

Cilt/Volume: 10 | Sayı/Issue: 1 | Yıl/Year: 2023

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

KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM



Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 1, 2023

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: 10, Sayı/Issue: 1, 2023

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

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

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

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

Yazışma Adresi / Correspondence Address

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

Baş Editör Yardımcısı / *Associate Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ

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

Editorial Asistan / *Editorial Assistant*

Arş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN

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

Tanıtım Yöneticisi / *Publicity Manager*

Araş. Gör. Simay Yılmaz, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – syilmaz1@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / *Language Editors*

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

Rachel Elana KRISS – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – rachel.kriss@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Şebnem ÜNAL

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

Prof. Dr. Ali Özkan MANAV

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

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU

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

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ

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

Prof. Dr. Abdullah AKAT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, 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 Konservatuarı, 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. DAVİD

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

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 1, 2023

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

- Songs About The Đurumlige in Music Education
Naka NİKŞİC1-24
- Bir Oyunculuk Yöntemi Olarak Aktif Analiz
Active Analysis as an Acting Method
Nazım Uğur ÖZÜAYDIN.....25-50
- Saygun'un Geleneğe Bakışı ve Kerem Operasında Kullanılan Anadolu Ezgileri
Saygun's Perspective on Tradition and the Anatolian Melodies Used in the Opera Kerem
Yılmaz KOÇ51-74
- Bir Postmodernizm Tartışması: György Ligeti'nin Le Grand Macabre Operası
A Discussion on Postmodernism: György Ligeti's Opera Le Grand Macabre
Duygu KÜÇÜK ÖZBEK, Şebnem ÜNAL.....75-94
- Uygulamalı Tiyatro ile Yeni Bir Toplum Hayali
Imagining a New Society Through Applied Theatre
Gözde PELİSTER 95-110
- Drama Kültürden Ne Anlamalı?
What Should Drama Comprehend from Culture?
Görkem ŞARKAN 111-130
- Plautus'un *Amphitryon* Oyununun Broadway ve Türkiye'deki Müzikal Uyarlamaları
Musical Adaptations of Plautus' Amphitryon on Broadway and in Türkiye
Sitare BİLGE 131-161
- İkinci Dünya Savaşı'nın Sovyet Klasik Müziği'ne Etkileri
The Effects of the Second World War on Soviet Classical Music
Ezgi Nihan UZUNONAT 161-179
- Piyanoda Hız Gerektiren Pasajların Farklı Ritim Kalıpları İle Çalışılmasının İncelenmesi
Analysis of Studying Passages on the Piano Requiring Speed and Different Rhythm Patterns
Zeynep Oya BIYIKLIOĞLU..... 181-193

EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız,

Konservatoryum dergimizin Bahar 2023 sayısı ile yeniden sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımızda müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında kaleme alınmış dokuz değerli makale yer alıyor.

İlk makalemiz, Naka Niksić imzalı. Yazarımız 1915-1918 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğunu müdafaa etmek için çeşitli cephelelere giden ve "Curumlular" olarak adlandırılan Yenipazar Sancağı Boşnaklarının halk şarkılarında hatırasını yaşatan 12 şarkının etnomüzikolojik kayıtlarını veriyor, tematik düzenlemesini yapıyor ve müzik kültürü derslerinde metodolojik uygulanabilirliğini gösteriyor. Niksić, bu çalışmasıyla Curumlular hakkındaki şarkıların unutulmaktan ebediyen kurtulmasına ve bunların müzik kültürü derslerinde uygulanmasıyla Sancak Boşnaklarının kültürel kimliğinin güçlenmesine değerli bir katkı sunuyor.

Nazım Uğur Özüaydın ise çalışmasında, Konstantin Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında geliştirdiği "aktif analiz" yöntemini ele alıyor. Bu çalışmada, aktif analiz yönteminin derinlemesine incelemesi yapılarak, bir oyunculuk yöntemi olarak işlevselliği değerlendiriliyor. Aktif analiz yönteminin, oyuncunun yaratıcı potansiyelini açığa çıkaran, oyuncunun tüm yetilerini bütüncül bir şekilde kullanmasını ve oynayacağı karakteri tamamen organik bir biçimde yaratmasını sağlayan bir oyunculuk yöntemi olduğu anlatılıyor.

Yılmaz Koç ise makalesinde, Cumhuriyet tarihinin ilk büyük Türk operası olarak kabul edilen Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği *Kerem* operasını (Op.28) Anadolu gelenekleri açısından inceliyor. Eserde Âşık Kerem'le özdeşleştirilen Kerem dizilerinin kullanılışı başta olmak üzere, Türk halk müziği ve klasik Türk müziği dizileri ele alınarak, kullanım örnekleri ayrıntılarıyla veriliyor.

Duygu Küçük Özbek ve Şebnem Ünal'ın birlikte kaleme aldıkları çalışmalarında, 20. yüzyıl opera repertuarının seçkin eserlerinden olan ve György Ligeti tarafından bestelenen *Le Grand Macabre* operasının müzikal yapısını ve düşünsel dayanaklarını analiz ederek, eserin modern/postmodern opera sınıflandırmasındaki önemini tartışıyorlar ve ardından da *Le Grand Macabre* operasının bu bağlamda bulunduğu yer üzerinden bir örnekleme ortaya koyuyorlar.

Tuğçe Gözde Pelister makalesinde, uygulamalı tiyatroyu tanımı, kapsamı ve toplumsal değişim yaratma potansiyeli bakımından anlamayı, tartışmayı ve bu bağlamda öneriler ortaya koymayı amaçlıyor. Bir yandan uygulamalı tiyatronun yeni bir toplum hayalinin taşıyıcısı olup olamayacağını ele alırken, diğer yandan da uygulamalı tiyatronun toplum üzerindeki dönüştürücü nesnel sonuçlarını inceliyor.

Görkem Şarkan ise araştırmasında, drama ve kültür arasındaki ilişkiye odaklanıyor. Kültürü, insana değgin yaşamın hem sonucu hem de sebebi olacak şekilde kavramlaştırarak, dramının insana ait yaşamın içinden doğan ve aynı zamanda insan yaşamının bir alternatifi olmasından hareketle kültürle olan benzerlikleri açısından irdeliyor ve dramının kültürün bir tür yeniden üretimi olarak ele alınabileceğini tartışıyor.

Sitare Bilge makalesinde, öncelikle tarihsel süreç içerisinde müzikal tiyatro disiplininin köken ve tanım sorununa değiniyor, daha sonra Plautus'un *Amphitryon* oyunundan hareketle yazılmış *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* ve kendi kültürümüze ait *Amphitryon 2000* eserlerini, müzikal tiyatronun bir alt türü olan müzikal fars bağlamında sahneye koyanın bakış açısıyla inceliyor. İnceleme sonucunda, ortaya konulan benzerlikler ve farklılıklar ışığında Broadway'den Türkiye'ye uzanan Amerikan müzikalinin Türk müzikli oyunlarına olan etkisini, yazar ve yönetmen Haldun Dormen'in değerli katkılarıyla birleştiriyor.

Ezgi Nihan Uzunonat ise çalışmasında, Ekim Devrimi'nden başlayarak İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar olan süreçte Sovyet Rusya'da klasik müzikte gelişen olayları ele alıyor. Aynı zamanda Sovyet Rusya'nın iki önemli bestecisi Prokofiev ve Shostakovich'in savaş sırasındaki yaşamlarından ve bestelerinden söz ediyor. Bu bağlamda, Klasik müzik literatürüne katkı sağlamayı amaçlayan Uzunonat, o dönemdeki hükümetlerin müziğe bakış açılarını da araştırmasının hedefine yerleştiriyor.

Bu sayımızın son makalesi ise Zeynep Oya Bıyıklıoğlu imzalı bir araştırma. Bıyıklıoğlu, bu araştırmasında piyano çalarken hız gerektiren pasajlardaki dengeli ve eşit çalma probleminin giderilmesi için grup tekrarlı egzersizlerin faydalarını inceliyor. Araştırmada, 50 öğrenciyle çalışılmış, deney grubundaki 25 öğrenciye Czerny op. 599 no. 58 etüdü ayrı el sağ eldeki 16'lıklar için grup tekrarlı çalıştırılmış, kontrol grubuna ise yine aynı etüt ayrı el düz bir şekilde çalıştırılmış. Doğru nota, doğru ritim ve duraksamadan çalma değişkenleri için ayrı ayrı t testleri yapılmış. Bıyıklıoğlu, araştırma sonucunda, deney grubu lehine anlamlı bir farklılık elde edildiğinden söz ediyor.

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 delighted to meet with you again through the Spring 2023 issue of our journal *Conservatorium*. This issue features nine valuable articles written in the fields of music, musicology, and performing arts.

The first article, authored by Naka Niksić, provides ethnomusicological recordings and thematic arrangements and demonstrates the methodological applicability of 12 songs that commemorate the memories of the Yenipazar Sanjak Bosniaks known as the *Curumlular*, who had gone to various fronts to defend the Ottoman Empire between 1915-1918. Through this study, Niksić makes a valuable contribution to preserving songs about the *Curumlular* from being forgotten and strengthens the cultural identity of the Sanjak Bosniaks by applying them in music culture classes.

Nazım Uğur Özüaydın's work focuses on Konstantin Stanislavski's active analysis method, which he developed in the later years of his life. This study evaluates the functionality of the active analysis method by conducting an in-depth examination of its principles as an acting technique. It explains how the active analysis method enables actors to uncover their creative potential, utilize all their abilities holistically, and create their characters in a completely organic manner.

Yılmaz Koç examines based on the perspective of Anatolian traditions Ahmed Adnan Saygun's opera *Kerem* (op. 28), which is considered the first major Turkish opera in the history of the Republic. The article explores the usage of *Kerem* modes associated with *Âşık Kerem* and provides detailed examples of their utilization by considering the modes of both Turkish folk music and classical Turkish music.

In their collaborative work, Duygu Küçük Özbek and Şebnem Ünal analyze the musical structure and conceptual foundations of *Le Grand Macabre*, an opera composed by György Ligeti and one of the distinguished works in the 20th-century opera repertoire. These authors discuss the importance of the opera within the classification of modern/postmodern opera and exemplify its position within this context.

Tuğçe Gözde Pelister aims to comprehend, discuss, and propose the definition, scope, and potential applied theater has for social change. The article examines whether applied theater can serve as a carrier of a new societal imagination and explores its transformative effects on society.

Görkem Şarkan focuses on the relationship between drama and culture in his research. By conceptualizing culture as both a consequence and cause of human life, the article examines the similarities between drama and culture, suggesting that drama can be seen as a form of cultural reproduction.

Sitare Bilge initially addresses the origin and definition issues of the musical theater discipline within the historical process. The author then goes on to examine the perspectives of staging in *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, written based on Plautus' *Amphitryon*, and *Amphitryon 2000*, a work belonging to Turkish culture, within the context of musical farce as a subgenre of musical theater. Based on the identified similarities and differences, the article combines the impact the American musical that has extended from Broadway to Türkiye has had on Turkish musical plays, with valuable contributions from the writer and director Haldun Dormen.

In her study, Ezgi Nihan Uzunonat addresses the development of classical music in Soviet Russia from the October Revolution to the post-World War II period. Additionally, the author discusses the lives and compositions of two important Soviet composers, Prokofiev and Shostakovich, during the war. Uzunonat aims to contribute to the literature on classical music and also investigates the attitudes governments had toward music during that period.

The final article of this issue is authored by Zeynep Oya Bıyıklıoğlu, who explores the benefits of group repetitive exercises for achieving balance and equal playing in fast-paced passages while playing the piano. The research involved 50 students, with the experimental group of 25 students practicing Czerny's Op. 599 No. 58 study through group repetitive exercises for the sixteenth notes in the right hand, while the control group practiced the same study separately for each hand. Separate t-tests were conducted for correct pitch, rhythm, and playing without hesitation as the variables. Bıyıklıoğlu discusses the significant difference that had been obtained in favor of the experimental group as a result of the research.

As always, we extend our gratitude to the esteemed members of the editorial board, authors, and reviewers who have made this issue of our journal possible. We wish you enjoyable reading.

Best regards,

Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

Songs About The Đurumlje in Music Education

Naka NIKŠIĆ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1232865

¹Assistant Professor, University of Belgrade,
Faculty of Education, Belgrade, Serbia

ORCID: Y.K. 0000-0002-5437-1822

Corresponding author:

Naka NIKŠIĆ,
University of Belgrade, Faculty of Education,
Belgrade, Serbia

E-mail: niksicnaka@gmail.com

Submitted: 11.01.2023

Revision Requested: 29.05.2023

Last Revision Received: 08.06.2023

Accepted: 08.06.2023

Published Online: 19.06.2023

Citation: Nikšić, N. (2023). Songs about the
đurumlje in music education. *Konservatorium*
- *Conservatorium*, 10(1), 1-24.

<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1232865>

ABSTRACT

From 1915 to 1918, the Bosniaks of the Sanjak of Novi Pazar left in an organized fashion to multiple fronts to defend the Ottoman Empire. They were between the ages of 18 and 50 and were known as volunteer fighters or *đurumlje*, and that very event today is known as 'going to join the *đurumlje*' or *odlazak u đurumlje*. Although more than one century has passed since then, in the folk songs of the Bosniaks from the Sanjak of Novi Pazar the memory of this historical event still remains. This paper aims to preserve the folk songs about the *đurumlje* and point out the need and possibility of their being passed on and nurtured as part of music education in those areas of Serbia inhabited by a Bosniak majority. A theoretical analysis was selected as the method for defining the research topic, while, *the Finnish method* was used to transcribe the songs. When adapting the recorded songs to the requirements of music education classes, transposing and simplifying the melisma were used. The paper outlines and thematically organizes the ethnomusicological recordings of 12 songs about the *đurumlje* and indicates their methodological applicability in music education as part of music appreciation and performance. It is our hope that this paper will help keep these songs safe from oblivion and that their implementation in music education will strengthen the cultural identity of the Bosniaks of Sanjak.

Keywords: *Đurumlje*, folk songs, music education

Introduction

The Sanjak of Novi Pazar, also known as just Sanjak, was one of more than fifty sanjaks that were a part of the Ottoman Empire. Its territory, in various organizational forms, remained the same from the mid-15th century, all the way to the First Balkan War (1912). After that, it was divided between Serbia and Montenegro, and in 1914 became a part of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, and later of Yugoslavia (first the Federal People's Republic of Yugoslavia, then the Socialist Federal Republic of Yugoslavia), then the State Union of Serbia and Montenegro. Since 2006, after Montenegro declared its independence, it was once again divided between Serbia and Montenegro. The city of Novi Pazar, and the municipalities of Nova Varoš, Priboj, Prijepolje, Sjenica and Tutin are all in the territory of Serbia, while the municipalities of Berane, Bijelo Polje, Gusinje, Petnjica, Plav, Pljevlja and Rožaje are in the territory of Montenegro. In this cross-border region, there are approximately 300,000 resident Bosniaks, who irrespective of state lines share the same culture¹, and thus sing the same songs.

During the First World War, the Kingdom of Serbia and of Montenegro was member of the Entente along with Russia, France, Great Britain, Italy, Japan, Greece, Romania, and the USA, and fought the Central Powers which were founded by Germany, the Austro-Hungarian Empire, and Italy², and later joined by the Ottoman Empire in October of 1914, and Bulgaria in 1915. At the beginning of the First World War, the Bosniaks were mobilized into units of the Serbian and Montenegrin armies to fight the Austro-Hungarians. The entry of Austro-Hungarian troops into the Sanjak of Novi Pazar and the establishment of their government led to new mobilizations. Young men, 'quite often fathers with one or more sons', who could still feel the flames of nostalgia for the Ottoman Empire and the hope that it would be 'victorious in the war and grow strong after it', voluntarily responded to the call to 'go to distant fronts and help Ottoman soldiers'³. It

1 Based on cultural heritage we can see that culture is not often limited to the national state or part of that state, and thus that cultural and national identity do not have to coincide (Pavlović, M., 2005).

2 Italy remained part of this block until April 26, 1915, when it was awarded Dalmatia, Istria, Gorizia, the Kvarner Gulf and the Dodecanese Islands by the Treaty of London. It was then that it joined the ranks of the Entente.

3 During the mobilization of 1917, a small number of Bosniaks volunteered, since the citizens of the Sanjak of Novi Pazar saw that on the Galician front they were only "fodder for the Austro-Hungarian army" (Crnovršanin & Sadiković, 2003, p. 111). According to effendi Omer Koničanin, the head of the secret police "took the registry books from the municipality and, in the presence of the municipality president and several council members, from them compiled a list of volunteers and recruited them in the hall of the Medressa. These volunteers headed directly for Istanbul, where they were assigned to various units" (Radović, 1998, p. 113, author's translation).

was, as Avdić points out, “the final attempt of the Bosniaks to defend an empire they were tied to by faith, their tradition, their dignity, but also a consequence of the belief that they would be facing ‘a life-threatening situation if it should *fail*’” (Avdić, 2017, p. 234, author’s translation). These volunteer fighters were known as *đurumlje*⁴, and in some parts of the Sanjak of Novi Pazar, *đurunlije*⁵ and *đulijani*⁶ (Image 1.).



Image 1. *Assembly of the đurumlje in the fort in Novi Pazar* (Taken from <https://sandzakpress.net/lista-upamcenih-imena-djurumlja-dobrovoljaca-iz-sandzaka-u-prvom-svjetskom-ratu-1914-1918/>)

The departure of the Bosniaks from the Sanjak of Novi Pazar to join the *đurumlje* is a topic which is “virtually untouched” in science, and so the names of the *đurumlje* and their fates “are stored in the archives waiting for researchers” (Avdić, 2017, p. 234, author’s translation). The precise numbers of the *đurumlje* from Sanjak is still not known,

4 There is no exact explanation of this word, but there are some attempts. Today it is widely believed that the term *đurumlje* originates from the Turkish word *gönüllü* which actually means volunteer (Škrijelj 2018, p. 87). However, there is the possibility that this name could originate from the Turkish word - *kurum*. Some of the meanings of this word include “an arrogant and proud nature” (tur. *övünçlü ve gururlu tavır*), as well as “soldiers who have joined the army” (*ordugah*) (Parlatır 2009, p. 938). By adding the suffix -lu this word in the Turkish language has acquired the form *kurumlu* which means “braggart and proud” or “members of a camp, soldiers”. Seeing how in the Bosnian language the sounds /k/ or /g/ in Turkish words are often morphed into the sounds /đ/ or /ć/ (for example tur. *gül* – bos. *đul*, tur. *kömür* – bos. *ćumur*, or tur. *şeker* – bos. *šećer*), the Turkish word *kurumlu* first became *đurmlu*, and over time *đurumlja*.

5 In certain parts of the Sanjak of Novi Pazar, *đurumlje* were also referred to as *đurunlije*. In a letter, which Raif Honić, an attorney (born in 1929 in the village Medare near Sjenica) sent to Avdija Avdić on April 19, 2000, says: “You say ‘đurumlje’...However, from my father and from everyone else from my home town I only heard the term ‘đurunlije’, you are the only one I heard use the word ‘đurumlje’” (Avdić, A. 2011, p. 20, author’s translation).

