning Model for different technical problems, such as rhythmic consistency, arpeggiation, positioning of the right hand in shifting position, and revealing the melodic line in classical guitar. The data obtained from the research revealed that the Generative Learning Model can be adapted to classical guitar training. As a result, the model can offer effective and creative learning strategies, especially for difficult-to-learn technical passages in instrument education.

Keywords: Generative learning model, Instrument training, Classical Guitar Training

EXTENDED ABSTRACT

Generative learning involves actively making sense of the information to be learned by mentally rearranging it and integrating it with the person's previous knowledge, thus enabling learners to apply what they have learned to new situations (Fiorella ve Mayer, 2015, s. 717). From this point of view, the Generative Learning Model (GLM) is directly related to the constructivist learning model, which expresses the acquisition of knowledge through the active structuring of the individual's mental processes based on previous learning. When looking at the literature, it can be seen that there is a dual use for the same factual situation as the GLM and Generative Learning Theory. The GLM is a hybrid field whose theoretical basis is based on neural research, research on the structure of knowledge, and cognitive development, and which focuses on the selection of learner-centered, creative teaching activities that are appropriate for the learner (Grabowski, 2004). The GLM, in a sense, requires a kind of 'deconstruction' of the learned knowledge. It allows students to divide and reorganize all components of knowledge or practice into smaller units. Thus, productive integration strategies are used in multiple content areas, such as refinements, viewing, interpretation, analogy, and summarization, where creative learning comes into play. In the literature, this approach is also defined as "decoding" (Davis ve Hult, 1997; Peper ve Mayer, 1986; Rickards ve August 1975).

'Decoding' is the process of breaking down information into its components, categorizing these components with their context, and producing innumerable variations between the part and the whole. From this point of view, generative learning and creative learning theories support each other. When looking at the literature, studies in which creative learning is amalgamated with the GLM draw particular attention (Boys, 2011; Moma, Kusumah, Sabandar ve Afgani, 2013; Karpov, 2016).

Craft emphasizes that teachers should generally teach creatively to ensure productive learning (2005, s. 130). Teachers must lay the foundation for student creativity by acting

as creative and reflective practitioners in their own right. Through such behaviors, students will discover the true nature of creativity and how to be themselves (Tangaard, 2011, s. 230).

Considering that music education is a branch of art education, it can be said that productive learning is compatible with the conceptual framework summarized above. Art education generally develops on the axis of creativity, productivity, and different perspectives. Creative learning practices in music education appear in different application areas, such as composing, improvising, arranging, rearranging, creating variation, transcription, adapting for a new instrument, reharmonization, and polyphony. All these application areas display an intersection between creativity and productivity. According to Odena and Welch (2009, s. 418), the concept of “creativity” can appear in two different ways in education: within composing it can be used in improvisation activities, while the other is used to emphasize the value of creativity as a “thinking style”.

When the etude books for instrument education are analyzed, it can be said that the GLM is already used in music education without any theoretical background. Some etude books written for instrument education aim to obtain dozens of different forms from a single theme by using the idea of variation. Variation in music is a formal technique in which material is repeated in a modified form. Changes may include melody, rhythm, harmony, counterpoint, timbre, orchestration, or any combination of these. Studies likewise rely on a generative model while creating various combinations of a theme.

This research aims to reveal the factual and practical aspects of using the GLM, defined within the discipline of educational sciences, as a learning strategy/model in musical education, with an interdisciplinary approach.

In the research, the document analysis method is used to reveal the definitions of the GLM in the literature and its adaptability to music education and to investigate the factual contexts. In the stage of adapting the GLM to classical guitar education, Agustin Barrios Mangoré’s classical guitar piece *La Catedral*’s second movement *Andante Religioso* was selected, one of the leading works of the universal classical guitar repertoire. In the research, working exercises in different motifs were generated using productive learning strategies for the technical difficulties in the work. While doing this, the main material of the piece was adapted to different exercise patterns, with 15 exercise fragments being derived from the piece. These exercises show that many different musical elements, such as rhythmic

consistency, arpeggios, positioning of the right hand in block chords in jump strings, timbre, revealing the melodic line, and position transition, are suitable for practice on classical guitar with the Generative Learning Model. As a result of the research, it shows that the GLM can be adapted to instrument training. As a result, the model can offer effective and creative learning strategies, especially for difficult-to-learn passages in classical guitar training. In addition, it is thought that the GLM will contribute to the metacognitive study strategies of students' instrument training.

Giriş

Çalgı eğitimi her ne kadar kendi içinde bir disiplin olarak görülse de öğrenme süreçlerinin birçok dinamiğini içerisinde barındırmaktadır. Günümüzde çalgı eğitiminin niteliğini artırmaya yönelik öğrenme stratejilerinin üzerinde daha çok durulduğu gözlenmektedir. Eğitim bilimleri alanında birçok öğretim tekniği/modeli fen ve sosyal bilimler alanında denenmekte ve bu denemelerin sonuçları doğrultusunda yeni öğretim stratejileri doğmaktadır. Bu stratejilerin bazıları müzik eğitiminin genelinde, özelde ise çalgı eğitimine uyarlanabilmekte ve öğrencilerin daha kullanışlı öğrenme stratejileri geliştirmelerine katkı sunabilmektedir.

Çalgı eğitiminin 18. yüzyıldan günümüze dek kullandığı klasik pedagoji daha çok belirli teknik davranışları kazandırmaya yönelik yazılmış etüt ve eserlerin kolaydan zora aşamalılık ilkesi içerisinde öğrenildiği hiyerarşik bir öğrenme modeliydi. Günümüzde ise çalgı öğrenme süreçlerinde daha çok öğrenci merkezli bir yaklaşımda farklı öğretim modeli ve öğrenme stratejilerinden yararlanıldığı görülmektedir. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir;

- Problem çözme odaklı çalışma stratejileri
- Öz düzenlemeli öğretim stratejileri
- Dizgeli öğretim modeli
- Ters-yüz öğrenme modeli (*Flipped Learning*)
- Grupla Öğretim
- Aktif öğrenme modeli
- 5E öğrenme modeli
- Kendi kendine öğrenme
- Öz değerlendirmeli öğrenme
- Mikro öğretim tekniği
- Dijital tabanlı öğrenme vb.