6 In the Priboj area, *đurumlje* are also referred to as “*đulijani*” (Avdić 2017, p. 238).

while the public speculates that they were approximately 15,000 strong. In the book *Duga Poljana i okolina* written by Fikret Sebečevac we find recorded the memories of Ramiz Ljajić from Duga Poljana⁷: “I was only a boy then, and I remember when people from Duga Poljana went to join the *đurumlje*. People congregated on the meadows (the current location of the community cooperative headquarters and a production plant). In the morning hours, the volunteers gathered from the surrounding villages into groups there. I remember there was music playing: the zurna (*zurle*), the tapan (*goč*), and the bagpipes (*gajde*). The men going to the front seemed to be cheerful. On the other hand, there were mothers crying, fathers, sisters and brothers, all crying as if they could tell that many of them would not be returning home. When they started saying their good-byes and kissing each other farewell, loud sobs could be heard. Loaded up into vans they headed down the road (*džada*), some of them looking out onto the hills of Duga Poljana for the last time” (Sebečevac, 1993, pp. 68-69, author’s translation). In the same book, Sebečevac cites the story of the *đurumlja* Bešić Hazba from the village of Zabrđa (Duga Poljana): “In Duga Poljana the municipal administration told us to go to Istanbul. As illiterate and unworldly young men we did know where we were going, but it was our dream to visit Istanbul. For many of us, it was a journey of no return. It was only when we arrived at the station in Novi Sad that we found out that we had been tricked, that instead of Istanbul we were being transported to Poland, to the Galician front. When we arrived in Poland we were immediately accepted by the Turkish officers. The military command and everything else was in Turkish, of which we couldn’t speak a single word. We had military training for a while and learned a few words of Turkish. Later we stood guard together, and it turned out that the Bosniaks were much sturdier and more disciplined than the Turks. For a long time, we didn’t even catch a glimpse of bread, and we mostly ate potatoes and some ‘aleman’ soup (German soup). On the battlefields of Galicia, the *đurumlje* from Duga Poljana showed great courage, but many of them died because the Russians were better trained and better equipped. I am just one of a few who stayed alive (I was wounded in the shoulder and neck by a Russian grenade) and returned to their homeland” (Sebečevac, 1993, p. 69, author’s translation).

During the First World War, the *đurumlje* were sent to the various fronts of the Ottoman Empire, and upon its conclusion, they fought in the Greco-Turkish War (1919-1922)⁸.

7 Duga Poljana belongs to the municipality of Sjenica.

8 *Đurumlje* were most frequently relocated from one front to another. Škrijelj cites the examples of Abdualah

Those who were injured were sent back to the Sanjak of Novi Pazar⁹. There they encountered poverty, various diseases¹⁰, an unenlightened population, blood feuds, corruption, thievery, banditry, quackery, and superstition. They were interrogated in the police stations of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes¹¹. In a document dated December 29, 1919, it says that: “The men who had served in the Turkish army should be allowed to return, but that upon their return the decision would be made whether they are to be held accountable for serving an enemy army as our subjects, without having been forced to do so” (According to: Avdić, 1985, p. 156, author’s translation). The agrarian reform in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes appropriated land from the wealthier *đurumlje*¹², and it was often the case that it was their neighbors who appropriated it¹³.

The departure of the *đurumlje* is a historic even which left a significant impact on the creativity of the Bosniaks in Sanjak. When it comes to artistic creation, by analyzing the available sources we found the novel *Đurumlje*, authored by Meka Melajac, which was inspired precisely by this event (Melajac, 2010). It was also reflected in folk narratives, both in the emergence of epic, and lyrical folk songs. However, many of them were not recorded ethnomusicologically¹⁴ and are in danger of disappearing for good.

Dulj Muratović from the village of Rašković on Pešter who was relocated from Poland (Galicia) to Syria (Halep) and of Sadrija Sinanović and Murat Kurpejović who were also relocated from Poland (Galicia) to Egypt (Cairo) (Škrijelj 2018, p. 115).

- 9 Avdić states that only one-third of the men who joined the orders of the *đurumlje* actually returned home (Avdić, 2011), while Mušović states that in Novi Pazar and its environs in 1918 it was quite rare to “see a healthy and able-bodied man” (Mušović, E. 2006, p. 18, author’s translation).
- 10 Avdić cites that during the First World War in the territory of the Sanjak of Novi Pazar, there was quite a famine and that in the end there was an outbreak of the Spanish flu, which he knew as “španjolka” which quickly killed off the people who were exhausted from hunger.
- 11 In December 1918, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes was founded, which covered the territory of what is today Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Macedonia, Serbia, and most of Croatia and Slovenia.
- 12 The agrarian reforms in the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes began in 1919, and they, among other things, ended the feudal and *čifčijski* relations, or dependent peasantry, which means that land was taken from the owners (*aga* and *beg*), and given to the people using it (*kmet* and *čifčija*), who were now named the new owners of the land they were tilling.
- 13 To support that claim Avdić cites the saying “Triput’ Stefo, triput’ Šefto” which was coined after an event related to the acquisition of land belonging to a *đurumlja*. “One morning, Šefto saw his neighbor Stefo plowing the fields of his brother who had at that time not returned from the *đurumlje*. He warned him not to plow the land, but Stefo just kept on going. After he had plowed the entire field, Šefto got his oxen and plowed the fields again. Then Stefo plowed them again. And so, both of them plowed the same fields three times each. Then Šefto warned Stefo that he would kill him if he continued plowing and would then join the band of the outlaw Jusuf Mehonjić. After the neighbors intervened, Stefo stopped his plowing.” (Avdić 2017, p. 236, author’s translation).
- 14 In ethnomusicological literature, we come across variants of the song *Mutna teče Raška od Pazara* (Example 7.). In the variants, the names of the protagonists have been changed (Vasiljević, M. 1953, pp. 89, 166-167), and so Miodrag Vasiljević places them in other historical contexts.

Education is one of the most important factors in perpetuating the culture of a nation and of preserving its national identity (Ivanović, 2003). Folk songs about the *đurumlije* are one of the most important elements of non-material culture for the preservation of the national identity of the Bosniaks from Sanjak. As a result, it is necessary, in the form of class content, to study them in elementary schools, in areas predominantly inhabited by Bosniaks, and where classes are taught in the Bosnian language. However, they have so far not been evaluated from the point of view of methodological applicability, which is one of the reasons why they are not a part of the curriculum.

The aim of this paper is to protect them from oblivion and analyze the possibility and necessity of passing them on and nurturing them not only through music education, but also the Bosnian language and history.

Songs about the *đurumlije*

In the Sanjak of Novi Pazar there were very talented folk singers who performed epic songs several thousand verses long to the accompaniment of the *gusle*¹⁵, as well as those who had committed to memory, and knew how to sing, several hundred different lyrical songs¹⁶. One of the folk singers is Avdija Avdić, born in 1945 in the village of Mojstir, near Bistrica, in the municipality of Bijelo Polje¹⁷. Well-educated, with a master's thesis in history, and now an affirmed Bosniak poet and writer living and working in Holland¹⁸ with an

15 From 1932 to 1934, the American scientist Milman Parry and his associate Albert Lord carried out field studies of oral epic songs in what was then the Kingdom of Yugoslavia, and as a part of those field studies recorded the folk songs of Sanjak. They worked together, and following Parry's death, Lord continued on his own (1935, 1937, 1950 and 1951). Later, the same endeavor was continued by Bynum (1960, 1965). The recorded material is kept in the Parry collection in the Widener Library at Harvard University (Buturović, 1995: 70). It contains recordings of the *guslar* Ćor Hus Husović, Avdo Međedović, Murat Kurtagić and Sulejman Fijuljanin. They were published in Parry, M., Lord, A. (1953). *Srpskohrvatske junačke pjesme. Knjiga druga*. Novi Pazar. Beograd – Kembriđž: SANU i Harvard University Press.

16 Miodrag Vasiljvić recorded as many as 300 folk lyrical songs from Hamdija Šahinpašić from Pljevlja. He published them in Васиљевић, М. А. (1967). *Югославские народные песни из Санджака*. Москва: Советский композитор (Музыка).

17 Bistrica is the name of a local community center in the municipality of Bijelo Polje (Montenegro) which includes the villages in the valley of the river of the same name. Avdić's native village of Mojstir is located on the right bank of the upper course of the river Bistrica.

18 Avdić completed his elementary school education in his native Mojstir, and two years of high school in Bijelo Polje. His family moved to Vitomirica (near Peć) in 1962, so he finished his third and fourth year of high school in Peć. In 1974 he completed his undergraduate studies, and in 1979 his master's studies at the History Department (Faculty of Philosophy) at the University of Priština. From 1971 to 1978 he worked in Dragaš and Peć, while from 1978 to 1992 in Prijedor (BiH). During the war in Bosnia and Herzegovina he and his family fled to Holland, where he lives to this day. He is the author of 16 articles (15 from the field of history and one from the field of literature) and ten collections of poems and stories.

exceptionally beautiful voice marked by a pronounced interpretative expressivity, he sang several songs to me which he had learned as a boy in his hometown. At the very beginning of our collaboration, with his good knowledge of history, he drew my attention to the importance and beauty of the songs about the *đurumlje* and expressed his deep desire for these songs to be recorded ethnomusicologically in order to be ‘preserved from oblivion’. In conversation with the singer, but also from his collection of folk songs¹⁹, I was able to learn where and from whom he had learned these songs. It turned out that he had learned the song *Rodna Bosna daleko odosmo* from his father Iljaz²⁰ (1905-1974), and that he had learned all the other songs from the people in his home town, whose numerous family members had gone off to join the *đurumlje*, never to return²¹ (Avdić 2011, pp. 17-21).

The recording sessions took place on two occasions. At the beginning of August 2016, four songs about the *đurumlje* were recorded (Example 2., 3., 5., 12.) which were presented at the *Symposium on Balkan History and Culture* in Čanakkale in 2016, and which were then published in the conference proceedings (Nikšić, 2017b). The second recording took place in August 2017. On that occasion, an additional eight songs about the *đurumlje* were recorded, and they are being presented for the first time in this paper (Example 1., 4., 6., 7., 8., 9., 10., 11.). The recordings of all 12 songs can be found in the music archive of the author of this paper (Nikšić, 2016, 2017a).

19 It is in the collection Avdić, A. (2011). *Otkidoh stručak do zemlje/devedeset lirskih narodnih pjesama iz Sandžaka*. Kraljevo: Riža that he recorded the texts of the folk songs (among other things, the lyrics of the songs presented in this paper).

20 Avdić states that his father liked to sing very much and that he sang “when he was in a joyous mood (at home, on the threshing floor, while resting in the shade of a fruit tree (*mivka*), hoeing corn)”, and that the song *Rodna Bosna daleko odosmo* was one of his favorites (Avdić, A. 2011, p. 17, author’s translation).

21 Avdić stated that his cousin Pašo Avdić (1925) from the village of Mojstir (municipality of Bijelo Polje) spoke of the *đurumlje*, that his cousins went to join their orders. “Đule Avdić from Mojstir, Pašo’s son, never returned, and that before the *Đule*, the eldest son of Selman Avdić, Smail, was also a solider (*asker*) who died in Yemen. They received the sad news by letter (a ‘*progorjelo pismo*’)” (Avdić, A. 2011, p. 19, author’s translation). Of Elmaz Abazović’s family from Mojstir, the order of the *đurumlje* was joined by Jakup Barudžija (Tahir’s father) and Hamid Coković (Jonuz’s father), from Šolj “some Omer”, and from Radojeva Glava “Selman Brčvak”. (Avdić, A., 2011: 19, author’s translation). From Hakija Batilović (1926–2002) from the village Crniša he found out that of the 11 *đurumlje* from the village of Crniša (municipality of Bijelo Polje) four returned (Avdić, A. 2011, p. 20). From Pašo Bošnjak from the village Hazan he found out that the *đurumlje* were joined by “his brother Jusuf, who stayed in Istanbul, Bahto Luković from Okrugla Bara (he did not return), Hajdarpašić Agan from Vršev, one of the Zverotić family from Vršev, Rešo Durević from Goduša (he returned), Spaho Rebronja from Goduša (he did not return), Mulić Numan from Goduša (he did not return), Mulić Šečo from Goduša (he returned) and Mulić Hako from Goduša (he returned).” (Avdić, A. 2011, p. 19, author’s translation). Šaban Fetahović (born 1928) in the village of Kahva near Bijelo Polje told him that from his village the *đurumlje* was joined by Mahmut-beg Hasanbegović and that he died. He also taught Avdiću the verses which the *đurumlje* sang before they left: “Rumunijo, ne marimo za te/dobrovoljci spremaju se na te” (Avdić, A. 2011, pp. 20-21).

In the remainder of the paper, we will first present the ethnomusicological recordings of all 12 songs. They were recorded using the Finnish method²² and are thematically divided into 3 groups. The first consists of songs that were sung when the *đurumlije* were setting off: *Niz polje se zelen bajrak vije* (Example 1.), *Raslo drvo šimširovo* (Example 2.) and *Đurumlije, jedna majko* (Example 3.). The second group consists of songs that were sung while the *đurumlije* were on the frontlines: *U Akovu gradu* (Example 4.), *Rodna Bosno* (Example 5.) and *Majko moja, željan li sam doma* (Example 6.). The third group is made up of songs that were sung by the mothers, sisters, wives, and girlfriends who grieved for the *đurumlije* and awaited their return: *Mutna teče Raška od Pazara* (Example 7.), *Nije meni sitan vezu* (Example 8.), *Oj, nevene, moj nevene* (Example 9.), *Idu dani, idu noći* (Example 10.), *Kolika mi do Stambola džada* (Example 11.) and *Bis-trice, bistra vodo* (Example 12.).

22 The principles for noting down and classifying folk melodies were set by the Finnish ethnomusicologist and composer Krohn. One of the principles of this method is that the melographs immediately transpose the song to the final tone g1, whereby all the songs and their recorded tone sequences are reduced to a single shared tone which precludes a great number of signs from being used, and considerably facilitates their comparison and study (Dević, 1981).

$\text{♩} = 50$

Niz po- lje se ze-len baj-rak vi - je, hej, Dža-no sun-ce sjaj- no,
ze-len baj-rak vi - je, hej, Dža-no sun-ce sjaj- no, ze-len baj-rak vi - je.

Niz polje se zelen bajrak vije,
hej, Džano, sunce sjajno,
zelen bajrak vije.

Suzama ih majke ispratile,
hej, Dažano, sunce sjajno,
majke ispratile.

To prolaze mlade đurumlije,
hej, Dažano, sunce sjajno,
mlade đurumlije.

Vjerne ljube i sestrice mile,
hej, Dažano, sunce sjajno,
i sestrice mile.

Na svakom je čohana dolama,
hej, Dažano, sunce sjajno,
čohana dolama.

Ti si meni vezen jagluk dala,
hej, Dažano, sunce sjajno,
vezen jagluk dala.

Crven fesić i bijela čalma,
hej, Dažano, sunce sjajno,
i bijela čalma.

I četiri godine čekala,
hej, Dažano, sunce sjajno,
godine čekala.

Example 1. *Niz polje se zelen bajrak vije*²³

23 A translation of the lyrics into English follows:

Along the field a green banner flies,
look Dažano, my golden ray of sun,
a green banner flies.

Their mothers wept as they bade them farewell,
look, Dažano, my golden ray of sun,
their mothers bade them farewell.

It is the young đurumlije coming down the hill,
look, Dažano, my golden ray of sun,
the young đurumlije.

Their faithful wives, and darling sisters,
look, Dažano, my golden ray of sun,
even their darling sisters.

Each one wearing a baize dolman,
look, Dažano, my golden ray of sun,
a baize dolman.

You gifted me an embroidered handkerchief,
oh, Dažano, my golden ray of sun,
an embroidered handkerchief you gifted me.

A red fez and white turban,
look, Dažano, my golden ray of sun,
and a white turban.

And waited for four years,
oh, Dažano, my golden ray of sun,
waited for years.

♩ = 66

Ra-slo dr - vo šim - ši - ro - vo u av - li - ji
mo - je Aj - ne, ras - lo dr - vo šim - ši - ro - vo.

Raslo drvo šimširovo
u avliji moje Ajne,
raslo drvo šimširovo.

Čekaju me đurumlje,
sve jarani i komšije.
sve jarani i komšije.

Moja Ajno, sunce sjajno,
nemoj zamnom tugovati,
nemoj zamnom tugovati.

Ako ti se ja ne vratim,
Nemoj zamnom tugovati,
Nemoj zamnom tugovati.

Moja Ajno, tavana noći,
sjutra ćut i na put poći,
sjutra ću ti na put poći.

Biti tuguj, nit me žali,
u avliji šimšir zalij,
u avliji šimšir zalij.

Example 2. *Raslo drvo šimširovo*²⁴

24 A translation of the lyrics into English follows:

A boxwood tree grows
in my Ajna's yard,
a boxwood tree grows.

The đurumlje are waiting for me,
all my friends and neighbors,
all my friends and neighbors.

My Ajna, my golden sun,
do not grieve for me,
do not grieve for me.

If I should not return to you,
do not grieve for me,
do not grieve for me.

My Ajna, my darkest night,
tomorrow I must away,
tomorrow I must away.

Neither grieve, nor be forlorn,
just water the boxwood tree,
just water the boxwood tree.

$\text{♩} = 58$

Đu-rum-li - je, mi-la maj - ko, iz Plje-va - lja kre - ću,

đu-rum-li - je, haj, ža-lo - sna, iz Plje-va - lja kre - ću.

Đurumlje, mila majko,
iz Pljevalja kreću.
Đurumlje, haj, žalosna,
iz Pljevalja kreću.

Svaka svoga, jedna majko,
cvijetom zakitila.
Svaka svoga, haj, žalosna,
cvijetom zakitila.

Bože mili, jedna majko,
dobrih momaka.
Bože mili, haj, žalosna,
dobrih momaka.

A ja moga, jedna majko,
vezenom dolamom.
A ja moga, haj, žalosna,
vezenom dolamom.

Example 3. *Đurumlje, mila majko*²⁵

$\text{♩} = 65$

U A - ko-vu gra - du na bis - tro - me Li - mu
su - sre - o sam jed - nog da - na li - je - pu Ha - li - mu.

U Akovu gradu na bistrime Limu
susreo sam jednog dana lijepu Halimu.

U Akovu gradu stiže duga zima
Đurumlje otiđoše i ja odoh s njima.

Ljubio je strasno i Halima mene
cjelu jesen brao sam joj jabuke rumene.

A Akovu gradu, u sevdahtu svome,
Moja draga čekala me, oženih se njome.

25 A translation of the lyrics into English follows:

Đurumlje, oh beloved mother,
are heading out from Pljevalja.
Đurumlje, oh sorrowful,
are heading out from Pljevalja.

Each her own, poor mother,
son gifted with a flower.
Each her own, oh sorrowful,
son gifted with a flower.

Good lord, my poor mother,
they are good boys.
Good lord, oh sorrowful,
Good lord, oh sorrowful.

But I gifted mine, oh mother,
with an embroidered dolam.
But I gifted mine, oh sorrowful,
with an embroidered dolam.

Example 4. U Akovu gradu²⁶

♩ = 40

Haj, rod-na Bo - sno, da - le - ko o - do-smo.

Haj, naše majke ne nadajte nam se. Haj, nas će care tamo oženiti.

Hej, mile seje, ne kun'te se s' nama. Haj, sa mazerom i zlatnim ćemerom.

Hej, vjerne ljube vi se preudajte. Haj, crnom zemljom i zelenom travom.

Example 5. Rodna Bosno²⁷

♩ = 55

Maj - ko mo - ja, maj - ko mo - ja, že - ljan li sam do - - ma, že - ljan li sam do - - ma.

Majko moja, željan li sam doma. Bosno moja, i planine tvoje,
Doma željan, bistre vode žedan. Nide sunca k'o u tebe što je!
U tuğini rahatlika nema, Niti sunca niti mjeseciine
U jabani teške pomračine!

Example 6. Majko moja, željan li sam doma²⁸

26 A translation of the lyrics into English follows:

In Akov town on the clear blue Lim
one day I met the beautiful Halima.

The long winter came to the town of Akov
the Đurumlije left and I went with them.

I loved her dearly, and Halima loved me back
and all the fall I days I brought her bright red apples.

In the town of Akov, all forlorn,
my darling waited for me, and I wed her.

27 A translation of the lyrics into English follows:

Woe, native Bosnia, we are far away.
Woe is me, mothers, don't expect us back.
Woe, dear sisters, don't swear by us.
Woe, faithful wives, find yourselves other husbands.