Yukarıda sıralanan öğrenme stratejilerinin müzik/çalgı eğitiminde yetkinleşme veya performans başarısına yönelik deneysel veya karma desende yapılmış bir çok ampirik çalışma mevcuttur (Yaltur, 2006; Gök, 2012; Hardalaç, 2012; Değirmencioğlu, 2014; Güdek ve Öztürk, 2016; Küpana, 2016; Tuzcu, 2016; Mustul, 2107; Serrano ve Casa-

nova, 2017). Dijital olanaklardaki gelişimin yukarıda özetlenen yeni öğretim yaklaşımlarını dahi göreceli olarak eski kılmaya başladığı söylenebilir. Dijital kuşak olarak adlandırılan yeni kuşak, dijital teknolojileri üretken bir şekilde çalgı eğitiminin bir parçası haline getirmeye çalışmaktadır. Dijital eşlikler, *slow-down* uygulamaları, *audio* ses kaydı, dijital metronom, entonasyon kontrolü gibi sayısız uygulama bugün çalgı eğitiminin doğal bir parçası haline gelmiştir. Bu anlamda günümüz çalgı öğrencileri eğitim ortamlarını geçen yüzyılların alışlagelmiş usta-çırak, öğrenen-öğreten hiyerarşisinin dışına taşıyan aktif, yaratıcı ve üretken öğrencilerdir. Öğrenilen bilgiler dijital çağ ile birlikte tek kaynaklı olma özelliğini yitirmiştir. Artık kitapta yer alan bir bilgi kitabı olmasının yanı sıra; aynı zamanda bir ses dosyası, bir belgesel içeriği, sosyal medya görseli, bir aplikasyon veya multimedya materyali olarak kolaylıkla biçim değiştirebilmektedir. 21. yüzyılda bilgi tek bir formda değil, üretken (*generative*) bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu atmosfer günümüz eğitimcilerini üretken içerikler hazırlamaya iterken, öğrenenler de aynı şekilde üretken öğrenme biçimlerine evrilmektedirler. Eğitim bilimleri alanında son yıllarda üzerinde durulan güncel modellerden biri olan Üretken Öğrenme Modelinin dijital devrimle birlikte bu anlamda pratikte zaten uygulanmaya başladığı söylenebilir.

Yukarıda ele alınan kavramsal çerçeve doğrultusunda araştırma, eğitim bilimleri disiplini içerisinde tanımlanan Üretken Öğrenme Modelinin müzik eğitiminde disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınarak çalgı eğitiminde bir öğrenme stratejisi/modeli olarak kullanımının olgusal ve pratik yönünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Üretken Öğrenme Modelinin çalgı tekniğinde karşılaşılan ritim, artikülasyon, ifade, nüans, entonasyon, hızlı çalma (ajilite), pozisyon geçişi gibi birçok alt başlıkta yeni ve yaratıcı bakış açıları sunması umulmaktadır. Araştırmanın özellikle çalgı eğitiminde kullanılan öğretim stratejilerine katkı sağlaması umulmaktadır.

Üretken Öğrenme Modeli (*Generative Learning Model*)

21. yüzyılın kompleks koşullarında öğrenme kavramına yönelik yaklaşımlar da değişmektedir. Sosyal teorist Bauman 21. yüzyılın başlarındaki yaşamın bu dönemini “akışkan modernite” (*liquid modernity*) olarak adlandırır (Nicoladies, 2015, s. 179). Nicoladies (2015, s. 180), akışkan modernite çağının öğrenme biçimini de aktif, akışkan ve yaratıcı bir öğrenme modeli olan üretken öğrenme modeli olarak tanımlamaktadır.

Üretken öğrenme, öğrenilecek bilgileri zihinsel olarak yeniden düzenleyerek ve kişinin önceki bilgileriyle bütünleştirerek aktif olarak anlamlandırmayı içerir, böylece öğrenenlerin öğrendiklerini yeni durumlara uygulamalarını sağlar (Fiorella ve Mayer, 2015, s. 717). Bu açıdan bakıldığında Üretken Öğrenme Modeli (ÜÖM)¹, bilginin önceki öğrenmelerden yola çıkılarak bireyin kendi zihinsel süreçlerinde aktif olarak yapılandırılması yoluyla kazanılmasını ifade eden yapılandırmacı (*constructivist*) öğrenme modeli ile doğrudan ilişkilidir. Yapılandırmacılık, köklerini büyük ölçüde bilişsel psikolog Jean Piaget'den ve sosyal psikolog Lev Vygotsky'den alan bir öğrenme ve bilgi teorisidir. Ormrod'a göre 'yapılandırmacılık' terimi, bireyin bilgisinin, bilginin yalıtılmış parçaları ile sınırlı olmadığını aksine, çevreye ilişkin eylemler aracılığıyla yaşanan deneyimlere dayanan kümülatif bilgi ile oluşturulduğunu iddia eden Piaget'nin söyleminden türetilmiştir (aktaran Gök, 2012, s. 22).

Çağdaş yapılandırmacı yaklaşım, kapsamlı bir bilgi anlayışını formüle etmek maksadıyla, Piaget ve Vygotsky tarafından ifade edilen görüşleri kombine etmektedir. Fosnot ve Perry yapılandırmacı kuramı, bilgiyi "iletelen veya keşfedilen gerçekler olarak değil de, insanlar tarafından, kültürel ve sosyal topluluklar/söylemler içerisinde anlam kazanacak şekilde üretilen gelişimsel, nesnel olmayan, önemli ve yapılandırılmış açıklamalar" olarak tanımlamaktadır (2005, s. 4). Bu açıdan eğitim bilimlerinde 'davranışsal yaklaşım'dan' 'bilişselci yaklaşıma' doğru önemli bir paradigma değişikliğine gidildiği söylenebilir (Wittrock, 1974, s. 181). Wittrock'a (1974) göre, anlayarak öğrenme bilgiyi depolamak ve almak için organizasyonel yapıların ve yeni bilgiyi saklanan bilgiyle ilişkilendirme süreçlerinin inşasını içeren üretken bir süreçtir. Grabowski (2004, s. 720) ise üretken öğrenmeyi, "bilginin üretilmesi, yeni anlayışın yaratılması" olarak tanımlar.

ÜÖM, tamamlayıcı modeli olan üretken öğretim ile birlikte, teorik temeli sinirsel araştırmalara, bilginin yapısıyla ilgili araştırmalara ve bilişsel gelişime dayanan ve öğrenen için uygun, öğrenen merkezli öğretim etkinliklerinin seçilmesine odaklanan bir harmanlama alanıdır (Grabowski, 2004, s. 719). Literatüre bakıldığında üretken öğrenme modeli ve üretken öğrenme teorisi şeklinde aynı olgusal durum için ikili bir kullanım olduğu görülmektedir.

1 Üretken Öğrenme Modeli ifadesi makalede sıkça tekrarlanacağı için metin boyunca ÜÖM şeklinde kısaltırlar kullanılmıştır.

Wilhelm-Chapin ve Koszalka (2016) araştırmalarında üretken öğrenme teorisinin perspektifini özetleyerek, öğrenme kaynaklarının tasarımına yönelik noktaları ve uygulamaları ortaya koymaya çalışmışlardır. Üretken öğrenme teorisi öğrenmenin, öğrenenler yeni bilgileri organize etmede ve mevcut bilgi yapılarına entegre etmede hem fiziksel hem de bilişsel olarak aktif olduklarında gerçekleştiğini öne sürer. Yeni ve mevcut bilgi arasında ilişkiler üretme süreci, içeriğin daha derin anlaşılmasına yol açan anlam oluşturmaya yol açar. Bu nedenle, ÜÖM ilkelerini öğrenme kaynaklarına dâhil etmek, öğrencileri öğretim içeriğiyle daha derinden ilgilenmeye teşvik etmelidir. ÜÖM'un bir yöntem olarak etkililiği, çeşitli içerik alanlarında, çoklu öğrenme seviyelerinde ve çeşitli yaş aralığındaki öğrenci gruplarıyla birçok kez test edilmiştir (Anderson ve Biddle, 1975; Davis ve Hult, 1997; Grabowski, 2004; Lee ve Nelson, 2005; Wittrock ve Carter, 1975). Bu çalışmalar, ÜÖM ilkelerine dayalı öğrenme kaynaklarıyla ilgilenen öğrencilerin, diğerlerine göre daha yüksek hatırlama düzeylerine sahip olduklarına dair ampirik destek sağlar.