Woe, the emperor will wed us there.
Woe, with his mauser and golden belt.
Woe, to the dark earth and the green grass on it.

28 A translation of the lyrics into English follows:

Mother dear, I am full of longing for home.
Longing for home, thirsting for clear waters.
There is no carefree pleasure here in foreign lands,
The yearning for my homeland is unending.

Bosnia, my beloved homeland, and lovely your mountains,
Nowhere does the sun shine as brightly as on your fields!
Neither the sun nor the moon,
The nights are dark in these foreign lands!

$\text{♩} = 45$

Haj, mut - na te - će, haj, mut - na te - će, Raš - ka
od Pa - za - - ra, haj, jad - na ja - do,
Raš - ka od Pa - za - - ra.

Haj, mutna teče, haj, mutna teče,
Raška od Pazara,
haj, jedna jado, Raška od Pazara.

Haj, komandire, haj, komandire,
umrla ti majka,
haj, jedna jado, umrla ti majka.

Haj, sve od suza, haj, sve od suza,
pazariskijeh cura,
haj, jedna jado, pazariskijeh cura.

Haj, što nam uze, haj, što nam uze,
u vojsku vojnike,
haj, jedna jado, u vojsku vojnike.

Haj, vezak vezle, haj, vezak vezle
Pazarke đevojke,
haj, jedna jado, Pazarke đevojke.

Haj, te ostaše, haj, te ostaše,
cure ne ljubljene,
haj, jedna jado, cure ne ljubljene.

Haj, vezak vezle, haj, vezak vezle,
komandira klele,
haj, jedna jado, komandira klele.

Haj, ne ljubljene, haj, ne ljubljene,
i ne milovane,
haj, jedna jado, i ne milovane.

Example 7. *Mutna teče Raška od Pazara*²⁹

29 A translation of the lyrics into English follows:

Oh, murky flows, oh, murky flows,
Raška down from Pazar,
Raška down from Pazar.

Oh commander, oh, commander,
a curse on your mother, oh you wretch,
oh you wretch, a curse on your mother.

Oh, murky from the tears, oh, from all the tears,
shed by the maids of Pazar,
oh, the poor darlings, by the maids of Pazar.

Oh, for taking, oh for taking,
away our soldiers into the army,
oh, you wretch, our soldiers into the army.

Oh, they were embroidering stitches, oh embroidering
the girls of Pazar,
the girls of Pazar.

Oh, so they remained, oh, so they remained,
girls unknissed,
oh poor darlings, the girls remained unknissed.

Oh, embroidering stitches, oh embroidering,
cursing the commander,
oh, my poor darlings, cursing the commander.

Oh, unknissed, oh unknissed,
and untouched,
oh, poor darlings, and untouched.

$\text{♩} = 75$

Ni - je me - ni, si - tan ve - zu, do zen - đī - la sta - lo,
 ni - je me - ni si - tan ve - zu do zen - đī - la sta - lo.

Nije meni, sitan vezu,
 do zenđila stalo.

Ako Bog da, sitan vezu,
 te se dragi vrati.

Već da mi je, sitan vezu,
 sjajno ogledalo.

Novo ću mu, sitan vezu,
 čevre darivati.

Pa da gledam, sitan vezu,
 kud mi dragi hoda.

Na čevretu, sitan vezu,
 dva cvijeta bjela.

Galicijom, sitan vezu,
 il' po Anadolu?

I još ću mu darivati
 dva poljubca vrela.

Example 8. *Nije meni sitan vezu*³⁰

30 A translation of the lyrics into English follows:

I care not, my tiny thread,
 about a wealthy groom.

God willing, oh tiny thread,
 that my darling should return.

But I do care, my tiny thread,
 about a clear mirror.

I will gift him, oh tiny thread,
 a new hat for his head

So that I can see, oh tiny thread,
 where my darling steps.

And on the hat, my tiny thread,
 two white flowers.

In Galicia, oh tiny thread,
 or Anatolia?

And also will I gift him
 two passionate kisses.

$\text{♩} = 55$



Oj, ne-ve - ne, oj, ne - ve - ne, ti si - mo - je
gor - ko sje - me, ti si mo - je gor - ko sje - me.

Oj, Omere, moj Omere,
što mi ode u askere?

Oj, Omere, moj Omere,
Cvjetaj meni do jeseni.

Ostah mlada da čamujem,
s nevenom da bolujem.

Oj, Omere, moj Omere,
doği meni do jeseni.

Example 9. *Oj, nevene, moj nevene*³¹

$\text{♩} = 50$



I-du da - ni, i - du no - ći mo - ga dra - gog ne - ma.
I-du da - ni, i - du no - ći, mo - ga dra - gog ne - ma.

Idu dani, idu noći,
moga dragog nema.

U vrtu mi zumbul cveta,
ubрати ga neću.

I godinu za godinom,
moga dragog nema.

Sitan biser prosula sam,
kupiti ga neću.

Example 10. *Idu dani, idu noći*³²

31 A translation of the lyrics into English follows:

Oh, marigold, my marigold,
you are my bitter seed

Oh Omer, my Omer,
bloom until the fall for me.

Oh Omer, my Omer,
why did you join the army?

Oh Omer, my Omer,
come to me in the fall.

I am left young and forlorn,
with my marigolds to wither.

32 A translation of the lyrics into English follows:

The days go by, the nights go by,

In my garden the hyacinth blooms,

♩ = 40

Ko - li - ka mi, haj, ko - li - ka - mi, do Stam-bo - la
 dža - da, do Stam - bo - la dža - da.

Svu sam džadu,
 haj, svu sam džadu,
 pregazila sama.

Osima jedne,
 haj, osim jedne,
 visoke jasike.

Al` ne nadoh,
 haj, al` ne nadoh,
 traga srcu draga.

Na jasiki,
 haj, na jasiki,
 srce urezano.

Nit` habera,
 haj, nit` habera,
 od moga dilbera.

I njegovo,
 haj, i njegovo,
 ime napisano.

Example 11. *Kolika mi do Stambola džada*³³

my darling is nowhere to be found.

but pick it I shall not.

The years go by, one after the other,
 my darling is nowhere to be found.

Tiny beads of pearl have I spilled,
 collect them I shall not.

33

A translation of the lyrics into English follows:

How long is,
 woe is me, how long is,
 the street to Istanbul.

Except for one,
 woe is me, except for one,
 tall poplar tree.

Up and down the entire street,
 woe is me, the entire street,
 I have crossed on my own.

And on that poplar,
 woe is me, on that poplar,
 a carved heart.

But I did not find,
 woe is me, nowhere did I find,
 a trace of my beloved.

And his,
 oh woe is me,
 and his name written in it.

Not a message,
 woe is me, not even a message,
 from my strapping young man.

♩ = 58

Bi - stri - ce, bis - tra vo - do, Bi - stri - ce, ro - so s' go - ra

od - ne - si mo - je su - ze do mo - ra.

Sinoć mi haber stiže,	Proklete askerije,
da dragog nemam više,	proklete đurumlije,
da mu se, jadna, mlada, ne nadam.	kad više pokraj mene on nije.

Example 12. *Bistrice, bistra vodo*³⁴

The possibility and importance of including songs about the *đurumlije* as educational material

The Bosniaks in Serbia and Montenegro, in accordance with the laws on minority rights and freedoms, have the right to express, preserve, nurture, develop, and pass down their ethnic, cultural, religious, and linguistic idiosyncrasies and traditions. The folk songs of the Bosniaks were inspired by historical events which took place in the territory of the Sanjak of Novi Pazar from the middle of the 18th, all the way to the 1940s. They represent an important part of their non-material culture, and so their protection, preservation, nurturing, and passing down, irrespective of the fact that the Bosniaks of Sanjak today live in two countries (Serbia and Montenegro), is of considerable importance for strengthening their ethnic (Bosniak) and regional (the Sanjak) identity.

While the Bosniaks of the Sanjak in Montenegro do not have an education system set up in their own language, the ones living in Serbia have been realizing this right in institutions at the preschool, elementary, and high school level since 2013. Classes held in Bosnian in the 2020/21 school year in Novi Pazar, Sjenica and Tutin were attended by a

³⁴ A translation of the lyrics into English follows:

Bistrice, clear water,
Bistrice, dew from the mountains
take my tears to the sea.

Damn the soldiers,
damn the đurumlije,
for he is no longer by my side.

Late last night a message reached me,
that I no longer had a loved one,
and that, young and poor, I need not hope of him returning.

total of 16,627 students (Obrazovanje na bosanskom jeziku u Sandžaku, 2013-2020). *The Law on the protection of rights and freedoms of national minorities* (Zakon o zaštiti prava i sloboda nacionalnih manjina) states that the curriculum realized in the language of a national minority on all levels of education should also contain topics which refer to the history, art, and culture of that minority (Zakon o zaštiti prava i sloboda nacionalnih manjina). In addition, in the instructions for the didactic-methodological implementation of the curriculum in all languages, the teachers are given the opportunity to, in addition to the recommended class material, include up to 30% of the content from the area where the classes are being taught, which is suited to the abilities of the students as well as to the course objectives and outcomes (Pravilnik o programu nastave i učenja 10/2017; 15/2018; 16/2018; 5/2019; 11/2019).

At a younger elementary school age (grades 1 – 4), music education includes topics such as performing music (performing counting songs, singing songs – either by ear or by reading sheet music, dancing, playing instruments suitable for children), music appreciation, and also music creativity. At an older elementary school age (grades 5 - 8) music education includes topics such as man and music, musical instruments, music appreciation, performing music (singing songs and playing by ear or by reading sheet music) and music creativity (Pravilnik o programu nastave i učenja 10/2017; 15/2018; 16/2018; 5/2019; 11/2019). One of the criteria for the selection of music content for singing by ear at a younger elementary school age is the structure of the music components. In accordance with the methodological requirements, songs at this age should have “a melody that is easy to sing to, in which the tones are even, ranging up to the octave (c^1 – c^2 , possibly d^2), of a short form (sentence, period, a two-part or three-part song) with frequent repetition of music phrases in a key which is suited to a child’s voice”³⁵ (Stojanović, 1996: 28, author’s translation). To sing/play by reading sheet music, songs are selected up to the level of a ninth (h – c^2), with a time signature of 2/4, 3/4 and 4/4³⁶. By analyzing the music structures in the songs about the *đurumlje* we can conclude that they were most often of more complex rhythmic structures and tonality, and should be adapted to a

35 In the curricula for the first and second grade, the ambitus of most songs does not exceed the range c^1 – a^1 , and in the second grade c^1 – c^2 , even though for both grades songs whose lowest and highest tones of the ambitus exceed the aforementioned range are included in the curriculum (Pravilnici o programu nastave i učenja, 10/2017; 16/2018).

36 When analyzing the curriculum for the fourth grade, it was noted that the objectives include singing/playing by reading sheet music of songs in the range from h to c^2 with a time signature of 2/4, 3/4 and 4/4 (Pravilnik o programu nastave i učenja, 11/2019).

child's voice (they should be of a register that is most suitable to a child's voice). However, it is evident that even after the adaptation of these songs by means of simplifying the melisma and transposing it³⁷, a great many of them are still not methodologically applicable for singing by ear or by reading from sheet music. Still, there are those that are. To sing by ear and to sing/play by reading from sheet music, for younger school age children, after adaptation, we selected the song *Đurumlije, mila majko* (Example 13), and for singing by ear at a younger elementary school age and singing by reading sheet music in the fifth grade we selected the song *Niz polje se zelen bajrak vije* (Example 14).

♩ = 58

Đu rum - li - je, mi - la maj - ko, iz Plje - va - lja kre - ću,

du rum - li - je, haj - za - lo - sna, iz Plje - va - lja kre - ću.

Example 13. *Đurumlije, mila majko*³⁸

Niz po - lje se ze - len baj - rak vi - je, hej, Dža - no sun - ce sjaj no,

ze - len baj - rak vi - je, hej, Dža - no sun - ce sjaj - no, ze - len baj - rak vi - je.

Example 14. *Niz polje se zelen bajrak vije*³⁹

The remaining songs about the *đurumlije*, as a result of their structure, could be used as teaching material only for music appreciation for older elementary school ages. An analysis of the history course books revealed that in the book, *Kratke crtice iz prošlosti*

37 Miodrag Vasiljević in his work relies on the procedure of eliminating melisma. It is based on extracting the basis of the melody, that is, "the tones which bear the syllables of the words" (Vasiljević, Z. 1988, p. 190, author's translation). This eliminates any ornaments, passing and crossover tones, the duration aspects of tones are altered, the meter simplified, and the chorus is omitted (Nikšić 2022, pp. 146-160). In an ethnomusicological recording, similarly to the principles of the *Finnish method*, songs have the finalis g^1 . Every scale structure can begin "with any initial tone, if starting from this tone, a suitable, characteristic organization of the tones or semitones among the sets is established" (Despić 1997, p. 117, author's translation). This makes the transposition of any folklore melody possible if all the tones of the melody are transposed an interval lower than the determined one.

38 See the poetic text of the song shown in Example 3.

39 See the poetic text of the song shown in Example 1.

Bošnjaka, which is used from grades 5 to 8 in classes taught in the Bosnian language, there is a unit on the Sanjak of Novi Pazar in the First World War, and within there is reference to the *đurumlje* and their departure to various fronts of the Ottoman Empire (Šabotić, Čehajić 2021, pp. 149-151). In material taught in the Bosnian language for grades 5–8, we can see that the lyrical folk songs take central stage. Bearing all this in mind, the songs about the *đurumlje* can be included in the teaching material for music appreciation for older elementary school children, and that via these classes it is possible to achieve integrative learning and inter-subject correlation (music education–history–the Bosnian language) which is, at the same time, an imperative of contemporary teaching and learning.

Conclusion

The historical event of the departure of men aged 18 to 50 from Sanjak to become *đurumlje* from 1915 to 1918 is strongly reflected in the folk lyrical songs of the Bosniaks from Sanjak, and today they represent a significant element of their non-material culture. In the introductory section of this paper, we pointed out that education is one of the most important factors of perpetuating the culture of a nation, and the preservation of its national identity. As a result, folk songs about the *đurumlje* in areas which are predominantly inhabited by a Bosniak population are of exceptional importance for perpetuating their culture and preserving their national identity. In this paper, we have also indicated that the legal basis for using class content, which refers to the culture of the Bosniaks from Sanjak, does exist (*The Law on the Protection of Rights and Freedoms of National Minorities, Teaching and learning curricula*), but that it is not often viewed from the aspect of methodological applicability, and thus is not included in the curriculum.

In order for the songs about the *đurumlje* to be seen from the aspect of their methodological applicability, but also to preserve them from oblivion, we first used *the Finnish method* to transcribe the audio recordings of 12 songs. We then divided them into three groups (songs sung when the *đurumlje* were setting off, songs sung by the *đurumlje* on the frontlines, and the songs sung by the mothers, sisters, wives, and girlfriends who lamented their departure and awaited their return). The songs were then adapted to the children's vocal abilities (through transposing and simplifying the melisma), and were analyzed as class content. We reached the conclusion that due to their exceptional musical and poetic value, as well as their topic, they are suitable content for inter-subject

correlation and an integrative approach to acquiring the material included in music education classes (during music appreciation activities and singing songs), history classes, and the Bosnian language classes aimed at older elementary school children.

Even though an entire century has passed since then, the exact number of those who went to join the *đurumlje* is still not known, nor is the number of those who died, those who returned to the Sanjak of Novi Pazar, or even those who stayed behind and continued to live in Turkey. Over the past few years, the Republic of Turkey has, through various programs, attempted to honor those who, motivated by the safeguarding of the Ottoman Empire, left their homes and their loved ones, fought shoulder to shoulder with the Turks, and died in Gallipoli. However, I believe that the phenomenon of the *đurumlje*, which is important both for the history and the culture of the Bosniaks, and therefore for the history and culture of modern Turkey, unjustifiably remains insufficiently studied. My hope is that this paper on the ethnomusicological recordings of these songs and the indication of their methodological applicability, not only in music education classes, but also history classes and Bosnian language classes, will contribute to the preservation of the music tradition, and in general, the culture of the Bosniaks living in the Sanjak of Novi Pazar. I also hope that it will encourage historians to study this issue more intensely. At this point, I would like to extend my gratitude to Avdija Avdić who preserved in his memory the songs about the *đurumlje* for all these years, and entrusted me with their safekeeping by allowing me to make ethnomusicological recordings of them and thus protect them from oblivion and completely fading away.

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

- Assembly of the *đurumlje* in the fort in Novi Pazar. (n.d.). Retrieved from: <https://sandzakpress.net/lista-upamcenih-imena-djurumljia-dobrovoljaca-iz-sandzaka-u-prvom-svjetskom-ratu-1914-1918/>
- Avdić, A. (1985). *Opšti pogled na migraciona kretanja muslimanskog stanovništva na Balkanu od kraja XIX veka do zaključenja jugoslovensko-turske konvencije (11. jula 1938)* [A general view of the migration movements of the Muslim population in the Balkans from the end of the 19th century until the conclusion of the Yugoslav-Turkish convention (July 11, 1938)]. *Novopazarski zbornik*, 9, 147–166. Novi Pazar: Muzej Ras.
- Avdić, A. (2011). *Otkidoh stručak do zemlje/devedeset lirskih narodnih pjesama iz Sandžaka* [I tore off the stick to the earth/ninety lyrical folk songs from Sanjak]. Kraljevo: Riža.
- Avdić, A. (2017). *Historijsko-književni pristup narodnim pjesmama o đurumljama* [Historical-literary approach to

- folk songs about đurumlje]. *Almanah*, 73–74, 233–254. Podgorica: Almanah.
- Buturović, Đ. (1995). *Usmena epika Bošnjaka* [Oral epic of Bosniaks]. Sarajevo: Preporod.
- Crnovršanin, H., & Sadiković, S. (2003). *Sinovi Sandžaka* [Sons of Sandžak]. Frankfurt: Sandžacka riječ.
- Despić, D. (1997). *Teorija muzike* [Music theory]. Beograd: ZUNS.
- Dević, D. (1981). *Etnomuzikologija I i II* [Ethnomusicology I and II]. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Ivanović, S. (2003). *Sociologija obrazovanja* [Sociology of Education]. Jagodina: Učiteljski fakultet.
- Melajac, M. (2010). *Đurumlja*. Novi Pazar: Narodna biblioteka “Dositaj Obradović”.
- Mušović, E. (2006). *Novi Pazar i okolina od 1912–1941 godine* [Novi Pazar and its surroundings from 1912–1941]. *Novopazarski zbornik*, 29, 12–34. Novi Pazar: Muzej Ras.
- Nikšić, N. (2016). *Pjevanje Avdije Avdića* [Singing by Avdija Avdić]. Zvučni arhiv autora rada [Sound archive of the author of the work].
- Nikšić, N. (2017a). *Pjevanje Avdije Avdića* [Singing by Avdija Avdić]. Zvučni arhiv autora rada [Sound archive of the author of the work].
- Nikšić, N. (2017b). *Bošnjakların Müzik Geleneğinde Curumlu (Đurumlja) Şarkıları* [Songs about đurumlje in the musical tradition of Bosniaks]. In A. Koyuncu (Ed.), *Uluslararası Balkan Tarihi ve Kültürü Sempozyumu 8–6 Ekim 2016 Çanakkale Bildiriler* [International Balkan History and Culture Symposium 8–6 October 2016 Çanakkale Proceedings], (II, pp. 324–332). Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Balkan ve Ege Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Nikšić, N. (2022). *Muzičko opismenjavanje na muzičkom maternjem jeziku novopazarskog kraja* [Musical literacy in the musical mother tongue of the Novi Pazar area]. Beograd: Učiteljski fakultet.
- Obrazovanje na bosanskom jeziku u Sandžaku (2013-2020) [Education in the Bosnian language in Sanjak (2013–2020)]. Retrieved from: https://bnv.org.rs/dokumenta/IZVJESTAJ_-_OBRAZOVANJE_NA_BOSANSKOM_JEZIKU_U_SANDZAKU_2013-2020-scan.pdf
- Parlatır, İ. (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü* [Ottoman Turkish Dictionary]. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Parry, M., & Lord, A. (1953). *Srpskohrvatske junačke pjesme, Knjiga druga, Novi Pazar* [Serbian-Croatian heroic poems. Book two, Novi Pazar]. Beograd – Kembridž: SANU i Harvard University Press.
- Pavlović, M. (2005). *Globalizacija i regionalni kulturni identitet* [Globalization and regional cultural identity]. In Radoičić, D. (Ed.). *Etnologija i antropologija: stanje i perspektive* [Ethnology and anthropology: status and perspectives] (pp. 209–217). Beograd: Etnografski institute SANU.
- Pravilnik o programu nastave i učenja 10/2017 [Rulebook on the teaching and learning program 10/2017]. Retrieved from: <http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SIGlasnikPortal/eli/rep/pg/ministarstva/pravilnik/2017/10/1/reg>.
- Pravilnik o programu nastave i učenja 15/2018 [Rulebook on the teaching and learning program 15/2018]. Retrieved from: <http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SIGlasnikPortal/eli/rep/pg/ministarstva/pravilnik/2017/10/1/reg>.
- Pravilnik o programu nastave i učenja 16/2018 [Rulebook on the teaching and learning program 16/2018]. Retrieved from: <https://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SIGlasnikPortal/eli/rep/pg/ministarstva/pravilnik/2018/16/3/reg>.
- Pravilnik o programu nastave i učenja 5/2019 [Rulebook on the teaching and learning program 5/2019]. Retrieved from: <http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SIGlasnikPortal/eli/rep/pg/ministarstva/pravilnik/2019/5/3/reg>.
- Pravilnik o programu nastave i učenja 11/2019 [Rulebook on the teaching and learning program 11/2019]. Retrieved