Her ne kadar ÜÖM ile ilgili literatürde yer alan çalışmalar öğrenmenin bilişsel sürecine odaklansa da Wittrock üretken öğrenmenin hem zihinsel hem de fiziksel boyutta gerçekleşebileceğini savunmuştur (Wittrock, 1974 ve 2010). Wilhelm-Chapin ve Koszalka (2016, s. 4) ÜÖM'un dört işlem bileşeninde üretkenlik boyutunu aşağıdaki gibi sınıflandırmıştır:

- Planlama ve organizasyon,
- Entegrasyon, yeniden kavramsallaştırma ve detaylandırma yoluyla yeni ilişkiler yaratılması
- Yeni içeriğin oluşturulması ve alımlama
- Bilgiyi manipüle etme ve yeni formlar, anlamlar yaratılması

ÜÖM bir anlamda öğrenilen bilginin bir tür 'yapıbozumunu' (*deconstruction*) gerektirmektedir. Öğrenci, bilginin ya da pratiğin tüm bileşenlerini daha küçük birimlere ayırıp yeniden organize edebilir. Böylelikle yaratıcı öğrenmenin devreye girdiği ayrıntılandırma, görüntüleme, yorumlama, analogiler kurma, özetleme gibi birden çok içerik alanında üretken entegrasyon stratejileri kullanılmış olur. Literatürde bu yaklaşım 'kodu çözme' olarak da tanımlanmaktadır (Davis ve Hult, 1997; Peper ve Mayer, 1986; Rickards ve August, 1975). 'Kodu çözme' temelde bilgiyi bileşenlerine ayırma, bu bileşenleri bağlamlarıyla yeni kategorilere ayırma ve parça ile bütün arasında sayısız varyasyonlar

üretme sürecidir. Bu açıdan bakıldığında Üretken Öğrenme ve Yaratıcı Öğrenme teorileri birbirlerini destekler niteliktedir. Literatüre bakıldığında yaratıcı öğrenmenin (*creative learning*) ÜÖM ile birlikte ele alındığı çalışmalar dikkat çekmektedir (Karpov, 2016; Boys, 2011; Moma, Kusumah, Sabandar ve Afgani, 2013). Craft, öğretmenin üretken öğrenmeyi sağlamak için genellikle yaratıcı yollarla öğretmesi gerektiğini vurgular (2005, s, 130). Öğretmenler, kendi başlarına yaratıcı ve yansıtıcı uygulayıcılar olarak hareket ederek öğrenci yaratıcılığının temelini atmalıdır. Sadece bu tür davranışlar yoluyla öğrenciler yaratıcılığın gerçek doğasını ve nasıl kendileri olunacağını keşfedeceklerdir (Tangaard, 2011, s. 230).

Müzik Eğitiminde Üretken Öğrenme Modeli

Müzik eğitiminin sanat eğitiminin bir dalı olduğu gerçeğinden yola çıkıldığında yukarıda özetlenen kavramsal çerçeveye ÜÖM'un çok uyumlu olduğu söylenebilir. Sanat eğitiminin geneli yaratıcılık, üretkenlik ve farklı bakış açıları ekseninde gelişim göstermektedir. Müzik eğitiminde yaratıcı öğrenme uygulamalarıyla beste yapma, doğaçlama yapma, aranje etme, yeniden düzenleme, varyasyon yaratma, farklı bir çalgı için adapte etme (transkripsiyon), yeniden armonilendirme (*reharmonization*), çok seslendirme gibi farklı uygulama alanlarında karşılaşılmaktadır. Bütün bu uygulama alanları yaratıcılık ve üretkenlik arasında kesişim göstermektedir. Odena ve Welch'e göre 'yaratıcılık' kavramı eğitimde iki farklı anlamda karşımıza çıkabilmektedir. Bunlardan ilki beste ve doğaçlama aktiviteleri için diğeri de bir 'düşünme stili' olarak yaratıcılığın değerini vurgulamak için kullanılmaktadır. İngiltere, İrlanda ve İspanya ülkelerinin ulusal eğitim müfredatlarında da müzik eğitiminde 'yaratıcılık' yukarıdaki gibi ikili bir anlamda ele alınmaktadır (2009, s. 418).

ÜÖM öğrencilerin öğrenme sürecinde içsel dönütler oluşturmalarına da olanak sağlamaktadır. Bu bakımdan mikro öğretim yöntemi ile de paralellik gösterir. "İçsel dönüt (*intrinsic feed-back*), öğrencinin nasıl öğrendiğine, neleri iyi, kötü, doğru ya da yanlış yaptığına ilişkin öz değerlemesinin ürünüdür. İçsel dönütte, öğrencinin öğrenmeden beklentisi, öğrenme sürecinin oluşumu ve öğrenmeden elde ettiği edim, başlıca etkenlerdir" (Umuzdaş, 2010, s. 34). Üretken müzik öğrenme ortamında bilginin amacı üretkendir. Boardman'a (2008) göre üretken öğrenme ortamında amaç sadece kişinin mevcut bilgiyi kişisel olarak kavramasını değil, mümkün olan tüm bilgi birikimini genişletmesini mümkün kılmaktır.

Türkiye’de mesleki çalgı eğitimi alan öğrencilerin çalgı öğrenme sürecinde yaşadıkları güçlüklerle dikkat çeken ve bu doğrultuda çözüm önerileri sunmaya çalışan çok fazla sayıda araştırma bulunmaktadır (Angı, 2005; Çilden, 2006; Ergenekon, 2000; Gören, 2013; Güler, 2007; Jelen, 2013; Küçük, 2003; Müniroğlu, 2001; Sever, 2006; Topalak, 2013). Bu problemler öğrencilerin yaşadığı fiziksel güçlükler (kas, duruş, tutuş, fizyolojik sebepler); teknik güçlükler (ritim, tempo, artikülasyon, ifade, vb.) müzik eğitiminin niteliği (mesleki, özengen, sosyal imkânlar); motivasyon, tutum gibi ana başlıklarda özetlenebilir. Çalgı çalışma eyleminin doğası gereği öğrenci, her an, hiç beklemediği, önceden tanımlanması zor ve beklenmeyen bir sorunla karşılaşabilir. İşte bu noktada, üstbilişsel ve bilişsel taktiklerin sağlıklı bir şekilde öğrenci tarafından belirlenmesi ve yürütülmesi gereği ortaya çıkmaktadır (Özmenteş, 2008, s. 173). ÜÖM’un üstbilişsel ve bilişsel stratejilerin uygulanması aşamasında müzik eğitimi disiplini ile kesişim noktaları olduğu görülmektedir.