- from: <https://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SIGlasnikPortal/eli/rep/pg/ministarstva/pravilnik/2019/11/2/reg>.
- Radović, M. (1998). *Efendijina sećanja* [Effendi's memories]. Novi Pazar: Muzej Ras.
- Rašljanin, S. (1988). *Tragom pesme o đurumljama* [On the trail of the song about Đurumlje]. In Minić V. (Ed.), *Zbornik radova XXXV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Rožaje 26–29. septembar 1988* [Proceedings of the XXXV Congress of the Association of Folklorists of Yugoslavia, Rožaje 26–29. September 1988], (pp. 74–79). Titograd: Udruženje folklorista Crne Gore.
- Sebečević, F. (1993). *Duga Poljana i okolina* [Duga Poljana and surroundings]. Novi Pazar: Damad.
- Stojanović, G. (1996). *Nastava muzičke kulture od 1. do 4. razreda osnovne škole, Priručnik za učitelje i studente učiteljskog fakulteta* [Teaching of musical culture from 1st to 4th grade of primary school, Handbook for teachers and students of the faculty of teachers]. Beograd: ZUNS.
- Šabotić, I., & Čehajić, M. (2021). *Kratke crtice iz prošlosti Bošnjaka, Historijski priručnik* [Short sketches from the past of Bosniaks, Historical handbook]. Novi Pazar: Centar za unapređenje obrazovanja i odgoja na bosanskom jeziku "Isa-beg Ishaković".
- Škrijelj, R. (2018). *Đurumlje iz Sandžaka na Galiciji [Volunteers From Sanjak in Galicia (1916–1917)]*. In Šabotić, I. (Ed.), *Historijski pogledi [Historical Views]* (pp. 86–119). Tuzla: CIMES.
- Vasiljević, A. M. (1950). *Jugoslovenski muzički folklor I* [Yugoslav music folklore I]. Beograd: Prosveta.
- Vasiljević, M. (1953). *Narodne melodije iz Sandžaka* [Folk melodies from Sanjak]. Beograd: SAN.
- Васильевич, М. А. (1967). *Югославские народные песни из Санджака* [Yugoslav folk songs from Sanjak]. Москва: Советский композитор (Музыка).
- Vasiljević, Z. (1988). *Ideje Miodraga Vasiljevića o mogućnosti utvrđivanja autohtonosti međumorskog narodnog pevanja* [Miodrag Vasiljević's ideas about the possibility of determining the autochthonousness of Međumurje folk singing]. *Međumurje, 13–14*, 185–195. Zrinski Čakovec: RO "Zrinski" tiskarsko-izdavački zavod.
- Zakon o zaštiti prava i sloboda nacionalnih manjina [Law on the Protection of Rights and Freedoms of National Minorities]. Retrieved from: https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zastiti_prava_i_sloboda_nacionalnih_manjina.html

Bir Oyunculuk Yöntemi Olarak Aktif Analiz

Active Analysis as an Acting Method

Nazım Uğur ÖZÜAYDIN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1257445

ÖZ

Konstantin Stanislavski, yaşamının son yıllarında, "Aktif Analiz" adında, daha önce ortaya koymuş olduğu yöntemlerden farklı, yepyeni bir çalışma yöntemi geliştirmiştir. Aktif analiz, Stanislavski'nin kitaplarında yer almayan bir oyunculuk yöntemidir. Zira Stanislavski, aktif analiz yöntemi ile ilgili bulgularını ve düşüncelerini yazma fırsatı bulamadan hayatını kaybetmiştir. Stanislavski'nin aktif analiz yöntemini geliştirme sürecine en yakından şahit olmuş kişi olan, öğrencisi ve asistanı Maria Knebel, 1950'li yıllarda, aktif analiz üzerine yazdığı makale ve kitaplarla, aktif analiz yönteminin Rusya'da tanınmasını sağlamıştır. Fakat, Knebel'in, aktif analiz üzerine yazdıkları, 2016 yılına dek İngilizce'ye çevrilmemiş; bu nedenle de, aktif analiz, 2016 yılına dek, Rusya dışında pek fazla bilinmeyen bir yöntem olarak kalmıştır. Bu çalışmada, aktif analiz yönteminin derinlemesine incelenmesi amaçlanmıştır; yapılan detaylı literatür çalışması ve çeşitli üniversitelerin oyunculuk bölümü öğrencileriyle yapılan pratik çalışmalar sonucunda elde edilen bulgular ışığında, aktif analizin bir oyunculuk yöntemi olarak işlevselliği değerlendirilmiştir; aktif analiz yönteminin, oyuncunun yaratıcı potansiyelini açığa çıkaran, oyuncunun tüm yetilerini bütüncül bir şekilde kullanmasını ve oynayacağı karakteri tamamen organik bir biçimde yaratmasını sağlayan bir oyunculuk yöntemi olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aktif Analiz, Oyunculuk, Doğaçlama

ABSTRACT

Konstantin Stanislavski developed a brand-new working method in the last years of his life called active analysis that was different from the methods he had previously introduced. Active analysis is an acting method that does not appear in Stanislavski's books, because he had passed away before finding the opportunity to write his findings and thoughts on the active analysis method. His student and assistant, Maria Knebel, was the one who had witnessed Stanislavski's development of the active analysis method most closely, and she spread knowledge of this method in Russia with the articles and books she wrote on it in the 1950s. However, Knebel's writings on active analysis would not be translated into English until 2016, thus leaving this method unknown outside of Russia until this time. This study aims to examine the active analysis technique in depth and evaluate its functionality as an acting method in light of the findings obtained from the detailed literature study as well as from practical studies with students from the acting departments of various universities. The study concludes the active analysis technique to reveal the creative potential of an actor, to allow actors to use all their abilities holistically and to create characters they can play completely organically.

Keywords: Active analysis, acting, improvisation

¹Doçent, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.U.Ö. 0000-0002-1234-8915

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Nazım Uğur ÖZÜAYDIN,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat
Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: ozuaydin@gmail.com

Başvuru/Submitted: 27.02.2023
Kabul/Accepted: 11.05.2023
Online Yayın/Published Online: 13.06.2023

Atıf/Citation: Özüaydin, N.U. (2023). Bir Oyunculuk Yöntemi Olarak Aktif Analiz *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 25-50.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1257445>

EXTENDED ABSTRACT

Konstantin Stanislavski developed a brand-new working method in the last years of his life called active analysis that differed from the methods he'd previously introduced. Active analysis as an acting method does not appear in Stanislavski's books because he had died before finding the opportunity to write his findings and thoughts on this method. His student and assistant, Maria Knebel, was the one who'd witnessed Stanislavski's development of the active analysis technique most closely and spread knowledge about it in Russia with the articles and books she wrote on it in the 1950s. However, Knebel's writings on active analysis would not be translated into English until 2016, thus leaving active analysis as a method unknown outside of Russia that time.

After working at the Moscow Art Theater using the table rehearsal method for nearly 20 years, Stanislavski realized that the emotional analysis performed in this method did not help an actor at all once they appeared on stage. This was why he abandoned emotional analysis in favor of allowing actors to go directly on stage and actively analyze their roles.

Table reads are used to examine things such as characters' personalities, intrinsic motivations, objectives, super-objectives, actions, conditions, emotions, subtexts, and relationships, during which actors try to delve deeper into the characters' inner worlds, with stage rehearsals only occurring once all the table read processes had completed. However, this leads to a distinction between an actor's mental and physical work, creating an unnatural gap between an actor's mental and physical depictions.

Before beginning stage rehearsals, Stanislavski realized stuffing actors' minds with so much information at a table read before beginning stage rehearsals was not fruitful and thus abandoned the table read method. Stanislavski came to the conclusion that, instead of sitting calmly at the table with a pen in their hands, actors should perform stage rehearsals from the start and experience the psychophysical structure of their roles. He thus developed the active analysis method in order to eliminate the gap between actors' mental and physical depictions and ensure their psychophysical integrity.

Unlike the table read method, the purpose of the active analysis technique is to allow actors to experience the text of the play by analyzing it actively on stage. The active analysis technique removes the wall between analysis and embodiment (i.e., the gap

between the mental and the physical). In the active analysis technique, actors accumulate all the necessary elements for embodying the character they will play, and the transition from mental to physical occurs painlessly, smoothly, and without violating an actor's creativity. Active analysis is an organic process and the shortest path to physical embodiment.

The active analysis technique uses no table reads. Table reads are done only for the phase of mental reconnaissance in order to understand the plot of the play and determine the sequence of events and character actions. Once the actors have grasped the basic structure of the play at the table read, they move on to the etude stage, during which they perform a more in-depth analysis of the play on stage and in action, rather than at a table. On stage, actors examine the physical and psychological life of their roles simultaneously and actively, experiencing the real and concrete unity and indivisibility of the psychophysical process.

The active analysis method involves the following two phases: 1) the mental reconnaissance phase and 2) the etude phase. The mental reconnaissance phase reveals the skeleton of the part being studied. Meanwhile, the etude phase gives this skeleton its flesh, blood, nerves, and internal organs by physically and spatially testing what was revealed during the mental reconnaissance phase. These two phases establish a constant relationship between the mental work and the psychophysical interplay at each rehearsal. In the mental reconnaissance phase, actors determine the inner actions of the character they will play, while in the etude phase, they discover how to transform the inner motivations they've identified into external actions through improvisation. This study has aimed to examine the active analysis technique in depth and evaluated the functionality of active analysis as an acting method in light of the findings obtained from the detailed literature study, as well as from practical studies with students of the acting departments of various universities. In conclusion, the active analysis technique is seen to be a method that reveals actors' creative potential and allows them to use all their abilities holistically and create the character they will play in a completely organic way.

Giriş

Konstantin Stanislavski, yaşamının son yıllarında (1934 yılından öldüğü 1938 yılına kadar), daha önce ortaya koymuş olduğu yöntemlerden farklı, yepyeni bir çalışma yöntemi geliştirmiştir (Carnicke, 2010a, s. 17). Bu yöntemin adı, “Aktif Analiz”dir. Aktif analiz, yaşamının son birkaç yılında geliştirmiş olduğu bir yöntem olduğundan, Stanislavski’nin kitaplarında yer almaz (White, 2014, s. 41).

Stanislavski, aktif analiz yöntemini, ilk olarak Tartuffe adlı oyunun provaları sırasında kullanmış, fakat aktif analiz yöntemi ile ilgili bulgularını ve düşüncelerini yazma fırsatı bulamadan, provaların bitiminden önce hayatını kaybetmiştir. Provalara oyuncu ya da gözlemci olarak katılan Stanislavski’nin öğrencileri Maria Knebel, Mikhail Kedrov ve Vassili Toporkov, aktif analiz yönteminin Tartuffe provalarındaki uygulanma biçimini kayıt altına almıştır (French ve Bennett, 2016, s. 861).

Stanislavski, yaşamının son yıllarında geliştirmiş olduğu bu yönteme bir isim de vermemiştir; yönteme daha sonra “Aktif Analiz” adını veren, yaşamının son yıllarında Stanislavski ile birlikte çalışmış (Whyman, 2013, s. 198) ve Stanislavski’nin aktif analiz yöntemini geliştirme sürecine en yakından şahit olmuş kişi olan (Carnicke, 2010b, s. 103), Stanislavski’nin öğrencisi ve asistanı Maria Knebel’dir (Carnicke, 2014, s. 737).

1942 yılında, Nemirovich-Danchenko, Maria Knebel’i yönetmenlik yapması için Moskova Sanat Tiyatrosu’na davet etmiş; böylece Knebel, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki provalarda aktif analiz yöntemini uygulamaya başlamıştır. 1954 yılında, aktif analiz üzerine hazırladığı doktora teziyle birlikte, Knebel, aktif analiz yönteminin en önemli sözcüsü haline gelmiştir (Carnicke, 2010b, s. 103).

Knebel’in aktif analiz üzerine yazdığı doktora tezi, bu devrim niteliğindeki çalışma yöntemi hakkında ufuk açıcı bir metin haline gelmiştir (Merlin, 2018, s. 110). Aktif analiz yöntemi, Maria Knebel’in 1960’larda yazdığı makaleler sayesinde, Rusya’da daha çok biliniyor hale gelmiştir (Carnicke, 2014, s. 731).

Knebel’in, 1959 yılında yayınlanan “Oyunların ve Rollerin Aktif Analizi” (O desjst venom analize p’esy i rolli) adlı kitabının İngilizce’ye çevrilmesi ise, 2016 yılını bulmuştur. Bu nedenle de, aktif analiz, 2016 yılına dek, Rusya dışında pek fazla bilinmeyen bir yöntem olarak kalmıştır (Merlin, 2018, s. 111). Aktif analizin, halen, Batı ülkelerinde az bilinen bir yöntem olduğu söylenebilir (Kamotskaia ve Stevenson, 2014, s. 790).

Masa Başı Provalarından Aktif Analize

Stanislavski'nin aktif analiz yöntemini geliştirmesinden önce, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, bir oyun, öncelikle masa başı provalarında analiz edilir; karakterlerin kişilikleri, içsel motivasyonları, alt-metinler, ilişkiler vs. incelenir; oyuncular karakterlerin iç dünyalarının derinliklerine bu masa başı provalarında inmeye çalışır; ancak bütün bu masa başı süreci bittikten sonra sahne üzerinde provaya geçilirdi (Knebel, 2021a, s. 82).

Masa başı prova yönteminde, oyuncular, uzun süreler boyunca, oyunun her yönünü derinlemesine inceler; ardından, oyunun dünyasında keşfettiklerini hayal etmeye başlar; kendilerini oynayacakları karakterlerin evlerinde dolaşırken, akrabalarıyla tanışırken, akşam yemeği yerken vb. hayal ederlerdi (Carnicke, 2009, s. 480). Oyunculardan istenen, kendilerini hayal gücü yoluyla harekete geçirmeleri; hayal ettikleri eylemleri sahne gerçekliğine aktarmalarıydı (Carnicke, 2009, s. 481).

Masa başı prova yönteminde uzun süre boyunca, yönetmen ve oyuncular, ellerinde kâlemlerle, amaçlar, üstün-amaçlar, eylemler, koşullar, duygular, alt-metin gibi unsurları detaylı bir biçimde analiz ediyordu. Fakat bu, oyuncuların zihinsel çalışmaları ile fiziksel çalışmaları arasında bir ayrım meydana gelmesine; oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasında, doğaya aykırı, yapay bir boşluk oluşmasına neden oluyordu (Gillett, 2014, s. 167).

Masa başı provalarında yapılan, esasen, karakterlerin yaşamlarının psikolojik yanlarının analiziydi. Bu da, oyuncuların, masa başı provalarında, oynadıkları karakterlere “dışardan” bakmak durumunda kalmasına neden oluyordu ve sahne üzerindeki provalara geçildiğinde, oynadıkları karakterlerin fiziksel yanını ortaya çıkarmalarını güçleştiriyordu (Knebel, 2021a, s. 94). Zira, karakterin sadece psikolojik yaşamına odaklanmak ve psikolojik yaşamı fiziksel yaşamdan ayrı olarak ele almak, karakteri bedenselleştirme - somutlaştırma sürecinde oyuncuya engel olur. Oysa, karakterin içsel - zihinsel yaşamı, istekleri, duygu ve düşünceleri, bunları ifade eden söz ve fiziksel eylemlerden ayrı olarak ele alınmamalıdır (Knebel, 2021a, s. 122). Masa başı çalışmalarında ise, oyuncu, karakterin psikolojisini yalnızca zihinsel olarak kavrar, karakterin yalnızca “içsel bagajını” biriktirir; daha sonra sahnenin somut koşulları içinde oynayacağı karakterin fiziksel yaşamını aramaya ve bu fiziksel yaşamı, karakterin düşünce ve duygu dünyasıyla uyumlu hale getirmeye çalışır. Fakat bu sırada, oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasında bir boşluk oluşur (Thomas, 2016, s. 92).

Stanislavski, yıllar içinde, masa başı provalarının, oyuncuların rollerine aktif bir arayışla yaklaşmalarına engel olduğunu ve oyuncuları pasifliğe sürüklediğini fark etmiştir (Knebel, 2021a, s. 82). Stanislavski'nin, prova pratiğinde yaptığı bu değişikliğin en önemli gerekçelerinden biri, oyuncuları pasiflikten kurtarmak ve aktif bir duruma geçirmektir. Diğer önemli gerekçe ise, Stanislavski'nin, eski prova yönteminin, oyuncunun fiziksel ve zihinsel yanları arasında, doğaya aykırı bir biçimde, yapay bir boşluk oluşturduğunu fark etmiş olmasıdır (Knebel, 2021a, s. 89).

Stanislavski, sahne üstünde prova yapmaya başlamadan önce, oyuncuların zihnini masa başı provalarında birçok bilgiyle tıka basa doldurmanın hiç verimli olmadığını fark etmiş ve bu nedenle masa başı prova yönteminden vazgeçmiştir (Merlin, 2018, s. 107).

“... yönetmen bütün ilgilileri masanın etrafına toplar ve oyunu ve tek tek rolleri ayrıntılı bir biçimde incelemek için aylarını harcar. ... Görüş alışverişinde bulunurlar, tartışır, çeşitli konuşmalar için uzmanlar davet eder, belgeler okur ve destek alırlar. ... Bunun ardından, sahneye çıkıp rollerini yaşamaya başlayınca her bir oyuncunun ne yapacağını, her birinin ne hissetmesi gerektiğini en ince ayrıntısına göre kararlaştırırlar. Sonunda oyuncunun kalbi ve zihni, bir sürü ayrıntıyla dolar; tıpkı içi doldurulan bir tavuk gibi. Kalbine ve zihnine zorla doldurulan her şeyi özümseyemeyen oyuncu, rolle özdeşleşebildiği nadir anlarla da temasını yitirir. Oyunculara şu söylenir: ‘Sahneye çık, rolünü oyna ve geçtiğimiz aylarda grup çalışmasında öğrendiğin her şeyi uygula.’ Zihni tıka basa dolu, kalbi ise boş olan oyuncu, sahneye çıkar ve hiçbir şey yapamaz. ... gereksiz bilgi, fikir ve duygular, zihni ve kalbi kaplar, oyuncuyu ürkütür ve kendi özgün yaratıcılığını teslim alır. Dışsal ve yabancı olanı özümsemek, kişinin kendi zekası ve kalbiyle yaratmasından daha zordur. Ama en kötüsü de, dışardan gelen bütün bu yorumların hazırlanmamış, işlenmemiş, kıraç topraklara düşmesidir” (Stanislavski, 2013, s. 67).

Oyuncuların, masa başında, ellerinde kalemle, sakin bir biçimde oturmak yerine; provaların en başından itibaren sahneye çıkarak, rollerinin psiko-fiziksel yapısını deneyimlemeleri gerektiği sonucuna varan Stanislavski (Knebel, 2021a, s. 94), oyuncunun zihinsel ve fiziksel yanı arasındaki boşluğu ortadan kaldırmak ve oyuncunun psiko-fiziksel bütünlüğünü sağlamak için, aktif analiz yöntemini geliştirmiştir (Thomas, 2016, s. 92).

Stanislavski, Aralık 1936'da (ölümünden yaklaşık bir buçuk yıl önce) ailesine yazmış olduğu mektupta şunları ifade etmiştir: “Şimdi yeni bir yöntem, role yeni bir yaklaşım üzerinde çalışıyorum. Bu yöntem, bugün oyunu okumayı, yarın sahnede prova etmeyi

ıçeriyor. Neyi prova edebiliriz? Birçok şeyi. Bir karakter gelir, herkesi selamlar, oturur, az önce olan olayları anlatır, bir dizi düşünceyi ifade eder. Bunu herkes kendi yaşam tecrübesine dayanarak oynayabilir. O halde oynasınlar. ... Bu tam olarak, doğru bir şekilde yapıldığında, eğer bize doğru geliyorsa ve sahnede olup bitenlere olan inancımıza ilham veriyorsa, o zaman insan bedeninin yaşam çizgisinin yaratılmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu az şey değildir; rolün yarısıdır” (Carnicke, 2009, s. 478).

Aktif analiz yönteminin temel fikri, provaların en başından itibaren, oyun metni, karakterin düşünce, amaç ve eylemleri arasında ayrılmaz bir ilişki kurmaktır. Masa başı provalarında, oyun metni üzerinde yapılan uzun konuşmalar, oyuncuların düşünce süreçlerinin, fiziksel ve duygusal kaynaklarından ayrılmasına neden olmaktadır. Masa başında, oyuncular, karakterler hakkında uzun uzadıya konuşurdu; fakat bu konuşmalar, oyunculara, rollerinin fiziksel tezahürü hakkında hiçbir fikir vermezdi. Aktif analiz yöntemiyle ise, araştırmanın olası tüm yönleri – zihinsel, fiziksel, duygusal ve deneyimsel – bütünsel olarak bir araya getirilmiş oldu. Düşünce, duygu ve eylem, eşzamanlı olarak süreç dahil edildi. Tüm kaynaklarını bu şekilde kullanarak, oyuncular, provaların en başından itibaren, hem içsel eylemin hem de dışsal eylemin içine girmeye başladı (Merlin, 2007, s. 197).

Masa başı prova yönteminde herhangi fiziksel bir eylem yapmak zorunluluğu olmadığından, oyuncu, oynayacağı karakterin fiziksel yanıyla pek fazla ilgilenmez. Aktif analiz yönteminde ise, oyuncu, karakteri üzerinde çalışmaya başlar başlamaz, psikolojik – içsel olanla, fiziksel – dışsal olanı birbirinden ayırmaksızın, karakteri hakkında her şeyi bilmek ve uygulamak zorundadır. Masa başı prova yönteminde, oyun ve karakterler dıştan bir bakış açısıyla, zihinsel bir biçimde analiz edilirken; aktif analiz yönteminde, oyun, sanki oyuncu, oyunun dünyasının, oynayacağı karakterin yaşamının içine yerleştirilmişçesine, eylem halinde analiz edilir. Böylece oyuncu, üzerinde çalışılan bölümü sadece zihniyle değil, tüm benliğiyle kavrar (Knebel, 2021a, s. 147).

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda, yaklaşık yirmi yıl boyunca masa başı prova yöntemiyle çalıştıktan sonra, bu yöntemde yapılan “duygu analizi”nin, oyuncunun sahneye çıktığında oynamasına hiçbir şekilde yardımcı olmadığını fark etmiş; bu nedenle “duygu analizi”nden vazgeçmiş (Carnicke, 2009, s. 481); oyuncuların doğrudan sahneye çıkarak, rollerini “aktif” bir biçimde analiz etmelerini sağlamıştır (O’Brien, 2018, s. 363). Stanislavski’nin bu yeni görüşüne göre, “Bir oyunu analiz etmenin en iyi yolu ve-

riili koşullarda eyleme geçmektir” (Carnicke, 2009, s. 481). Aktif analiz yönteminde vurgu, oynamak – yapmak – deneyimlemek üzerindedir (Merlin, 2005, s. 225). Aktif analiz yönteminin amacı, masa başı prova yönteminin aksine, oyuncunun, oyun metnini sahne üzerinde “aktif” bir biçimde analiz ederek “deneyimlemesini” sağlamaktır (Whyman, 2013, s. 197).

Stanislavski şöyle der: “Artık kafamız kitaplara gömülü olarak masanın etrafında oturmayacağız, oyun metnini elimizde kalemle parçalara ayırmayacağız. Eylemlerimize yardımcı olacak her şeyi, pratikte, yaşamın kendisinde, hareket halinde arayacağız. Malzemeyle inceleyeceğiz, ama soğuk, teorik veya zihinsel bir biçimde değil. Ona pratikten, yaşamdan, kendi insani deneyimimizden yaklaşıyoruz” (Knebel, 2021b, s. 296).

Aktif analiz yönteminde, analiz, masa başında zihinsel olarak değil, sahne üstünde, “aktif” bir biçimde yapılır. Aktif analiz yönteminde, oyuncular, sahnenin verili koşulları içindeki dinamik potansiyelini doğaçlamalar yoluyla, eylem halinde keşfeder; sahneyi aktif bir biçimde analiz eder. Böylece, oyuncular, sahneyi, eylemlerin diline çevirmiş olur (Carnicke, 2009, s. 485). Oyuncular, üzerinde çalıştıkları bölümü kendi cümlelerini kullanarak doğaçlar ve oyunun dramatik ve fiziksel eylemlerini sahne üstünde keşfederken, aynı zamanda oyun yazarının yazmış olduğu repliklere tümevarımsal bir biçimde ulaşır (White, 2014, s. 41).

Oyunu eylem halinde analiz etmek, masa başında analiz etmekten kıyaslanamayacak ölçüde daha etkilidir. Aktif analiz yöntemi, zihin ve beden birliğine dayanır (Knebel, 2021b, s. 523). Aktif analiz yöntemi, analiz ve somutlaştırma arasındaki duvarı, ya da bir başka deyişle, zihinsel olan ile fiziksel olan arasındaki boşluğu ortadan kaldırır. Aktif analiz yönteminde, oyuncu, oynayacağı karakterin somutlaşması için gerekli tüm unsurları biriktirir ve zihinselden fiziksele geçiş acısız, sorunsuz ve oyuncunun yaratıcı doğasını ihlal etmeden gerçekleşir. Aktif analiz, organik bir süreçtir ve fiziksel somutlaşmaya giden en kısa yoldur (Thomas, 2016, s. 96).

Stanislavski, Boris Zon ile yaptığı sohbette, Zon’un sorularına sorularını şöyle yanıtlamıştır.

Soru: Masa başında ne kadar çalışıyorsunuz, sahneye ne zaman çıkıyorsunuz?

Cevap: Bugün oyunu okuyoruz, yarın oynuyoruz. Oyunu bir kez okumak yeterli gelmezse, bir kez daha okuyoruz.

Soru: Oyuncular henüz bir şey bilmese de mi?

Cevap: Replikleri bilmiyorlar, ama ne yapacaklarını biliyorlar. ... Bir soru ortaya çıkarsa, oyun metnine bakıyoruz. ...

Soru: Yani, başlangıçta repliklere ihtiyacınız yok, öyle mi?

Cevap: Repliklerle adım adım yaklaşacağız. Tek mantıklı yol, bunu eylem aracılığıyla yapmaktır. ... Gerçek şu ki, masa başı çalışmasına aşırı bağımlılık, bizde ‘sindirim gücüne’ neden oldu. Midesi artık hiçbir yiyeceği sindiremeyecek kadar çok kuruyemişle beslenmiş bir horoz gibi, oyuncu da masa başında o kadar çok ‘yiyeceklerle’ doldurulur ki, onu yeniden üretemez; biriken bilginin yüzde birini bile kullanamaz. Yeni yöntemim, önceki çalışmalarımızın geliştirilmiş halidir.

Soru: Bugünkü provadan anladığım kadarıyla, oyuncuyu, eylemler aracılığıyla, karakterizasyonun istemsiz bir şekilde ortaya çıkacağı bir sürece yönlendiriyorsunuz ve tüm bunlar oyuncunun kendisinden mi kaynaklanıyor?

Cevap: Kesinlikle. (Thomas, 2016, s. 45).

Oyuncuların masa başında rollerini incelediği ve rollerinin içsel yaşamına girmeye çalıştığı prova yöntemi, psikolojik olanla fiziksel olanı birbirinden ayıran; oyunculara, rollerini yalnızca zihinsel olarak analiz etmesine imkânı veren; rollerini fiziksel olarak deneyimleme imkânı vermeyen bir yöntemdir. Aktif analiz yönteminde ise masa başında prova yapılmaz. Masa başı çalışmaları, sadece “zihinsel keşif” aşaması için, oyunun olay dizgesinin kavranması, olayların sıralamasının ve karakterlerin eylemlerinin belirlenmesi için yapılır. Oyuncular, masa başında oyunun temel yapısını kavradıktan sonra “etüt” aşamasına geçer. Etüt aşamasında, oyunun daha derinlikli bir analizi, masa başında değil, sahne üzerinde, eylem halinde yapılır. Oyuncular, rollerinin fiziksel ve psikolojik yaşamını, aynı anda, eylem halinde inceler, psiko-fiziksel sürecin gerçek ve somut birlik ve bölünmezliğini deneyimler (Knebel, 2021b, s. 278).

Aktif analiz yönteminde, iki aşama vardır. Bunlar:

- 1) Zihinsel keşif aşaması,
- 2) Etüt aşaması’dır.

Zihinsel keşif aşaması, üzerinde çalışılan bölümün iskeletini ortaya çıkarır. Etüt aşaması ise, bu iskelete et, kan, sinir ve iç organlarını verir; zihinsel keşif aşamasında ortaya konulanları bedensel ve uzamsal olarak test eder. Bu iki aşama – zihinsel keşif ve etüt – her provada zihinsel çalışma ile psiko-fiziksel oyun arasında sürekli bir ilişki kurar (Merlin, 2014, s. 918).

Oyuncu, zihinsel keşif aşamasında, oynayacağı karakterin içsel eylemlerini belirler; etüt aşamasında da, doğaçlamalar yoluyla, belirlediği içsel eylemleri nasıl dışsal eylemlere dönüştüreceğini keşfeder (Carnicke, 2009, s. 481).

Zihinsel Keşif Aşaması

Aktif analiz yönteminde, oyuncuların sahnede kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmasına dayalı “etüt” aşamasından önce, Stanislavski’nin “zihinsel keşif” olarak adlandırdığı bir aşama vardır. Zihinsel keşif aşaması, oyuncunun etüt aşamasında sahne üzerinde doğaçlama yapabilmesi için gerekli olan bir aşamadır (Thomas, 2016, s. 97). Zihinsel keşif aşamasında, oyuncular, oyunun iskeletini, oynayacağı karakterin oyunda neler yaptığını, neler istediğini, kimin yanında ve kime karşı olduğunu ve diğer karakterlerle olan ilişkisini kavrar (Knebel, 2021a, s. 144).

Zihinsel keşif aşamasında, oyuncunun yapması gerekenler şunlardır:

- Metni yakından incelemek
- Verili koşullara hâkim olmak
- Oyunun hikâyesini net bir şekilde kavramak
- Olay dizgesini belirlemek
- Karakterin eylemlerin ve davranışlarının, karakterin iç dünyasının, geçirdiği içsel gelişimin ve değişimlerin farkına varmak.

Oyuncu, zihinsel keşif aşamasında oyunu bu şekilde derinlemesine inceledikten sonra, etüt aşamasına geçer (Knebel, 2021b, s. 523). Zihinsel keşif aşamasında, oyun üzerinde yapılan düşünsel çalışmalar ve incelemeler, fazla zaman almaz (Thomas, 2016, s. 105). Zihinsel keşif aşamasında, oyun, kavramak amacıyla oyun okunur fakat “okuma provası” yapılmaz (Thomas, 2016, s. 106). Zihinsel keşif aşamasında yapılan konuşmalar,

masa başı prova yöntemindeki gibi haftalarca değil, sadece on dakika sürer (en fazla ise yarım saat) ve sonrasında hemen etüt aşamasına geçilerek sahne üzerinde doğaçlama yapılmaya başlanır (Merlin, 2007, s. 201).

Zihinsel keşif aşamasında ortaya çıkarılan verili koşullar, olaylar, eylemler ve amaçlar-istekler, oyunculara, etüt aşamasında, doğaçlamalar yoluyla “yaratıcı bilinmezliğe” atlamalarına yardımcı olacak sağlam bir sıçrama tahtası görevi görür (Merlin, 2007, s. 201). Oyuncu, ancak verili koşullara yeterince hâkim olduğunda, etüt aşamasında özgür ve yaratıcı olabilir (Thomas, 2016, s. 96).

Etüt aşamasında kendi cümleleriyle doğaçlama yapabilmek için, oyuncunun, zihinsel keşif aşamasında, oynayacağı karakterin duygu ve düşüncelerini derinlemesine incelemesi, kavraması ve onlara tam anlamıyla hâkim olması gerekir. Oyuncu, oyun yazarının ortaya koyduğu düşünceleri kendi cümleleriyle ifade edebilmek için, oynayacağı karakterin davranış ve düşüncelerini kavramalıdır (Thomas, 2016, s. 114).

“Zihinsel keşif” yapmak, yani oyun metnini derinlemesine analiz etmek için en kolay yol, oyunun olay dizgesini (olaylar zinciri – plot) incelemektir (Knebel, 2021a, s. 118). Zihinsel keşif aşamasında, olay dizgesi analiz edilir. Bunun için, öncelikle, oyundaki önemli olaylar, bunların sıralaması ve aralarındaki ilişki belirlenir (Knebel, 2021b, s. 270).

Olayları ve eylemleri incelemek:

- Oyuncunun, oyunu, eylem ve karşı-eylem aracılığıyla anlamasını (Thomas, 2016, s. 100),
- Oyuncunun, oyunun verili koşullarını ve rolün özünü derinlemesine kavramasını (Knebel, 2021a, s. 118),
- Oyuncunun, verili koşullar içinde kendini oynayacağı karakterin yerine koymasını ve doğaçlama sırasında oyunun olay dizgesinden sapmamasını (Knebel, 2021a, s. 145),
- Oyuncunun, provalarda, oyundaki yaşama, kendiliğinden, gitgide daha derinlemesine dalmasını sağlar (Knebel, 2021b, s. 270),
- Oyuncuyu, olası en kısa yoldan oyunun dünyasına çeker (Knebel, 2021a, s. 123),
- Oyuncuyu etüt aşamasına hazırlar (Knebel, 2021a, 160).

Olayların analizi, aktif analiz yönteminin en önemli ve mutlak unsurlarından biridir. Zira olay, dramın olmazsa olmaz unsurudur. Olay olmadan, olay dizgesi olmadan, dram olmaz (Thomas, 2016, s. 101). Bir oyunun yapısını oluşturan temel unsur – zincirdeki halkalar gibi – olaylardır (Merlin, 2014, s. 927).

Olayların incelenmesi çok önemlidir. Stanislavski'ye göre, olaylar, karakterin hayatındaki “dönüm noktaları”dır. Oyuncu, belirli bir olayın veya olgunun, oynayacağı karakterin hayatında nasıl bir rol oynadığını, karakteri hangi davranışa ittiğini ve karakterde hangi düşünce ve duyguları uyandırdığını anlamalıdır. Oyundaki olayları, oynayacağı karakterin davranış ve eylemlerinin mantığı ve sıralamasını inceleyen oyuncu, yavaş yavaş bunları değerlendirmeye ve karakterin eylemlerinin arkasındaki nedenleri fark etmeye başlar. Zihinsel keşif aşamasında, oyuncu, oynayacağı karakterin oyunda ne yaptığını, ne istediğini, kiminle çatıştığını, kime karşı olduğunu, kimin yanında olduğunu ve diğer karakterlerle ilişkilerinin nasıl olduğunu hayal eder; böylece oyun iskeleti oyuncu için canlı bir doku kazanmaya başlar (Thomas, 2016, s. 104). “Karakterler arasındaki çatışmaların sebeplerini tespit etmek, karakterlerin davranışlarını ve bu davranışların arkasındaki nedenleri anlamak, oyunu anlamaktır” (Whyman, 2013, s. 198).

Aktif analiz yönteminde, bir role hâkim olma sürecinde, oyuncu, genelden özele, özden ayrıntılara doğru ilerler (Thomas, 2016, s. 97). Zihinsel keşif aşamasının başında, yani oyunun ilk analiz sürecinde, oyuncu, öncelikli olarak, oyundaki en önemli olayları belirlemeli; detaylarda boğulmamalıdır (Knebel, 2021a, s. 118) Zihinsel keşif aşamasında, oyuncular, oynayacakları karakterlerin yaşadığı olayların ve yaptığı eylemlerin mantığını ve sıralamasını genel olarak anladıktan sonra; tekrar oyun metnine dönülür ve bu kez, oyun, yalnızca önemli kilometre taşları bazında değil, daha küçük olaylar ve eylemler bazında daha ayrıntılı olarak incelenir. Böylece etüt aşamasında oyuncuya gerekli olabilecek her şeyi incelenmiş olur. Bu noktada amaç, hiçbir şeyi atlamadan, oyuna mümkün olduğunca yaklaşmaktır (Thomas, 2016, s. 107).

Zihinsel keşif aşamasında yapılan bu tür ayrıntılı bir inceleme, oyun metninin tamamını ya da büyük bir bölümünü kapsamamalıdır; aksi takdirde oyuncular etüt aşamasında bunları hatırlayamayacaktır. Zihinsel keşif aşamasında yapılacak ayrıntılı inceleme, oyunun üzerinde çalışılmakta olan küçük bir bölümü için yapılır; hemen akabinde oyuncular etüt aşamasına geçer ve incelenen bu küçük bölümü sahne üstünde doğaçlar (Thomas, 2016, s. 108).

Aktif analiz yönteminde, oyuncu, kendine, “Bu sahnede ne istiyorum?” sorusunu değil, “Bu sahnede ne yapıyorum?” sorusunu sorar (Merlin, 2014, s. 919). Stanislavski’nin eski prova yöntemi olan masa başı prova yönteminde, oyuncuların “Bu sahnede ne istiyorsun?” sorusuna yanıt vermeleri istenirdi. Stanislavski, aktif analiz yönteminde bu soruyu “Şöyle şöyle olsaydı ne yapardın?” (veya “Bu koşullarda - bu durumda ne yapardın?”) olarak değiştirmiştir. “Bu sahnede ne istiyorsun?” sorusu, oyuncuyu kolaylıkla pasifliğe ve oyunda gelişmekte olan olaylardan soyutlanmaya yöneltebilir. “Şöyle şöyle olsaydı ne yapardın?” sorusu ise, oyuncunun içsel yönelimini harekete geçirir, oyuncuyu somut eylem alanına sokar ve böylece oynayacağı karakterin eylemlerini içselleştirmesini sağlar (Thomas, 2016, s. 99). “İstiyorum” ile “yapıyorum” arasında çok temel bir fark vardır (örneğin: “gitmek istiyorum” – “gidiyorum”). “İstiyorum”da pasif bir unsur vardır; fakat “yapıyorum”, eylem ve somut bir ortama geçiş anlamına gelir. Fakat bu geçişi başarmak için oyuncunun “yapıyorum”u, yani eylemi, neden ve hangi amaçla yaptığını bilmesi gerekir. Oynamak, yapmaktır, “yapıyorum” demek, oynamaktır, aktiftir. “Yapmak istiyorum” demekse oynamayı hayal etmektir, pasiftir (Thomas, 2016, s. 100).