Çalgı eğitimine yönelik etüt kitapları analiz edildiğinde ÜÖM’un herhangi bir kuramsal arka planı olmadan müzik eğitiminde hâlihazırda kullanılageldiği söylenebilir. Çalgı eğitimi için yazılmış kimi etüt kitapları varyasyon (çeşitleme) fikrini kullanarak tek bir temadan onlarca farklı biçim elde etmeyi amaçlarlar. Müzikte varyasyon, malzemenin değiştirilmiş bir şekilde tekrarlandığı biçimsel bir tekniktir. Bu değişiklikler müziksel öğelerden melodi, ritim, armoni, kontrpuan, tını, orkestrasyon veya bunların herhangi bir birleşimini içerebilir. Ševčík’in (1901), başlangıçta keman için yazdığı ama sonradan diğer yaylı çalgılara da uyarlanan metotları varyasyonlu çalışma sistematığının temel kitaplarından. Yay teknikleri serisinde yer alan bu altı kitapta, kemanda farklı yay tekniklerinin öğretimi ve yayın farklı bölümlerinde sağ elin kontrolünün artırılmasına yönelik yüzlerce varyasyon yer almaktadır. Örnek 1’de verilmiş olan etütler, bir tema üzerinde çeşitli kombinasyonlar yaratırken üretken bir modele yaslanmaktadırlar.



Örnek 1. Yay Çalışmaları İçin Varyasyonlar (Ševčík, 1901).

Yine klasik gitarist ve eğitimci Garcia'nın 25 etütten oluşan kitabı varyasyon yaklaşımını sıklıkla kullanmaktadır. Örneğin Örnek 2’de temanın melodik varyasyonu görülebilir:



Örnek 2. Etüt No:4 İlk 4 Ölçü (Garcia, 1995).

Çalgı için yazılmış etütlerin birçoğu varyasyon fikrini sıklıkla kullanmıştır. Varyasyonlar, kazandırılmak istenen psikomotor davranışların farklı tellerde, farklı parmak kombinasyonlarına, artikülasyon tekniklerine, ritmik kalıplara uyarlaması için son derece kullanışlı ve üretken bir yoldur. Starker (1965) çello kitabında başlıca çello eserleri için üretken çalışma modelleri önermektedir. Bu kitapta Starker, Beethoven La Majör çello sonatı, Haydn Re Majör çello konçertosu, Boccherini Si bemol Majör çello konçertosu, Saint Saens La minör çello konçertosu, Dvořák Si minör çello konçertosu gibi viyolonsel edebiyatının başat eserlerinde yer alan zorlu pasajlar için varyasyonlu çalışma önerileri sunmaktadır. Bu etütlerde temel fikir, üretken öğrenme modelinde olduğu gibi kodun çözümlenmesi, bileşenlerine ayrılması, bir şema olarak kalıplaştırılması ve yeni formlara sokulması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Alcantara ise (2013, s. 214) eserler içerisinde değişik varyantlarda çalışma paternleri oluşturmanın icra açısından psikolojik hazır bulunuşluğa yönelik önemine dikkat çeker. Eserde yer alan pasajlar için ritim, tempo, artikülasyon, sol el pozisyonu ve yay kullanımında değişiklikler yaratmak esere daha korkusuz yaklaşmak için hem devinışsel hem de psikolojik olarak uygun zemin yaratabilmektedir.

Alcantara'ya (2013) göre bu yaklaşım, teknik beceriyi müziksel içerikten ayırmadan teknik ve müzikalite sorunlarını çözmeye yardımcı olur ve öğrencilere doğaçlama dünyasına açılan bir kapı sunar. Yukarıda ele alınan tüm örneklerde ÜÖM yaklaşımında olduğu gibi öğrenilen materyal donuk ve sabit formundan, hareketli, akışkan ve üretken yeni bir biçime ulaşabilmektedir. Üretken modelde müzik elementleri çeşitlemeler, doğaçlamalar, oyunlaştırmalar, zihinde canlandırılmalar, uyarlamalar yoluyla parça-bütün ilişkileri kimi zaman deforme edilerek, kimi zaman da yeni formlar verilerek yeni çalışma biçimlerine kavuşmaktadır. Bu yaklaşımla öğrenilen her müzik eseri içerdiği motiflerin egzersizleştirilmesiyle sayısız etüt ve egzersiz olanağı sağlayan sınırsız bir evrene dönüşebilmektedir.

Yöntem

Araştırmada Üretken Öğrenme Modelinin alanyazında yer alan tanımlarının ve müzik eğitimine uyarlanabilirliğinin ortaya konması, olgusal bağlamlarının araştırılması için nitel araştırma yöntemlerinden doküman tarama ve doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır. ÜÖM'un çalgı eğitimine uyarlanması aşamasında ise evrensel klasik gitar repertuarının başat eserlerinden olan Agustín Barrios Mangoré'nin sonat formundaki *La Catedral* başlıklı eserinin ikinci bölümü seçilmiştir. Eserin araştırma için örnek olarak seçiminde hem ulusal hem uluslararası profesyonel klasik gitar eğitiminde sıklıkla öğretilmesi, orta ve ileri düzeyde teknik beceriler içermesi, özellikle ikinci bölümde çözümlenmesi gereken akor kalıplarının çokluğu etkili olmuştur. Ayrıca eserin konservatuvarların ve müzik bölümlerinin müfredatında, üniversitelerin gitar ana sanat dalı özel yetenek giriş programlarında yer alan ve konser repertuarında sıklıkla yer verilen, seslendirilen eserlerin başında gelmesi de araştırmaya örnek seçimindeki önemli nedenlerdendir. Bu açılarından ÜÖM'un uygulanacağı örnek eser seçiminde;

- Sıklıkla seslendirilen bir eser olması
- Teknik ve müzikalite zorlukları içermesi
- Armonik, müziksel ve teknik çözümlenmelere imkân vermesi
- Konservatuvarların klasik gitar ana sanat dalı veya müzik eğitimi bölümlerinin bireysel çalgı eğitimi derslerinde sıklıkla kullanılan bir repertuar eseri olması gibi kriterler dikkate alınmıştır.

Yukarıda açıklanan kriterlerin varlığı nedeniyle araştırmada örneklem seçimi türlerinden elverişlilik örnekleme (*convenience sampling*) tercih edilmiştir. “Uygun veya elverişlilik [*convenience*] örnekleme; araştırmaya hız kazandıran bir yöntemdir. Bu örnekleme yöntemi çoğu zaman araştırmacının diğer örnekleme yöntemini kullanma olanağının olmadığı durumlarda kullanılır” (Kılıç, 2013, s. 44).

Araştırmada eser içerisinde yer alan teknik zorluklara yönelik üretken öğrenme stratejileri kullanılarak farklı motiflerde çalışma egzersizleri oluşturulmuştur. Bu yapılırken eserin ana malzemesi farklı ritmik ve armonik varyasyonlara adapte edilerek eser içerisinden 15 küçük egzersiz türetilmiştir.