Aktif analiz yönteminde, “Ne yapıyorum?” sorusu, “Bunu neden yapıyorum?” sorusu ile beraber sorulur (Merlin, 2014, s. 940). Zira, her eylemin bir nedeni vardır. Eylem, karakteri o eylemi yapmaya iten nedenler olmadan var olamaz. Karakterin özünü ortaya çıkaran, eylemlerinin nedenleridir. Oyuncu, oynayacağı karakterin özünü kavramak için, “Ne yapıyorum?” sorusuyla birlikte, “Neden bunu yapıyorum?” sorusunu da sormalıdır (Thomas, 2016, s. 103). “Ne yapıyorum?” sorusu, “Neden bunu yapıyorum?” sorusu olmadan düşünülemez. Oyundaki olayları, karakterin eylemlerinin mantığı ve sıralamasını incelemek, oyuncunun bu eylemlerin altında yatan nedenleri keşfetmesini sağlar (Knebel, 2021a, s. 125). Oyuncunun, “Neden?” sorularına vereceği cevaplar, karakterin düşünce akışını (psikolojisini) ve eylem dizgesini (fiziksel davranışlarını) açığa çıkarır. Bu bağlamda, aktif analiz süreci, karakterin düşünce akışı ile eylem dizgesini bir araya getirir. “Ne yapıyorum?” ve “Bunu neden yapıyorum?” sorularına zihinsel keşif aşamasında verilen cevaplar, etüt aşamasında sahne üstünde test edilir (Merlin, 2014, s. 940).

Etüt aşamasında, doğaçlamalar sırasında, oyuncunun ezberinde, arkasına saklanabileceği, sırtını dayayabileceği bir metin yoktur; oyuncu metni kendi yaratmak zorundadır. Bunu yapabilmek için, oyuncu zihinsel keşif aşamasını ciddiye almalı ve oynayacağı karakterin eylemlerini - davranışlarını meydana getiren nedenleri tam anlamıyla kavramalıdır (Thomas, 2016, s. 119).

Oyuncu, inandırıcılığı ve samimiyeti yakalayabilmek için, oyundaki olayları, karakterin eylemlerini ve bu nedenleri belirledikten sonra; verili koşullar içinde kendini karakterin yerine koymalı, olaylara karakterin bakış açısından bakmalı (Knebel, 2021a, s. 129) ve karakterin eylemlerini kendine ait kılmalıdır (Knebel, 2021a, s. 121). Aktif analiz yönteminde, oyuncu, başlangıç aşamasında kendinden yola çıkar ve kendine “Ben bu koşullarda (bu durumda) ne yapardım?” diye sorar (Merlin, 2007, s. 199). Zira, “Gerçek oyunculuk henüz ortada karakter yokken ama farazi koşullardaki bir “ben” ortaya çıkmışken başlar. Eğer durum bu değilse, kendinizle teması kaybedersiniz, rolü dışardan görürsünüz, onu taklit edersiniz” (Toporkov, 2017, s. 180). Oyuncu, kendine “Ben bu koşullarda ne yapardım?” diye sorarak, kendisini eyleme geçirecek nedenleri keşfeder ve bu eylemleri zihninde gerçekleştirmeye başlar. Eylemleri zihinde gerçekleştirmekse, oyuncunun, duygularına ve bilinçaltına giden yolu keşfetmesini sağlar (Knebel, 2021a, s. 122).

Oyuncu, etüt aşamasında kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapabilmek için; zihinsel keşif aşamasında, oyundaki olay ve eylemlerin mantığını ve sıralamasını kavradıktan sonra, oyunun verili koşullarını (Knebel, 2021a, s. 225) ve oynayacağı karakterin yaşamını, kendini karakterin yerine koyarak - karakterin bakış açısından imgelemelidir (Knebel, 2021a, s. 118). İmgelem, oyuncunun, doğaçlama yapabilmek için ihtiyaç duyduğu en gerekli unsurdur (Carnicke, 2010b, s. 106).

Stanislavski’ye göre, imgeler, görsel alt-metindir. Oyuncu, doğaçlama yapabilmek için, zihninde imgelere sahip olmak zorundadır; zira ezberinde arkasına saklanabileceği repelikler yoktur. Zihninde imgeler olmadan, oyuncunun kendi cümleleriyle doğaçlama yapması imkânsızdır. İmgeler, belirsiz olanı açıklığa kavuşturur, uzak olanı yakınlaştırır, yabancı olanı kişisel, özel ve somut kılar. İmgelem, aktif analiz yönteminin olmazsa olmaz bir unsurudur (Thomas, 2016, s. 130).

Oyuncu, metni (Stanislavski’nin deyimiyile “sözel eylem”i), zihninde imgelere dönüştürmeli (Knebel, 2021b, s. 320); zihnini imgelerle besleyerek, rolü için gerekli içsel depoyu yaratmalı (Merlin, 2007, s. 240); zihninde bu imgelerden oluşan bir “film”, bir “görsel alt-metin” üretmelidir (Knebel, 2021b, s. 311). Oyuncu, imgelemi sayesinde, oyun metnindeki sözcükleri zihinsel imgelerden oluşan bir filme dönüştürür ve böylece, belleğine kelimeleri değil, imgeleri - görüntüleri depolar; ki bu, imgelem için çok daha eğlenceli ve işlevseldir (Merlin, 2014, s. 950).

Oyuncu, zihinsel imgelerini replikleriyle ilişkilendirildiğinde, replikler kendiliğinden oyuncunun hafızasına yerleşir; böylece oyuncunun replikleri mekanik bir biçimde ezberlemesine gerek kalmaz (Thomas, 2016, s. 143). Böylece, oyun yazarının yazmış olduğu replikler, zorlamadan, doğal bir şekilde oyuncuya “aşılır” ve oyuncuya ait hale gelir (Thomas, 2016, s. 152).

Yaratıcı süreçte temel faktör imgelemdir (Knebel, 2021a, s. 183). İmgelem, oyuncunun, oyun yazarı tarafından sağlanan materyali sıçrama tahtası olarak kullanarak, gerçek hayattaki izlenimlere çok benzeyen canlı zihinsel görüntüler üretmesine yardımcı olur (Knebel, 2021a, s. 183); oyuncuya, rolü inşa etmek için içsel bir temel oluşturur (Knebel, 2021a, s. 186); oyuncunun oynayacağı karakterin iç ve dış dünyasını yakından tanımasını ve anlamasını (Knebel, 2021a, s. 225); karakterin yaşamına giriş yapmasını sağlar (Knebel, 2021a, s. 120).

Oyuncuların, oyunu, oynayacakları karakterlerin eylemlerini, amaçlarını ve diğer karakterlerle olan ilişkilerini ne kadar iyi kavradığını anlamak (ölçmek - açığa çıkarmak) için, Stanislavski, her oyuncunun, oynayacağı karakterin oyunun başından sonuna kadar olan hikâyesini anlatmasını önermiştir. Bu çok faydalı bir egzersizdir, zira bu egzersizde, oyuncunun dikkati, zorunlu olarak, oynayacağı karakterin ne söylediğinden ziyade, neler yaptığına ve bunları neden yaptığını, yani eylemlere ve nedenlere odaklanır. Oyuncu, oynayacağı karakterin hikâyesini anlatabilmek için, olayların ve karakterin eylemlerinin mantığı ve sıralamasını tam anlamıyla kavramak zorundadır. Karakterin eylemlerinin mantığını ve sıralamasını kavradıktan, oyunda meydana gelen olayları tanımladıktan sonra; oyuncu kendini oynayacağı karakterin yerine koymalı, bir başka deyişle, kendini oyunun verili koşulları içerisine yerleştirmeli, böylece karakterin eylemlerini kendine ait kılmalıdır. Oyuncu bu aşamada henüz replikleri ezberlemiş değildir; fakat oyundaki önemli olayları, oynayacağı karakterin eylemlerini ve eylemlerinin ardında yatan mantığı – düşünme biçimini kavramış durumdadır. Bu noktada, oyuncu, artık etüt aşamasına geçebilir ve sahne üzerinde kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapabilir (Knebel, 2021a, s. 146).

Etüt Aşaması

Aktif analiz yönteminde, oyuncular sahne üstünde ellerinde oyun metinleriyle prova yapmaz. Vurgu, oyunu eylem halinde analiz etmek olduğundan, oyun metninin fiziksel varlığı bu süreci engeller. Ayrıca, metindeki replikleri okurken meydana gelen beyinsel

aktivite ile, başka bir insanla iletişim kurma (vücut dilini ve yüz ifadelerini okuma, sözlerini ve sessizliklerini değerlendirme vb.) esnasında meydana gelen beyinsel aktivite, birbirinden çok farklıdır. Oyuncuların, ellerinde oyun metniyle yaptıkları prova pratiğinden farklı olarak; aktif analiz, insanlar arasındaki ilişkilerin doğal dinamiklerine, nörolojik olarak anında erişir (Merlin, 2014, s. 921).

Oyuncular, zihinsel keşif aşamasında oyunun üzerinde çalışılan bölümünü analiz ettikten sonra etüt aşamasına geçer ve analiz ettikleri bölümü sahne üzerinde, kendi cümleleriyle doğaçlar (Knebel, 2021a, s. 96). Kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmak, oyuncunun, fikirleri kendisinin bir parçası haline getirmesini, oynayacağı karakter gibi düşünmesini sağlar (Carnicke, 2009, s. 502).

Stanislavski şöyle der: “Kendi cümlelerimiz ile başkalarının cümleleri arasında ölçülemeyecek kadar büyük bir mesafe vardır. Kendi cümlelerimiz, duygularımızın doğrudan ifadesidir; başkasının cümleleri ise, biz onları kendimize ait kılan kadar, henüz içimizde hayat bulmamış duyguların işaretlerinden başka bir şey değildir. Bir rolün fiziksel biçimlendirmesinde, ilk etapta kendi cümlelerimize ihtiyacımız var çünkü içimizdeki henüz dışsal ifadesini bulmamış canlı duyguları en iyi kendi cümlelerimiz çekip çıkarır” (Merlin, 2005, s. 20).

Sahne üzerinde yapılan her doğaçlamadan sonra, oyuncular doğaçlama sırasında bulduklarının-keşfettiklerinin-yaşadıklarının-deneyimlediklerinin, oyun metninin üzerinde çalışılan bölümüyle ne kadar uyumlu olduğunu, nerelerde hata yaptıklarını değerlendirir (Knebel, 2021a, s. 96). Etüt aşaması, oyuncunun oyunun özünü daha derin bir biçimde kavramasını sağlar (Knebel, 2021a, s. 156). Önemli olan, oyuncuların doğaçlama sırasında ne söylediklerinden ziyade, söyledikleri şeylerin oyunun üzerinde çalışılan bölümündeki fikirlerle uyumlu olmasıdır (Knebel, 2021a, s. 149).

Aktif analiz yönteminde, prova salonunda, oyuncuların deneme – yanılma özgürlüğüne imkân veren bir atmosfer olmalıdır (Merlin, 2007, s. 214). Etüt aşamasında, özellikle ilk yapılan doğaçlamalar sırasında, oyuncuların gergin veya tutuk olmaları son derece normaldir. Oyuncular kendi cümleleriyle doğaçlama yaparken zorlanabilir, saçma şeyler söyleyebilir, acemilik çekebilir veya beceriksiz gibi gözükülebilir. Eğer doğaçlamayı izleyen diğer oyuncular, doğru yaratıcı atmosferi sağlamak ve sahnedeki oyunculara destek vermek yerine oturdukları yerde eleştirel veya alaycı bir tutum takınırsa, bu sahnedeki oyuncuların rollerine yaratıcı bir biçimde yaklaşma cesaretini kırar ve bu çalışma yöntemini tamamen anlamsız kılar (Knebel, 2021a, s. 149). Doğaçlamalar sırasında, sahnede-

ki oyuncularını izleyen diğer oyuncuların gelebilecek herhangi bir olumsuz yorum, bir eleştiri, bir fısıldama, kıkırdama – gülüşme, aktif analiz yönteminde oyuncuların ihtiyaç duyduğu yaratıcı atmosfere zarar verir; oyuncuların özgürce denemeler yapma cesaretlerini kırar ve yaptıklarına olan inancını zedeler. Bu da, sahnedeki oyuncuların doğaçlama sırasında organiklikten çıkıp yapaylığa, sahteliğe, “poz kesmeye”, “rol yapmaya” dönmesine neden olur (Knebel, 2021a, s. 208).

Doğaçlamalar, sürprizlerle doludur. Oyuncu, doğaçlama sırasında, partnerinin ne söyleyeceğini önceden bilmediği için, partnerini gerçekten dinlemek ve onu anlamak zorunda kalır. Bu bağlamda, doğaçlama sırasında, dalgınlığa veya konsantrasyon eksikliğine yer yoktur (Thomas, 2016, s. 120). Oyuncu, doğaçlama sırasında tam bir odaklanma içinde olmalıdır. Oyuncu bir an için bile olsa düşünmeyi, dinlemeyi, eylemlerinin mantığını ve sıralamasını değerlendirmeyi bırakırsa; kaçınılmaz olarak olayların akışını kaçıracak, doğru eylemleri ve doğru kelimeleri bulamayacaktır (Thomas, 2016, s. 129).

Eğer oyuncular, üst üste yapılan doğaçlamalar sırasında söylediklerini sabitlemeye ve olduğu gibi tekrar etmeye başlarsa, bu, yapılan doğaçlamaları, her seferinde yeni ve daha derin keşiflerin yapıldığı bir çalışma olmaktan çıkarır; önceki doğaçlamaları salt bir tekrardan ibaret hale getirir. Böyle bir durumda, doğaçlama hemen durdurulmalıdır. Zira doğaçlama çalışması, karakter ve role dair keşif ve analiz sürecinin bir parçasıdır (Knebel, 2021a, s. 160).

Doğaçlama, kararların yalnızca zihinsel olarak alındığı bir süreç değil; içgüdüsel, deneysel, bütüncül ve psiko-fiziksel bir keşif yolculuğudur (Merlin, 2007, s. 215). Doğaçlama sırasında, oyuncu, “Şimdi ne söyleyeceğim?” diye düşünmez; bunun yerine, çocuksu hayal gücünün özgürlüğüyle, basitçe, sahnenin verili koşulları içinde yaşamaya davet edilir (Merlin, 2014, s. 925).

Doğaçlama:

- Oyuncuyu, en baştan itibaren oynayacağı karakterin verili koşullarına sokarak, oyuncunun, bu koşulları yalnızca zihinsel olarak değil, somut bir biçimde, “kendinden yola çıkarak” kavramasını (Thomas, 2016, s. 121),
- İçsel yaşamın tüm unsurlarını bir birlik içinde toplayarak, oyuncunun, oynayacağı karakterin hem içsel – psikolojik, hem de dışsal – fiziksel yaşamını keşfetmesini (Thomas, 2016, s. 133),

- Analiz ve somutlaştırma arasındaki duvarı kırarak (Carnicke, 2009, s. 481), oyuncunun, oyunun üzerinde çalışılan bölümünü, provanın ilk dakikasından itibaren fiziksel olarak deneyimlemesini (Knebel, 2021a, s. 203),
- Oyuncunun, oyunun üzerinde çalışılan bölümünün temposunu – ritmini organik olarak keşfetmesini (Thomas, 2016, s. 132),
- Oyuncunun, oynayacağı karakteri, üçüncü tekil şahıs (“o”) olarak değil, birinci tekil şahıs (“ben”) olarak algılamasını; karakterin eylemlerini keşfetmesini ve gerçekleştirmesini, düşüncelerini düşünmesini, duygularının dünyasına dalmasını ve karakterle özdeşleşmesini (Thomas, 2016, s. 121),
- Oyuncunun, repliklerinin altında yatan duyguları, replikleri doğrudan ezberlemeye dayalı tümdengelsel yönetime göre çok daha derin bir biçimde keşfetmesini (Merlin, 2014, s. 961),
- Oyuncunun, içsel eylemleri nasıl dışsal eylemlere dönüştüreceğini keşfetmesini; çalışmasının elle tutulur hale gelmesini, somutlaşmasını, fizikselleşmesini, bedenselleşmesini (Carnicke, 2009, s. 481),
- Fiziksel gerçekliği sayesinde, oyuncunun eylemlerinin akışında ve mantığında hiçbir boşluk kalmamasını (Carnicke, 2009, s. 481); sözsüz oyunların kendiliğinden ortaya çıkmasını ve oyuncunun performansında boş, ifadesiz anlar olmamasını (Thomas, 2016, s. 120),
- Oyuncunun, dinlerken ve konuşurken, sözlerin arkasındaki imgeleri gerçekten görmesini (Merlin, 2014, s. 925), imgeleminin aktif ve keskin bir biçimde çalışmasını (Thomas, 2016, s. 120) sağlar.
- Oyuncuları sahnede birbirlerini gerçekten dinlemeye mecbur bırakır. Aksi halde, oyuncular, doğaçlama sırasında ne yapacaklarını ya da söyleyeceklerini bilemez bir durumda kalacaklardır. Bu bağlamda, doğaçlama, oyuncular arasındaki etkileşimin ve iletişimin sahici olmasını sağlar; sahne üzerindeki iletişimsizliği ortadan kaldırır; iletişimi zorunlu kılar (Merlin, 2007, s. 214).
- Yalnızca birer taslak olmaları dolayısıyla, oyuncudan her türlü psikolojik kısıtlamayı kaldırarak onu özgürleştirir ve güçlendirir; oyuncuya hata yapmaktan korkmadan, araştırmak, denemek ve keşfetmek için cesaret verir (Thomas, 2016, s. 120).

• Oyuncuyu, kendiliğinden ve çok hızlı bir biçimde, yaratıcılığın başladığı bilinçaltının eşiğine getirir (Thomas, 2016, s. 133); oyuncunun bilinçaltını uyandırır (Thomas, 2016, s. 141).

Oyuncular, zihinsel keşif aşamasında, oyunu ve karakteri ne kadar iyi özümsemiş olursa olsun; etüt aşamasında kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmakta zorlanabilir. Özellikle ilk doğaçlamalar da oyuncular birçok şeyi hatırlamakta zorluk çekebilir. Bu yüzden doğaçlama biter bitmez oyuncular yeniden oyun metnine dönmeli ve az önce yaptıkları doğaçlamayı oyun metniyle karşılaştırarak değerlendirmelidir. Oyuncular doğaçlama sırasında yaptıkları her şeyi mutlaka oyun metniyle karşılaştırmalıdır; bu karşılaştırma, oyunculara kendilerini test etme, hatalarını anlama, doğaçlama sırasında neleri doğru, neleri yanlış yaptıklarını, neleri keşfettiklerini, neleri kaçırdıklarını, nerelerde yüzeysel kaldıklarını fark etme imkânı verir (Knebel, 2021a, s. 150).

Oyuncular, yapılan her doğaçlamadan sonra yeniden oyun metnine dönerek, doğaçlamada yapılanların oyun metnini ne ölçüde yansıttığını değerlendirmeli (Carnicke, 2009, s. 523); doğaçlama sırasında ortaya çıkan - meydana gelen her şeyi eleştirel bir biçimde analiz etmeli (Knebel, 2021a, s. 204); bunlardan hangilerinin işlevsel, hangilerinin gereksiz olduğunu tartışmalı; işlevsel olanları koruyarak ve gereksiz olanları ayıklayarak yeniden doğaçlama yapmalıdır (Merlin, 2014, s. 945).

Aktif analiz yönteminde, oyuncu, replikleri mekanik bir şekilde ezberlemek yerine, kendisini repliklerle götüren yolu keşfeder (Merlin, 2005, s. 20). Replikler (kelime ve cümleler), duygu ve düşünceleri ifade eder. Karakterin duygu ve düşüncelerini tam anlamıyla kavrayana kadar, replikler oyuncuya yabancıdır. Bu nedenle, oyuncu, replikleri kendine ait kılmak için, öncelikle, bu repliklerin ifade ettiği duygu ve düşünceleri kavramalıdır (Knebel, 2021a, s. 103).

Stanislavski'ye göre, önemli olan, replikler değil, bu repliklerin ifade ettiği duygu ve düşüncelerdir. Oyuncu, doğrudan replikleri ezberleme yoluna gitmemeli, repliklerin kölesi olmamalı, tembellik yapmamalı ve yüzeysel olanla yetinmemeli; repliklerin ifade ettiği duygu ve düşüncelere, yani öze inmek için gereken enerjiyi harcamalıdır (Knebel, 2021a, s. 104).

Role, replikleri mekanik bir biçimde ezberleyerek çalışmaya başlamak, imgelemin işleyişini bozar (Knebel, 2021b, s. 520), imgelemi öldürür (Knebel, 2021b, s. 262), imgeler-

den yoksun, yapay bir oyunculuga neden olur (Knebel, 2021a, s. 101) ve yalnızca klişe sonuçlar üretir (Knebel, 2021b, s. 521). Bu tehlikeden korunmak için, provanın başlangıç aşamasında, oyuncu, oyun metnini, ezberlemek yerine fikirleri keşfetmek için bir temel kaynak, sanatsal imgelemi için bir sıçrama tahtası olarak kullanır (Knebel, 2021b, s. 262).

Stanislavski'ye göre, oyuncu, rolüne çalışmaya doğrudan replikleri ezberleyerek başladığında, alt-metne ilişkin derin bir farkındalık geliştirme olanağından mahrum kalır. Zira replikler, henüz oyuncunun içsel dürtüleriyle desteklenmiş olmadığı gibi, insan yaşamının tüm doluluğuyla bağlantılı da değildir. Doğrudan ezberlenmiş olan replikler, mekanik olarak oyuncunun belleğine girer ve 'dilinin kaslarına' işlenir. Bu nedenle de, replikler, performans esnasında, partnerin düşüncelerine verilen canlı bir tepki olarak ortaya çıkmaz. Ortaya çıkan ve eylemdir, ne de davranıştır; sadece, oyuncunun, sırası geldiğinde bir işarete (*cue*) bilinçsizce verdiği bir karşılıktır (Thomas, 2016, s. 93).

Oyuncuların birçoğu, oyunu verili koşulların yeterince derinden kavramak için çaba harcamaz çünkü nasıl olsa her şeyin hali hazırda ifade edilmiş olduğu replikler, ezberlerinde, emirlerine amade durumdadır. Oyuncu, replikleri mekanik olarak ezberlediğinde, replikler, bir nevi, oyuncunun arkasına saklandığı bir perdeye dönüşür. Stanislavski'ye göre, replikleri doğuran devasa içsel ve dışsal motiflerin dünyasına hâkim olunmadan, sadece replikleri ezberleyerek bir oyunun prova edilmesi yanlıştır. Bu nedenle, Stanislavski, oyunun eylemler yoluyla, doğaçlama bir biçimde analiz edildiği aktif analiz yöntemini geliştirmiştir. Aktif analiz yöntemi, sadece beyni değil, tüm organizmayı, oyuncunun tüm varlığını en baştan itibaren faaliyete geçirir (Thomas, 2016, s. 95).

Aktif analiz yönteminde, oyuncuların ezberlerinde hiçbir replik olmadığından; oyuncular, ilk doğaçlamanın ilk anından itibaren, birbirlerini gerçekten dinlemeye, birbirlerinin yüz ifadelerini, jest ve hareketlerini gerçekten görmeye, fark etmeye, birbirlerini algılamaya, birbirlerinden etkilenmeye ve birbirlerine tepki vermeye başlar (Merlin, 2014, s. 923). "Arkasına saklanabileceği", "sırtını dayayabileceği", "sığınabileceği" repliklere sahip olmadan (ezber yapmadan), kendi cümlelerini kullanarak doğaçlama yapmak, oyuncuyu, replikleri boş ve mekanik bir şekilde söyleme alışkanlığından korur (Knebel, 2021a, s. 105).

Stanislavski şöyle der: "Şimdi iyi düşünün ve söyleyin bana, dünyadaki birçok tiyatrodaki yapıldığı gibi, rolünüze çalışmaya replikleri mekanik bir biçimde ezberleyerek başlasay-

dınız, benim yöntemimle başarmış olduğunuz şeyi başarabileceğinize inanıyor musunuz? Size hemen söyleyeyim – hayır, asla istenen sonuçları elde edemezsiniz. Kelimelerin ve repliklerin seslerini, dilin mekanik belleğine, ses mekanizmanızın kas hafızasına zorla tıkamış olurdunuz. Ve o zaman da, karakterinizin düşünceleri dağılır ve kaybolurdu, ve metin, amaçlarınız ve eylemlerinden ayrılırdı” (Knebel, 2021a, s. 221).

Etüt aşamasında amaç, yapılan doğaçlamalar yoluyla, oyuncuyu oyun metnine mümkün olduğu kadar yakınlaştırmak (Knebel, 2021a, s. 153) ve “yaşayan sözcüklerin yaratılmasını sağlamak”tır (Merlin, 2014, s. 954). Etütler, oyuncuya, oyun metnini özümsemesi için bir sıçrama tahtası olarak hizmet eder (Thomas, 2016, s. 87).

Oyuncu, etüt aşamasında, yapılan her doğaçlamadan sonra yeniden oyun metnine dönerek ve doğaçlamada meydana gelenleri (ortaya çıkan her şeyi) oyun metniyle karşılaştırarak – metnin üzerinde çalışılan bölümünü yeniden okuyarak, yalnızca oyun yazarının ortaya koyduğu fikirleri ne ölçüde doğru bir biçimde kavradığını ve ifade ettiğini, nerelerde hata yaptığını, nerelerde doğru ilerlediğini görmekle kalmaz; aynı zamanda, replikleri (mekanik bir biçimde ezberlemek yerine), fark etmeden ve kendiliğinden özümser (Thomas, 2016, s. 115), organik ve tümevarımsal bir süreçle, kusursuz bir biçimde öğrenir (Merlin, 2014, s. 954). “Bu süreçle ilgili kendi deneyimimde, repliklerini ezberlemeden mükemmel bir şekilde öğrendiğime her zaman şaşırdım. Bu, çok özgürleştiriciydi ve bana, her performansta, repliklerimi sanki ilk kez söylüyordum gibi geldi” (White, 2014, s. 41).

Birbirini takip eden her etüt (doğaçlama-metne geri dönme), oyuncuyu, istenen biçime, stile, dile, ritme ve oyun yazarının yazmış olduğu gerçek repliklere daha da yaklaştırır (Merlin, 2014, s. 925). Oyuncu ile karakter arasındaki mesafe, yapılan her etütte biraz daha kapanır (Merlin, 2005, s. 221). Etüt aşamasında, oyuncular, doğaçlama – metne dönme süreci tekrarlayarak, gitgide oyun metnindeki orijinal repliklerle yaklaştıkça (Merlin, 2007, s. 219); ilerleyen doğaçlamalarda, kendi cümleleri yerine oyun metninden bazı replikleri söylemeye başlarlar. Bu doğal bir sonuçtur; oyuncuların kendilerini bu replikler yerine illa ki kendi cümlelerini söylemeye zorlaması gerekmez (Merlin, 2014, s. 954).

Oyuncular, etüt aşamasındaki doğaçlama yapma – doğaçlamada yapılanları oyun metniyle karşılaştırma sürecini defalarca tekrar ettikten ve böylece üzerinde çalıştıkları bölümün içsel mekanizmasını psiko-fiziksel düzeyde tam anlamıyla kavradıktan (Merlin,

2007, s. 230) ve oyun metnine tam anlamıyla yaklaştıktan sonra; oyun metnindeki orijinal replikleri öğrenme aşamasına geçebilir (Carnicke, 2009, s. 523). Bu öğrenme, bu noktada, mekanik bir ezber değil, organik bir özümseme olacaktır (Knebel, 2021a, s. 206).

“Birlikte ele alındığında, Aktif Analiz’in ayrılmaz iki süreci, oyunculuğun bütünsel doğasıyla bağlantılıdır. Oyuncular okumadan doğaçlamaya ve doğaçlamadan okumaya geri dönerken zihinlerini ve bedenlerini, duygularını ve ruhlarını kullanır. Oyuncular, ancak bir sahnenin dinamiklerini entelektüel, fiziksel ve duygusal olarak anladıktan sonra metni ezberler; bu noktada genellikle metnin zaten içlerinde olduğunu görürler. (Carnicke, 2010b, s. 111)

Sharon Marie Carnicke, aktif analiz sürecini şöyle özetler:

“• Çalıştığımız sahneyi dikkatli bir biçimde okuyun ve sahnenin “olgularını” (olaylar, çatışmayı neden olan eylemler ve karşı eylemler, imgeler) inceleyin.

• Hatırladığınız tüm “olguları” dâhil etmek suretiyle, sahneyi kendi kelimelerinizi kullanarak doğaçlayın.

• Doğaçlama bittiğinde, sahneyi tekrar okuyun ve doğaçlamanızda olanlarla karşılaştırın. Doğaçlamanızda, sahnenin temel dinamiklerini ve gidişatını korudunuz mu? Hangi imgeleri kullandınız, hangilerini unuttunuz? Sahnedeki olaylar doğaçlama esnasında gerçekleşti mi?

• Sahneyi yeniden doğaçlayın ve doğaçlamanızı yeniden metinle karşılaştırın. Sahneyi ezberlemeksizin, bu doğaçlama ve metinle karşılaştırma çalışmasını, metne mümkün olduğunca yaklaşıp tekrar edin.

• Sahneyi ezberleyin. (2010a, s. 18)

Değerlendirme

Aktif analiz yöntemi:

• Oyuncunun yaratıcı potansiyelini özgürce açığa çıkarmasını sağlar (Knebel, 2021b, s. 527); oyuncuyu yaratıcı olmaya “zorlar” (Merlin, 2014, s. 937), zira yaratıcılık olmadan doğaçlama yapmak mümkün değildir (Thomas, 2016, s. 118),

- Oyuncunun, oyunu ve rolünü, teorik değil, pratik - uygulamalı bir biçimde; sadece zihnini değil, zihin, beden ve ruhunun işbirliğiyle (Merlin, 2005, s. 152), tüm benliğini kullanarak analiz etmesini (Merlin, 2005, s. 21); oyunu sadece zihniyle değil, tüm yaratıcı organizmasıyla, psiko-fiziksel olarak kavramasını (Thomas, 2016, s. 111),
- Oyuncunun “eylem” yoluyla bedenini ve “analiz” yoluyla zihnini bütünsel olarak kullanmasını (Carnicke, 2010b, s. 104),
- Zihinsel keşif ve etüt aşamalarının sürekli tekrar edilerek iç içe geçmesi yoluyla, oyuncuyu yaratıcı keşfin tam merkezine yerleştirerek, “analiz”in “sentez”e dönüşmesini (Merlin, 2014, s. 919),
- Oyuncunun tüm zihinsel, duygusal, ruhsal ve fiziksel güçlerini eş zamanlı bir biçimde, bir arada kullanmasını (Merlin, 2005, s. 21),
- Karakterin düşünce akışı ile eylem dizgesini bir araya getirir (Merlin, 2014, s. 940), oyuncunun, aynı anda hem karakterin duygularının dünyasına girmesini; hem de bu duyguların ifade ediliş biçimini keşfetmesini (Knebel, 2021a, s. 155) ve karakteri tamamen organik bir biçimde fizikselleştirmesini (Thomas, 2016, s. 118),
- Oyuncunun, eylemleri özgürce keşfetmesini ve karakteri organik bir biçimde yaratmasını (O’Brien, 2018, s. 392),
- Zihinsel keşif aşamasında yapılan tüm çalışmalar, etüt aşamasında doğaçlamalar yoluyla yapılmış tüm keşifler ve yeniden oyun metnine dönerek yapılan tüm inceleme ve tartışmalar yoluyla, oyuncunun, imgeleri (Stanislavski’nin deyimiyle, oyunun “görselleştirilmiş alt-metnini”) zihninde depolamasını ve neredeyse bilinç dışı bir biçimde oyun metnini özümsemesini (Knebel, 2021a, s. 205).
- Oyuncunun, oyun yazarı tarafından yazılmış ve temelde kendisine yabancı olan replikleri, ezberlemek için herhangi özel bir çaba sarf etmeksizin, en doğal yolla, hiçbir zorlama olmadan içselleştirmesini, organik bir biçimde “öğrenmesini” ve kendine ait kılmasını (Knebel, 2021a, s. 221); böylece, repliklerin “aktif”hale gelmesini (Knebel, 2021b, s. 525),
- Oyuncuyu, repliklerini derinlikten yoksun ve mekanik bir biçimde söylemekten koruyarak (Whyman, 2013, s. 199), repliklerin “aktif”hale gelmesini (Knebel, 2021b, s. 525) ve yaşayan sözcüklerin yaratılmasını sağlar (Merlin, 2014, s. 954).

Aktif analiz, Stanislavski'nin geliştirdiği en yaratıcı prova yöntemidir (Carnicke ve Rosen, 2014, s. 344) ve Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında ulaşılmış olduğu nihai yöntem olarak kabul edilir (French ve Bennett, 2016, s. 863). “Aktif Analiz yöntemi, bence, oyuncuyla çalışmanın en mükemmel yöntemidir ve Stanislavski'nin yaşam boyu süren yöntem arayışını taçlandırarak başarısıdır” (Thomas, 2016, s. v).

Sonuç

Aktif analiz yöntemi, Stanislavski'nin, psikofiziksel tekniğinin tamamını kapsayan; oyunculukta yaratıcılığın en önemli iki unsuru olan imgelem ve doğaçlamayı bir araya getiren; oyuncunun zihni, bedeni ve ruhunu bütünsel olarak birleştiren; bir rolün fiziksel ve psikolojik yanını, tek bir süreç içinde birbirine bağlayan; tümevarımsal ve organik bir çalışma yöntemidir. Aktif analiz yöntemi, oyun metnini somutlaştırmanın en özgürleştirici, en bütüncül ve en kısa yoludur.

Çeşitli üniversitelerin oyunculuk bölümü öğrencileriyle yapılan pratik çalışmalarda, aktif analiz yönteminin, öğrencinin:

- Oyun metnine, verili koşullara, eylemlere ve eylemlerin nedenlerine dair farkındalık ve hakimiyetinin gelişmesini,
- Rolüne dair özgün fikir ve yorumlar üretmesini; rolünü kolaylıkla içselleştirmesini,
- Sahte, yapmacık, -miş gibi veya klişe değil; sahici, doğal, inandırıcı ve özgün tepkiler vermesini,
- İmgeleminin aktif bir biçimde çalışmasını,
- Sahne üstünde partneriyle gerçek ve kesintisiz bir ilişki, iletişim ve etkileşim içinde olmasını,
- Repliklerini kolaylıkla kendine ait kılmasını,
- Replikleri nasıl söyleyeceğini, eylemleri nasıl gerçekleştireceğini, duyguları ve düşünceleri nasıl ifade edeceğini, yani nasıl “oyunayacağını” yaratıcı bir biçimde keşfetmesini,
- Kendini özgür hissetmesini ve keyif alarak çalışmasını sağladığı gözlenmiştir.

Aktif analiz, hem bir prova yöntemi, hem de bir oyunculuk eğitimi yöntemi olarak, tiyatronun her türüne uygulanabilen, basit, neşeli, eğlenceli ve deneysel; aynı zamanda hem duygusal, hem zihinsel, hem de fiziksel olan; oyuncunun ruhuna – üst bilincine – bilin-

çaltına – sezgisine hitap eden; masa başı prova yönteminden çok daha etkili ve işlevsel, devrim niteliğinde bir yöntemdir.

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 author has no conflict of interest to declare.

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

Kaynakça/References

- Carnicke, S. M. (2009). *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. (2010a). Stanislavsky's System: Pathways for the Actor. A. Hodge (Ed.), *Actor Training* (pp. 1-25). New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. (2010b). The Knebel Technique: Active Analysis in Practice. A. Hodge (Ed.), *Actor Training* (pp. 99 -116). New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. (2014). The Effects of Russian and Soviet Censorship on the Practice of Stanislavsky's System. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 697 -744). New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. ve Rosen, E. (2014). A Singer Prepares: Stanislavsky and Opera. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 340 -390). New York: Routledge.
- French, S. D. ve Bennett, P. G. (2016). *Experiencing Stanislavsky Today: Training and Rehearsal for the Psychological Actor*. New York: Routledge.
- Gillett, J. (2014). *Acting Stanislavski: A Practical Guide to Stanislavski's Approach and Legacy*. London: Bloomsbury Publishing.
- Kamotskaia, K ve Stevenson, M. (2014). Decoding the System. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 745 - 793). New York: Routledge.
- Knebel, M. (2021a). On Active Analysis of the Play and the Role. A. Vassiliev (Ed.), *Active Analysis* (pp. 80-226). New York: Routledge.
- Knebel, M. (2021b). The Word in the Actor's Creative Work. A. Vassiliev (Ed.), *Active Analysis* (pp. 227-527). New York: Routledge.
- Merlin, B. (2005). *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach To Actor Training*. London: Nick Hern Books Limited
- Merlin, B. (2007). *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Books Limited
- Merlin, B. (2014). "Here, Today, Now": Active Analysis for the Twenty-First-Century Actor. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 917 -965). New York: Routledge.
- Merlin, B. (2018). *Acting: The Basics*. New York: Routledge.
- O'Brien, N. (2018). *Stanislavski in Practice: Exercises for Students*. New York: Routledge.
- Stanislavski, K. (2013). *Bir Rol Yaratmak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Thomas, J. (2016). *A Director's Guide to Stanislavsky's Active Analysis*. London: Bloomsbury Publishing.
- Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada* (C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren, Çev.). İstanbul: Bgst Yayınları
- White, R.A. (2014). Stanislavsky: Past, Present, and Future. R. A. White (Ed.), *The Routledge Companion to Stanislavsky* (pp. 31-47). New York: Routledge.
- Whyman, R. (2013). *Stanislavski: The Basics*. New York: Routledge.

Saygun'un Geleneğe Bakışı ve Kerem Operasında Kullanılan Anadolu Ezgileri*

Saygun's Perspective on Tradition and the Anatolian Melodies Used in the Opera *Kerem*

Yılmaz KOÇ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1261770

* Bu makale, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Müzikoloji Doktora Programında, Dr. Öğr. Üyesi Esin UÇARSU danışmanlığında, Yılmaz KOÇ'un hazırlamış olduğu Ahmed Adnan Saygun'un Kerem Operası'nın Gizemcilik ve Geleneççilik Bağlamında İncelenmesi başlıklı doktora tezinden çıkarılmıştır.