Bulgular

5 Mayıs 1885 - 7 Ağustos 1944 tarihleri arasında yaşamış olan Agustín Barrios Mangoré, şüphesiz ki 20. yüzyılın en büyük gitar bestecilerinden birisidir (Alyörük, 2018, s. 94). Klasik gitar edebiyatında ve alanyazında daha çok Agustín Barrios adıyla anılmaktadır. Yaşadığı dönem göz önüne alındığında modern ve neoklasik müzik periyodu içerisine yerleştirilen Barrios'un eserlerinde romantik müzik etkileri de gözlemlenmektedir. Alyörük'e (2018, s. 94) göre Barrios'un müziği temel olarak üç kategoriye ayrılabilir. Bu kategoriler folklorik, imitatif ve dinselidir. Barrios klasik gitar için çok sayıda eser bestelemiştir. Yaklaşık 110 eseri içerisinde en popüler olanlarından biri ise 3 bölümle Sonat formunda bestelenmiş olan *La Catedral* başlıklı eseridir. "Barrios, La Catedral'i Montevideo'daki San Jose Catedral'ine girerken edindiği deneyimlerle yazmıştır: andantenin geniş, yatay akorları, orgcu Bach'ın katedralde çalışından etkilenmesini sergiler" (Ataman, 2015, s. 21).

La Catedral

Agustín Barrios Mangoré, *La Catedral* eserini (bkz. Ek-1), 1938-1939 yıllarında bestelemiştir. Eser üç bölümden oluşmaktadır. Bunlar;

1. Preludio Saudade
2. Andante Religioso
3. Allegro Solemne

"Eser ilk başta iki bölüm olarak bestelenmiş, Preludio Saudade bölümü yaklaşık yirmi beş yıl sonra eklenmiştir. Barrios'un çok bölümlü tek eseridir, aynı zamanda en bilinen eserlerindedir" (Sili, 2020, s. 32). Araştırmada Üretken Öğrenme Modeline dayalı olarak eser içerisindeki motiflerden egzersizler üretilecek olan bölüm andante temposundaki Andante Religioso bölümüdür. Sili'ye (2020) göre Barrios'un bu bölümü bir kilisede seslendirilen Bach müziğinden ilhamla kaleme aldığı genel görüştür. "Religioso kelimesi dini duygular hissederek anlamını taşımaktadır" (Sili, 2020, s. 36). *Auftakt* olarak sekizlik notalarla başlayan eserde genel olarak noktalı sekizlik ve ardından gelen onaltılık nota kalıbı sıklıkla kullanılmıştır (Örnek 3).



Örnek 3. Andante Religioso 1-8 Ölçüler (Mangoré, 1939/2003).

Si minör tonundaki 2. Bölüm, dominant kalıslı ilk cümlelerin ardından altere akorlar ile gelişimini sürdürüp küçük bir I-V-I kadans ile sona erer.

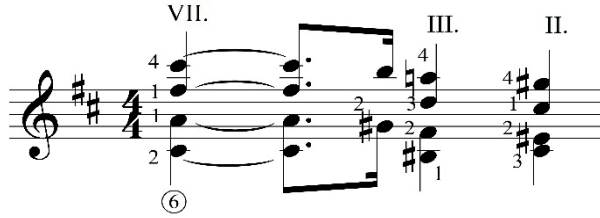
La Catedral Üretken Öğrenme Modeli çerçevesinde farklı çalışma varyantları ile ele alındığında aşağıdaki çalışma kalıpları (paternleri) üretilebilir. Bu çalışma kalıpları aşağıda sıralanan teknik zorluklara yönelik çalışma stratejileri sunmaktadır:

- Artikülasyon
- Pozisyon geçişi
- Sağ elde tel atlamalı blok akorların seslendirimi
- Ritmik tutarlılık
- Senkoplu ritimler
- Akor kalıplarını bağlama

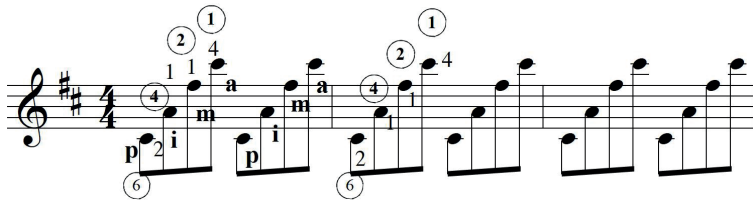
***La Catedral*, Andante Religioso Bölümü İçin Oluşturulan Çalışma Varyantları**

Andante Religioso bölümünde 12. ölçüde başlayan (Örnek 4) tel aralıklı akor yapılarının sağ el ve tel koordinasyonuna yönelik 5, 6, 7 ve 8. Örneklerdeki çalışma paternleri üretilebilir. 5. Örnekteki çalışma sağ elin 6. telden başlayarak birer tel atlamalı ancak en alt telde komşu tel açıklığı olan m ve a parmak konumlanması için kinestetik (kas hafızası) bir öğrenme aşamasıdır. Bu teknik kazanıma yönelik blok halde bulunan akorun arpejenmiş biçiminden farklı çalışma paternleri üretilebilir. Makale yazarı tarafından hazırlanan bu konudaki öneriler Örnek 5, 6, 7 ve 8'de sunulmaktadır. Bu çalışmalarda amaç sağ eldeki parmaklar için her seferinde farklı tellere artikülasyon kazandırıp akor seslerinin

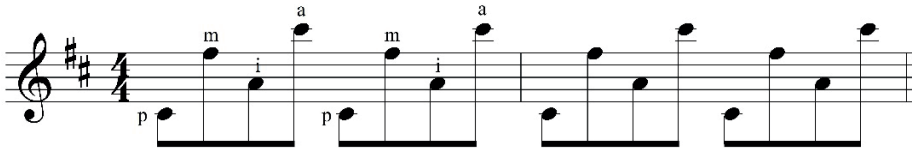
sağ elde organizasyonuna yönelik teknik gelişim göstermektedir.



Örnek 4. Andante Religioso 12. ölçü (Mangoré, 1939/2003).



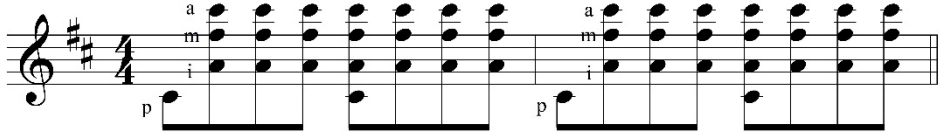
Örnek 5. 12. Ölçü İçin Çalışma Paterni 1 (Gök, 2022).



Örnek 6. 12. Ölçü İçin Çalışma Paterni 2 (Gök, 2022).

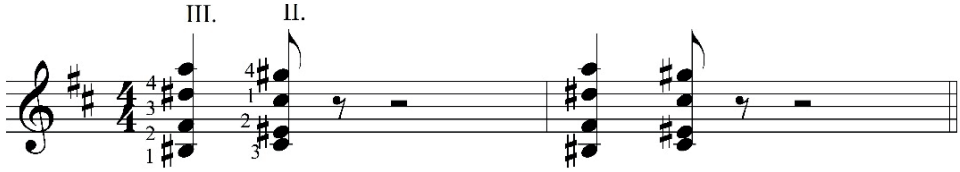


Örnek 7. 12. Ölçü İçin Çalışma Paterni 3 (Gök, 2022).

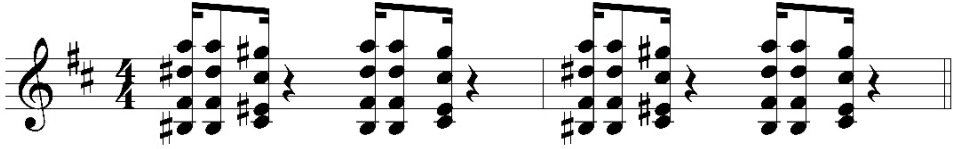


Örnek 8. 12. Ölçü İçin Çalışma Paterni 4 (Gök, 2022).

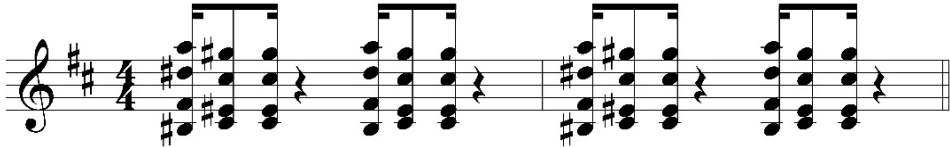
Örnek 4'te bulunan Si diyez üzerinde eksilmiş (C eksilmiş) 7'li akorunun Do diyez majör akoruna bağlanması da pozisyon geçişi açısından sol elin yeni bir kalıp organizasyonu yapmasını gerekli kılmaktadır. Bu tip akor geçişlerinde eski el pozisyonunun yeni pozisyona belli etmeden geçişinde ses bütünlüğü veya ritmik anlamda herhangi bir bozulmaya yer vermemek için çeşitli varyasyonlardan yararlanılabilir. Bu tip akor geçişlerine yönelik Örnek 9, 10, 11, 12 ve 13'te yer alan paternler önerilmiştir.



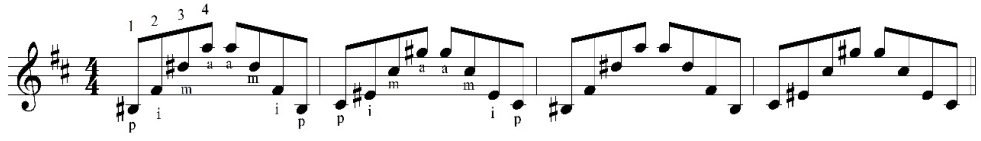
Örnek 9. 12. Ölçüde Akorların Bağlanması İçin Çalışma Paterni 1 (Gök, 2022).



Örnek 10. 12. Ölçüde Akorların Bağlanması İçin Çalışma Paterni 2 (Gök, 2022).



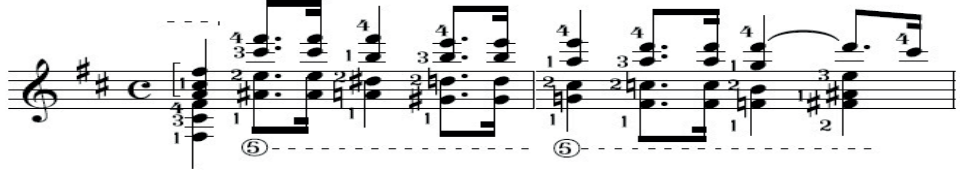
Örnek 11. 12. Ölçüde Akorların Bağlanması İçin Çalışma Paterni 3 (Gök, 2022).



Örnek 12. 12. Ölçüde Akorların Bağlanması İçin Çalışma Paterni 4 (Gök, 2022).



Örnek 13. 12. Ölçüde Akorların Bağlanması İçin Çalışma Paterni 5 (Gök, 2022).



Örnek 14. Andante Religioso 13 ve 14. ölçüler (Mangoré, 1939/2003).

Andante Religioso bölümünde çözümlenmesi zor olan pasajlardan bir diğeri de farklı pozisyon geçişlerini içeren 13. ve 14. ölçülerdir (Örnek 14). Bu pasajdaki zorluklardan biri 13. ölçünün hemen başında yer alan Fa diyez majör akorundan (2. pozisyon) tuşe üzerinde uzak bir noktada (13. pozisyon) olan La diyez üzerinde eksilmiş 7'li akoruna geçiştir. Bu geçiş için icracının altı teli kapsayan Fa diyez majör akorunu başparmak ile seslendirmesinden sonra kısa sürede tekrar dört telde akor çalma durumuna bilişsel ve kinestetik olarak hazırlanması gerekmektedir. 13. pozisyonadaki La diyez üzerinde eksilmiş 7'li bastan tize doğru 5, 4, 2 ve 1. tellerde elde edilmektedir. Bu geçiş için akorun çalındıktan sonra sol eli yeni pozisyona hazırlayan Örnek 15'te sunulan patern önerilmiştir. Bu paternde geçiş yapılan yeni akor 'kırık akor' olarak, seslerin bastan tize doğru milisaniyelik farklarla serpintili ve ardışık olarak seslendirilmesi ile elde edilmelidir. Bu sayede sağ elin düzensiz konumlanışına adaptasyon daha hızlı olacaktır.



Örnek 15. 13. Ölçüde Akorların Bağlanması İçin Çalışma Paterni (Gök, 2022).

Örnek 16'da görüldüğü gibi 13. Ölçüde, 13. pozisyondan başlayıp 15. ölçüdeki Si minör akoruna değin melodik çizgide si minör dizisinin ilk beş sesinin inici olarak kullanıldığı diziyeye çeşitli çevrim akorlar eşlik etmektedir.



Örnek 16. 13. Ölçüde Yer Alan Melodik Çizgi (Gök, 2022).

Bu pasajda akorların nasıl bir melodik çizgiye eşlik ettiğinin anlaşılması önem taşımaktadır. Akor kalıpları, ara partiler soyutlanarak çalındığında sol elin hareket noktaları bas ve tiz seslerin tuşe üzerindeki konumları bakımından icracıya kılavuzluk edecektir. Bu amaçla, ilgili pasajdan türetilen Örnek 17'deki patern yol gösterici olacaktır.



Örnek 17. 13. ve 14. Ölçülerde Melodik Çizgiye Yönelik Çalışma Paterni (Gök, 2022).

Sol elin bu pasajdaki pozisyon konumlarını iyi kavrayabilmesi için Örnek 17'deki patern birçok kez tekrar edilebilir. Sol elin ana hareket konumları kavrandıktan sonra ara partileri de içeren Örnek 18'deki arpejleme varyasyonları üretilebilir.

Örnek 18. 13. ve 14. Ölçülerde Pozisyon Geçişlerine Yönelik Çalışma Paterni 1 (Gök, 2022).

Arpejleme varyasyonlarının ardından akorların eserde yer aldığı biçimi ile blok akorlar şeklinde etüt edilmesi gerekmektedir. Örnek 19’da sunulan varyasyonda ise blok akorlar eserdeki orijinal ritmik konumlarından soyutlanarak ardışık olarak gelen dörtlük ve sekizlik süreli akorlar biçimine dönüştürülmüştür. Bu patern ile sol ve sağ elin yeni pozisyonundaki her akora geçişinde bilişsel ve psikomotor hazırlık için bir hazırlık imkânı sunulur.

Örnek 19. 13. ve 14. Pozisyon Geçişlerine Yönelik Çalışma Paterni 2 (Gök, 2022).

Sonuç ve Öneriler

ÜÖM’un uygulanmaya çalışıldığı *La Catedral* Andante Religioso bölümü 25 ölçüden oluşmaktadır. Bu 25 ölçü için toplam 15 farklı çalışma egzersizi/paterni üretilmiştir. Bu egzersizler ritmik tutarlılık, arpejleme, atlamalı tellerde blok akorlarda sağ elin konum-

landırılması, tını, melodik çizginin ortaya çıkarılması, pozisyon geçişi, tonal farkındalık gibi çok farklı müziksel öğenin ÜÖM modeli ile klasik gitar üzerinde uygulamaya elverişli olduğunu göstermektedir. Araştırmada ele alınan kavramsal çerçeve üretken öğrenme modelinin çalgı eğitimine adapte edilebilir olduğunu göstermektedir. ÜÖM çalgı eğitiminde özellikle öğrenilmesi güç pasajlar için etkili bir öğrenme stratejisi sunabilmektedir. ÜÖM çalgı eğitiminde eseri baştan sona aynı yöntemlerle ele alıp çalmanın 'statik' formuna göre çok daha üretken, yaratıcı ve 'dinamik' çalışma yöntemleri sunabilmektedir. ÜÖM modeli spiral öğrenme modeline uygun olarak öğrencilerin her eserden eserin içerdiği teknik ve müziksel davranışların daha fazlasını öğrenerek sonuçlar çıkarmalarına ve bir sonraki ele alacakları esere yüksek hazır bulunuşluk düzeyi geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. Müzik eğitimi alanında, bilişsel yaratıcı düşünme ve öğrenmeye ilişkin bu tür araştırmalar müzik öğrenimi ile ilgili önemli fikirler sunabilir. Bu fikirleri özetlemek için müzik eğitiminin geneli üretken bir süreç olarak görülmelidir. Bu durum yapısal organizasyonu öğrencinin deneyimiyle ilişkilendirmeyi ve öğrenciyi bilgiyi üretken bir şekilde işlemeye teşvik etmeyi sağlayabilir. Hem müzik eğitiminde hem de onun bir dalı olan çalgı eğitiminde üst düzey bilişsel süreçleri adım adım incelemek bu bakımdan önem arz etmektedir. Çalgı eğitiminde ele alınan eser ya da etüdün bir yapıbozumu yöntemiyle daha küçük alt birimlere ayrılması ve bu birimlerin müziksel hedefler doğrultusunda yaratıcı küçük çalışma egzersizlerine dönüştürülmesi, öğrencilerin üretken üst bilişsel çalışma stratejileri geliştirmelerine ve çalgılarında yetkinleşmelerine olanak sağlayacaktır. ÜÖM modeli 'eser çalışma' ve 'etüt çalışma' ikilemini de ortadan kaldıracaktır. Müzik öğrencilerinin genel eğilimi etütleri çalgı pratiğinin egzersizleri olarak, eserleri ise etüt çalışmalarının doğal bir sonucu olarak icra edilebilecek müzik malzemeleri olarak görmektir. Hâlbuki müzik eseri içeriğindeki motif, cümle, ritim kalıbı gibi birçok unsur; pozisyon geçişi, entonasyon, artikülasyon, tını, sonorite, ritmik tutarlılık gibi müziksel öğeler için gizil birer egzersiz durumundadır. ÜÖM modeli çalgı eğitiminin bir parçası olduğunda eser içerisinde çözülmesi gereken her teknik sorun, kendi yaratıcı egzersiz yaklaşımını beraberinde getirecektir. Bu nedenlerle ÜÖM yaklaşımının çalgı eğitiminde öğrenci başarısına yönelik etkililiğini ölçen ampirik çalışmalar yapılması önerilmektedir. Aynı zamanda ÜÖM yaklaşımının farklı çalgılar için uyarlanması önerilmektedir. ÜÖM'un mesleki müzik eğitimi verilen konservatuvar müzik bölümü çalgı ana sanat dallarında, konservatuvarların lise ve yarı zamanlı birimlerinde, müzik eğitimi ana bilim dallarında ve güzel sanatlar liseleri bireysel çalgı derslerinde bir düşünme ve uygulama stratejisi olarak çalgı eğitiminin bir parçası olması önerilmektedir.

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

- Alcantara, P. (2013). *Indirect procedures- "A musician's guide to the Alexander technique"*. (2. Ed) NY: Oxford University Press.
- Alyörük, G. (2018). Agustín Barrios Mangore'nin eserlerindeki folklorik, taktiksel ve dinsel etkiler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(1), 92-103. doi: 10.20488/sanattasarim.509616
- Angı, E. (2005). *Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ataman, N. (2015). *Agustín Barrios Mangore'nin "ormanda bir rüya" adlı eseri ve incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bauman, Z. (2006). *Liquid times: Living in an age of uncertainty*. Malden, MA: Polity Press.
- Boardman, E. (2008). The generative theory of musical learning part I: Introduction. *Visions of Research in Music Education: 11(7)*.
- Boys, J. (2011). *Towards creative learning spaces: rethinking the architecture of post-compulsory*. London and New York: Routledge.
- Craft, A. (2005). *Creativity in schools – tensions and dilemmas*. London: Routledge.
- Çilden, Ş. (2006). *Müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde çalgı eğitiminin nitelik sorunlarının irdelenmesi*. Ulusal Müzik Sempozyumunda sunulan bildiri, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Değirmencioğlu, L. (2014). Makamsal viyolonsel eğitimi için e-öğrenme kapsamında bir kitaplık önerisi: youtube örneği. *Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 2014(3), 1-17.
- Davis, M. ve Hult, R.E. (1997). Effects of writing summaries as a generative learning activity during note taking. *The teaching of Psychology*, 24(1), 47-49.
- Ergenekon, E. (2000). *Viyolonsel eğitiminde yay problemleri olan lise öğrencilerine önerilecek çalışmalar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Fiorella, L. ve Mayer, R. E. (2016). Eight ways to promote generative learning. *Educational Psychology Review*, 28(4), 717-741. doi: <https://doi.org/10.1007/s10648-015-9348-9>
- Fosnot, C. T. (2005) Constructivism revisited. Implications and reflections. Fosnot, C. T. (Ed.) *Constructivism: Theory, perspectives, and practice* içinde (2. ed., ss. 276-291), New York: Teachers College Press.
- Garcia, G. (1995). *25 Etudes esquisses for guitar*. USA: Melbay AGB Publications.
- Gök, M. (2012). *Müzik eğitiminde 5E modelinin akademik başarı, tutum ve kalıcılığa etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gören, Ö. A. (2013). *Kemanda teknik sorunların saptanması ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Güdek, B. ve Öztürk, D. (2016). Viyolonsel öğretiminde öz değerlendirme uygulamalarının öğrencilerin performansına ve tutumlarına etkisi/The effect of self-evaluation implementations on students' performance and attitude in violoncello teaching, *Turkish Studies -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, doi:http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9097, 1149-1162.
- Güler, B. (2007). *Viyolonsel eğitimine yönelik olarak geliştirilmiş bir "etüt analiz modeli"*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Grabowski, B. L. (2004). Generative learning contributions to the design of instruction and learning. D.H. Jonassen (Ed.), *Handbook of research on educational communication and technology* içinde (2. ed. ss. 719-745), London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Hardalaç, N. (2012). *Öz-düzenlemeli öğrenme yönteminin çalgı eğitimi boyutunda bireysel çalışma sürecine etkisi: Gazi Üniversitesi sınıf öğretmenliği anabilim dalı örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Jelen, B. (2013). Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitiminde karşılaşılan sorunlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 258-285.
- Karpov, A. O. (2016). Generative learning in research education for the knowledge society. *IEJME, Mathematics Education*. 11(6), 1621-1633.
- Kılıç, S. (2013). Örneklemeye yöntemleri. *Journal of Mood Disorders*, 3(1), 44-6. doi: 10.5455/jmood.20130325011730.
- Küçük, S. (2003). *Müzik öğretmenliği anabilim dallarında öğrenim gören viyolonsel öğrencilerinin etüt çalışma ve etüt kitaplarını kullanma alışkanlıkları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Küpana, M. N. (2016). Yaratıcı problem çözüme ve müzik eğitimi. *Online Journal Of Music Sciences*, 1(1), 44-58.
- Mangoré, A. B. (2003). *La Catedral* [Klasik gitar notası]. The complete works of Agustín Barrios Mangoré for guitar Vol. 1, R. Stover (Ed.), Mel Bay Publications, Inc. (Orijinal eser 1939'da yayımlanmıştır).
- Moma, L.; Kusumah, Y. S.; Sabandar, J. ve Afgani, J. D. (2013). The enhancement of junior high school students' mathematical creative thinking abilities through generative learning. *Mathematical Theory and Modeling, Universitas Pattimurra*, 3(8), 146-156.
- Mustul, Ö. (2017). *Keman öğretiminde mikro öğretim tekniğinin öğretme becerilerine etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Müniroğlu, B. (2001). *Viyolonsel eğitiminde karşılaşılan güçlükler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Nicolaides, A. (2015). Generative learning: Adults learning within ambiguity. *Adult Education Quarterly*, 65(3), 179-195. doi: 10.1177/0741713614568887.
- Odena, O. ve Welch, G. (2009). A generative model of teachers' thinking on musical creativity. *Society for Education, Music and Psychology Research*, 37(4), 416-442.
- Ormrod, J. E. (2003). *Educational psychology: developing learners* (4th ed.). Upper Saddle River, NJ: Merrill Prentice Hall.
- Özmenteş, S. (2008). Self-regulated learning strategies in instrument education. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(16), 157-175.
- Peper, R. J., ve Mayer, R. E. (1986). Generative effects of note-taking during science lectures. *Journal of Educational Psychology*, 78, 34-38.
- R. M. Serrano ve O. Casanova (2017). *Flipped learning in music education at university*, EDULEARN17'de sunulan bildiri, Proceedings, 5370-5374.

- Sever, G. (2006). *Erken keman eğitimi veren öğretmenlerin (5-7 Yaş) başlangıç düzeyinde sık karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ševčík, O. (1901). *Violin Studies Op.2, Schule der Bogentechnik*. London: Bosworth Co.
- Sili, H. L. (2020). *Agustin Barrios 'un eserlerinin müzikal özellikleri ve bestecinin kişisel icra yöntemlerinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Starker, J. (1965). *An organized method of string playing: violoncello exercises for the left hand*. California: Peer International Corporation, California University.
- Rickards, J. P. ve August, G. J. (1975). Generative underlining strategies in prose recall. *Journal of Educational Psychology*, 67, 800-815.
- Tanggaard, L. (2011). Stories about creative teaching and productive learning. *European Journal of Teacher Education*, 34(2), 219-232, doi: 10.1080/02619768.2011.558078.
- Topalak, Ş. (2013). Güzel sanatlar lisesi çalgı eğitimi/öğretiminde karşılaşılan sorunların incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), doi:10.7816/sed-01-02-08.
- Tuzcu, Ö. (2016). *Piyano eğitiminde özdüzenlemeli öğrenme ve öğrenme stilleri ile akademik başarı arasındaki ilişki*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Umuzdaş, S. (2010). *Mikro öğretim yönteminin viyolonsel öğretmeni adaylarının öğretim becerilerine ve viyolonsel dersine ilişkin tutumlarına etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi) Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Wilhelm-Chapin, M. K. ve Koszalka, T. (2016). *Generative learning theory and its application to learning resources*. Research in designing learning resources. Erişim adresi: <http://ridlr.syr.edu/publications>.
- Wittrock, M. C. (1974). A Generative model of mathematics learning. *Journal for Research in Mathematics Education*, 5(4), 81-196.
- Wittrock, M. C. (2010). Learning as a generative process. *Educational Psychologist*, 45(1), 40-45. doi:10.1080.00461520903433554.
- Yaltur, N. (2006). *İlköğretim 6. sınıfların müzik dersinde aktif öğrenme yönteminin öğrenci başarısına etkisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Örnek 19. 13. ve 14. Pozisyon Geçişlerine Yönelik Çalışma Paterni 2 (Gök, 2022).
Ek 1. Agustín Barrios Mangoré, *La Catedral*, Andante Religioso

II Andante religioso

The musical score is presented in a single system with six staves. The first staff begins at measure 1 and concludes at measure 5. The second staff starts at measure 6 and ends at measure 10. The third staff covers measures 10 through 14. The fourth staff spans measures 14 to 17. The fifth staff covers measures 17 to 21. The final staff starts at measure 21 and ends at measure 25. The notation includes various guitar-specific elements such as fingerings (1, 2, 3, 4), slurs, and dynamic markings. Section markers labeled 'VII' and 'II' are placed above the staff lines. The score is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

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, uyuğundan, 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.

YAZARLARA BİLGİ

Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

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 varmalıdır. 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 raporlamalıdır. 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.

Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. 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.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin 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.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır.

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 kuruluştan 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 İngilizcesi'dir.

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 puntoyla, 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 stilinin 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 : Prof. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye
+ 90 216 338 18 32 / 27200

Baş Editör Yrd. : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim Yavuz
E-mail : msyavuz@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye
+ 90 216 338 18 32 / 27200

Editöryal Asistan : Arş. Gör. İrem Erdoğan Türen
E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye
+ 90 216 338 18 32 / 27200

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 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.

INFORMATION FOR AUTHORS

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.

Copyright Notice

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for 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.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

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 protect the autonomy and dignity of the participants.
-

INFORMATION FOR AUTHORS

- 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, Türkiye: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

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

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Türkiye: 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, Türkiye: 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, Türkiye: 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), e-mail addresses
-

INFORMATION FOR AUTHORS

- Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
- ORCIDs 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 : 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
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

Associate Editor : Asst. Prof. Dr. Mehmet Selim Yavuz
E-mail : msyavuz@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

Editorial Assistant: Res. Asst. İrem Erdoğan Türen
E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Conservatorium
Dergi Adı: Konservatoryum

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, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, 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. 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-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler.
Creative Commons Atıf-GayrıTicari 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.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca 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 yapılırken 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 imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

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