¹Bağımsız Araştırmacı, Beşiktaş Bilim ve Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye

ORCID: Y.K. 0000-0002-5437-1822

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yılmaz KOÇ,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: yilmazkou@gmail.com

Başvuru/Submitted: 08.03.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested:
22.05.2023

Son Revizyon/Last Revision Received:
04.06.2023

Kabul/Accepted: 09.06.2023

Online Yayın/Published Online: 19.06.2023

Atıf/Citation: Koç, Y. (2023). Saygun'un Geleneğe Bakışı ve Kerem Operasında Kullanılan Anadolu Ezgileri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 51-74.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1261770>

ÖZ

Bu makalede, Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) bestelediği Kerem operası (Op. 28) Anadolu geleneklerine ait ögeler içermesi nedeniyle geleneççilik açısından incelenmiştir. Operanın librettosu Selâhattin Batu (1905-1973) tarafından yazılmıştır. Üç perde ve sekiz sahneden oluşan eserin konusu *Kerem ile Aslı* hikâyesine dayanmaktadır. Eserde Aşık Kerem'le özdeşleştirilen Kerem dizilerinin kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda Kerem dizileri ele alınmış, eserde kullanılan Türk halk müziği ve klasik Türk müziği dizileri ayrı ayrı örnekleri ayrıntılarıyla verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, *Kerem* Operası, Geleneççilik, Kerem Dizileri

ABSTRACT

This article examines the opera *Kerem* (Op. 28) composed by Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) in terms of traditionalism due to how it involves elements of Anatolian traditions. The libretto of the opera was written by Selâhattin Batu (1905-1973). The subject of the opera, which consists of three acts and eight scenes, is based on the tale of *Kerem and Aslı*. Kerem scales identified as belonging to Aşık Kerem are thought to have been used in the work. In this context, the study discusses the Turkish folk music and classical Turkish music scales used in the work, in particular the Kerem scales, and presents detailed examples of their usage.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, *Kerem* (opera), traditionalism, Kerem scales

EXTENDED ABSTRACT

Among the Turkish Five, the composer who is best known worldwide and whose works are performed the most is undoubtedly Ahmed Adnan Saygun. Saygun was born in the last years of the Ottoman Empire and witnessed the establishment of the Republic of Türkiye in his early youth. He was entitled to study music in Paris upon passing the exam that had been opened along the axis of new art policies. After returning to Türkiye, the composer assumed important positions in state institutions such as the Music Teachers' School, community centers, the State Conservatory, and the Board of Discipline and Education. He also maintained his loyalty to Atatürk and the values of the republic throughout his life. By adopting the idea of processing Turkish music in universal dimensions, Saygun expressed the awareness of being a nation and the importance of turning to his own roots in fine arts:

[...] Here, Atatürk resolutely addressed language, history, and after a while, fine arts, in the struggle to recreate a society that had been oppressed and humiliated by the Ottoman landlords. He returned to Anatolia and Turkishness in language after the Alphabet Reform and went directly to the roots of the Anatolian people, both in Anatolia and Asia, instead of the understanding of “a strange state born from four hundred tents” in history. And finally, he turned to the same resources in fine arts. (Saygun, 1987, p. 34)

Saygun had an evolutionist understanding of tradition and stated tradition not be a narrow pattern one blindly adheres to but rather a process that can incorporate the new. As a 20th-century composer, Saygun kept his distance from the art movements that had emerged in his age and sought innovation, he stated in his work called *Yalan* (1945) that no building could be built without a foundation. Combining the traditional music elements of his country with the Western music education he'd received in Paris, the composer made his voice known to the world through his original musical language.

Saygun was an educator, writer, and ethnomusicologist in addition to being a composer and drew attention to the importance of investigating the historical, linguistic, and sociological background of folk music. As a result of his field research, he got to know the lifestyle of the Anatolian people and their folk singing styles and published many articles and books on the subject. In his article titled *La Musique Turque* (2009), he explained the melodic and rhythmic structure of Turkish folk music and classical Turkish music in detail and drew attention to the descending structure and tetrachords of the

scales that reveal this music.

Hi opera *Kerem* consists of three acts and eight scenes and is based on the widely known tale of Kerem and Aslı, as well as the theater play *Kerem ile Aslı* (Selâhattin Batu, 1944) that had been written as a five-act poetic fairytale. The opera's libretto was written by Batu in the style of folk poetry and in pure Turkish, though the last part of the story was changed in the opera instead of sticking to the original to emphasize the tendency of a hero to start from worldly love and grow to divine love. In this respect, the opera *Kerem* also reflects the mystical world views of Batu, who was a fan of Rumi (Güleç, 2009, p. 56 - 57), and of Saygun, who was in love with Yunus Emre. In Saygun's words, "Kerem was like a version of the Yunus Emre drama arranged for the stage: slowly turning to true love through thorny, ordeal paths (Aracı, 2007, p. 168). The composer also noted down the following on the first page of the opera's composition:

"Your job is to burn...Yunus Emre."

This article briefly mentions Saygun's understanding of composition as formed on the axis of tradition and explains the traditional musical elements of Anatolia in the opera *Kerem* through examples.

Giriş

Kerem operası, Ahmed Adnan Saygun'un gelenekçilik ve gizemcilikle yoğrulan dünya görüşünün yansıdığı eserlerinden biridir. Kendi toprağının kültürüne ve Yunus Emre'nin (1240-1321) tasavvuf felsefesine bağlılığını birçok kez ifade eden besteci, *Yunus Emre* oratoryosu ve *Kerem* operası arasında bir ilişki kurar. Besteciye göre *Kerem*, *Yunus Emre*'nin sahnelenmiş şeklidir (Aracı, 2007). Eserin müzik dili incelendiğinde, tasavvuf kültürüne dair klasik Türk müziği makam renkleriyle birlikte, halk kültürünü yansıtan ve doğrudan alınmış halk ezgileri de bulunmaktadır.

“[...] kendimi ilk kompozisyonlarımdan itibaren yokladığım zaman gördüm ki, ben bu toprağa bağlı kalmazsam, bir varlık olamam” (Oral, 1973, s. 3) diyen besteci, Anadolu'nun zengin kültüründen beslendiğini ve bu iki eserde kendini bulduğunu şöyle ifade eder:

[...] halk türküleriyle uğraşmak yok mu ... bütün bunlar beni yavaş yavaş 'Yunus Emre'ye doğru götürdü [...] insanlar –ve her şey zaten- bir havanın içinde kendilerini bulurlar ve o hava onlara uyar. Uyar ve öyle gelişir giderler. Yunus'un havası, benim işte gelişmeme, bu yolda gelişmeme çok yardım etmiştir. Neden? Çünkü ben, istediğim –demek- havayı, tıpkı bir nebatın yetişmesinde gereken ortamı bulması gibi [...] Ben de Yunus'ta bunu bulmuşum, öyle anlıyorum. Bunu Yunus'ta bulduğum gibi, mesela, *Kerem*'de, ama kendime göre [...] Bunu Anadolu bulmuş zaten, ben bulmadım [...]¹

Saygun besteleriyle, araştırmalarıyla ve düşünce dünyasını anlattığı yazılarıyla ülkemizin çoksesli müziğine ve müzikolojisine yön vermiş büyük bir sanatçıdır. Türk Beşleri arasında en çok bilinen ve belki de hakkında en fazla yazı yazılan besteci olmasına rağmen, Saygun'u tüm yönleriyle anlayabilmek zordur. Saygun'u anlayabilmek, yaşadığı dönemin koşullarını bilmeyi gerektirir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusalcı müzik politikaları ekseninde eserler yazan Saygun, Anadolu'ya ait müziksel öğeleri çokseslilikle işleyebilmek amacıyla bir tercihte bulunmuştur. Bu tercih Batı müziğine ait tampere sistemi kullanmaktır. Saygun'un bu tercihi eleştirilmesine neden olmuş, ancak büyük bir kararlılıkla yürüyerek bu yönde eserler yazmaya ömrünün son dönemine kadar devam etmiştir.

1 TV2 Televizyonunda Hikmet Şimşek'in Saygun'la yaptığı bu görüşmenin görüntülü kaydı, “Ahmed Adnan Saygun'la söyleşi” başlığı ile 28 Ocak 2017 tarihinde, Müjdat Dal tarafından internette yayınlanmıştır (https://www.youtube.com/watch?v=HUQvvc1UM_M).

Saygun'u sadece ulusalcılık ekseninde değerlendirmek de yanlış olacaktır. Onu büyük bir sanatçı yapan, yalnızca halk müziğimizi çoksesli bir yapıda işlemesi değildir. Besteci, entelektüel bilgi birikimiyle; sanata, hayata bakış açısıyla; okuyan, yazan ve sürekli çalışan bir sanatçı oluşuyla var etmiştir kendini.

Bestelerinin yanında, bizlere miras olarak bıraktığı kitapların ve makalelerin sayısı düşünüldüğünde, Saygun'un dünyada eşine az rastlanır bir besteci olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Biz araştırmacılara düşense Saygun'u ideolojik ve dar kalıplardan arındırılmış olarak, objektif ve derinlikli olarak incelemektir. Bu bağlamda Saygun'u ve Anadolu geleneklerini yansıtan *Kerem*'in düşünsel arka planını anlayabilmek için, bestecinin yaşamı boyunca karşılaştığı olaylar sonucunda oluşan mistik dünya görüşüne ve gelenekçilik eksenindeki bestecilik anlayışına kısaca değinmek gereklidir.

Saygun'un Dünya Görüşü ve Bestecilik Anlayışı

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında dünyaya gelen Saygun, henüz çok küçük yaşlarında Balkan Savaşı (1912-1913), I. Dünya Savaşı (1914-1918), gençlik yıllarında II. Dünya Savaşı (1939-1945) gibi insanlık tarihi açısından sarsıcı olaylara tanık olmuştur. Bunların yanında, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan ekonomik, siyasî ve sosyal zorluklar besteciyi derinden etkilemiş, ilk gençlik yıllarından itibaren yaşam ve ölüm kavramları üzerine düşünmeye başlamıştır. Gülper Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun* adlı kitabında, bestecinin gençlik yıllarındaki düşünce dünyasını şöyle özetlemektedir:

Kur'anı Kerim'den sonra İncil'i de okuyan genç Saygun, önceleri Hz. İsa'dan etkileniyor. Fakat İsa'nın kendisine dert yanan Samirriyelilere [sic.] umursamaz bir dille '*Ben kendi koyunlarımı güderim*' cevabı onu düş kırıklığına uğrattıyor. Başta Eflatun ve Aristo olmak üzere temel felsefi görüşleri inceliyor. Hummalı bir arayışla kendi iç alemini anlamaya çalışıyor. Bu dönem O'nun '*hiçe-i mutlak*' diye adlandırdığı dönemdir. Ölümünden sonra hiçbir şey olmadığına inanmaktadır. (Refiğ, 1997, s. 21-22)

Çocukluğunda duyduğu Yunus Emre ilahîleri ve babası Mehmet Celalettin Bey'in Mevlevî tarikatına üye olması (Aracı, 2007), bestecinin küçük yaşta tasavvuf felsefesini tanımasını sağlar. Yaşamın anlamı üzerine düşünen Saygun, tüm sorularının yanıtını da bu felsefede bulur.

Saygun, besteciliğinin yanı sıra bir etnomüzikolog, eğitimci, yazar ve düşünürdür. Yapmış olduğu alan araştırmaları sonucunda, Anadolu insanının yaşam biçimini, türkü söyleme stillerini ve müziklerini yakından tanımış, bu konuyla ilgili kitaplar ve makaleler kaleme almıştır. *Authenticity in Folk Music* (Halk Müziğinde Otantiklik) başlıklı makalesinde; halk müziğinin dilsel, sosyolojik ve tarihsel arka plânının incelenmesinin önemine dikkat çeken besteci, yıllar süren araştırmalarını ve düşünce dünyasını yansıtan *Kerem* operasında, Türk halk müziği ve klasik Türk müziği unsurlarını tampere sistemde işleyerek ustalıklı kullanmıştır.

Eserde Kullanılan Geleneksel Diziler

Saygun, ezgileri oluşturan dizileri 'töre' olarak isimlendirmiş ve bu dizilerin iki ayrı dörtlünün (tetrakord) birleşmesiyle oluştuğunu söylemiştir. İki ayrık dörtlüden sekiz ses oluştuğunu, fakat bitişik iki dörtlünün yedi seste kalması nedeniyle, tekrar sekiz sese tamamlama gereksiniminden bu dizilerin dörtlüler ve beşliler şeklinde üst üste koyularak değişime uğratıldığını ifade etmiştir:

[...] miladi dönemin başlangıcından beri bu musikinin çehre değiştirdiğini biliyoruz: özünde inici mod'ları, çıkıcı olarak; dörtlü olan yapıları dörtlüler ve beşliler birleşimine dönüşerek [...] Farabi, İbni Sina ve Safiyuddin bu geleneği sürdürdüler [...] Bize gelince, biz bu modal dizilere inici karakterlerini vererek ve dörtlüler ve beşliler geleneğini reddederek, bu yüzyıllardan beri sürüp gelen gelenekten vazgeçtik (Saygun, 2009, s. 10).



Örnek 1. Saygun'un Belirttiği Ayrık ve Bitişik Töreler (Saygun, 1966, s. 251)

Saygun bu ifadesiyle Anadolu müziğinin modal yapısına dikkat çekmiş, *Kerem*'in ilk ezgisini de bu yapıyla oluşturmuştur. Eserin 'Prelude' bölümünde modal olarak duyurulan ilk ezgi, iki tetrakordun üst üste duyurulmasıyla elde edilmiştir. Saygun başta Lid tetrakordu olarak isimlendirdiği inici sesleri (la-sol#-fa#-mi) çıkıcı olarak tersten (mi-fa#-sol#-la) yazmıştır. Ardından gelen ikinci tetrakord da aralıkları ters çevrilmiş ve çıkıcı olarak yazdığı la üzerinde Alaca (kromatik) tetrakordudur (la-si#-do#-re).

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: 2 Flüt (Flute), 2 Klarinet (Clarinet), 3 Trompet (Trumpet), 3 Trombon (Trombone), 2 Tenor Tenorlari (Tenor Trombones), Basso (Bass), Tuba Bassa (Tuba), 2 Timpani (Timpani), and (Baskül) Çançalısı (Cymbal). A red box highlights a section labeled 'Lid Tetrakordu' and a blue box highlights a section labeled 'Alaca Dor Tetrakordu'.

Örnek 2. Lid ve Alaca Tetrakordlarının Eserde Kullanımı (Ölçü 1-6)²

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Lid tetrakordu' and shows a four-note scale: C4, D4, E4, F4. The second staff is labeled 'Alaca (kromatik) tetrakord' and shows a four-note scale: C4, D4, E4, F#4.

Örnek 3. Saygun'un Kullandığı Tetrakordlar (Saygun, 1966, s. 248)

Saygun'un dizileri modlar üzerinden tanımlaması, makamsal müziğe karşı çıktığı anlamına gelmez. Besteci makamı bir renk olarak kullandığını ifade eder. Ancak makamsal öğeleri Batı müziği çalgılarıyla ve armonisiyle harmanlaması nedeniyle zaman zaman eleştirilere maruz kalır. Saygun'un tüm bu eleştirilere verdiği yanıt eserlerindeki müzik dilini anlamamızı kolaylaştıracaktır:

2 Eserin el yazması orkestra partiyonu Ankara'da bulunan Bilkent Saygun Araştırmaları Merkezi'nden alınmıştır.

[...] Ben yazmak ihtiyacında olan bir insanım. Benim için makam denilen şey bir renktir sadece; elbet de ben makamları onyedinci, onsekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değildim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem ki, makam benim için sadece bir renk, bir araç; serbestçe kullanırım, böylelikle bütün çalgılar, piyano, orkestra elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim (Çalgan ve Başman, 1991, s.32).

Kerem 'in ezgisel yapısı incelendiğinde, özellikle vokal partilerde halk müziğimizde en yaygın görülen Hüseyinî dizisinin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Hasan Tahsin Sümbüllü (2006), Hüseyinî'nin geleneksel Türk sanat müziğine, Türk halk müziğinden geçmiş bir makam adı olduğunu ve birçok türkünün bu dizide olduğunu belirterek, Hüseyinî dizisinin müziğimizde ana dizi olarak kabul edilebileceğini ifade etmiştir. Bu dizi Hüseyinî Ayağı olarak da adlandırılmaktadır³.

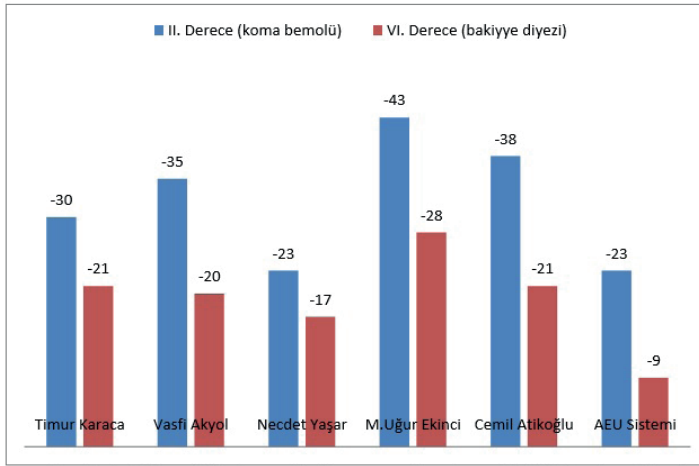


Örnek 4. Hüseyinî ayağı (Sümbüllü, 2006, s. 42)

Yukarıdaki ses değiştirici işaretlerin üzerinde bulunan rakamlar için kısa bir açıklama yapmak gerekmektedir. Klasik Türk müziği ses sisteminde bir tam ses aralığı 9 eşit parçaya bölünmektedir ve parçalardan her biri “koma” olarak adlandırılır. Örnek 4’teki Hüseyinî ayağında “si” sesinin 2 koma daha pest, “fa” sesinin ise 3 koma daha tiz seslendirileceği ifade edilmektedir. Ancak Türk halk müziği ve klasik Türk müziği eserlerinin icrasında her zaman böyle bir standardın uygulanmadığı görülmektedir. Serdar Çelik, 2014 yılında tamamladığı *Max/Msp Tabanlı Mikrotonal Midi Arayüzü Tasarımı* başlıklı doktora tezinde, Hüseyinî makamının ikinci derecesindeki si ve altıncı derecesindeki fa diyez seslerinin bazı icracılar tarafından daha pest seslendirildiğini tespit etmiştir⁴.

3 Makam kavramı genellikle klasik Türk müziğinde kullanılmakla birlikte Türk halk müziğinde de kullanılmaktadır. Ayak kavramı ise sadece Türk halk müziğinde kullanılır. Dizi kavramı ise her iki terime eklenilebilmektedir. Örneğin; Kerem ayağı dizisi, Hüseyinî makamı dizisi gibi.

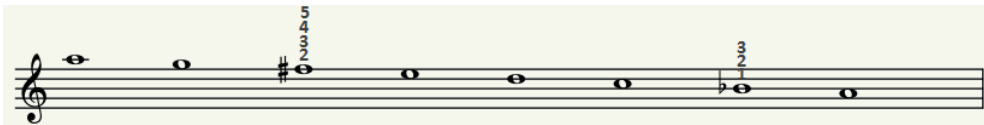
4 Grafiğin sonundaki AEU (Arel – Ezgi – Uzdilek) Sistemi, icra edilmesi gereken koma değerlerini göstermektedir.



Örnek 5. Hüseynî makamında kuram ve uygulamadaki mikrotonal sent değerleri dağılımı (Aktaran: Yılmaz, 2020, s. 2351)

Melih Duygulu da (2018), Türk halk müziğinde en yaygın makam olarak öne çıkan bir diziden bahsetmekte, bu dizinin Anadolu’daki tüm bölgelerin ses kültürünü bütünüyle yansıtabileceğini ifade etmektedir. Duygulu’nun belirttiği bu dizinin yörelerdeki adı ise, şu özelliklere göre verilmektedir:

Bu isimler diğer makamlarda olduğu gibi ezgilerin ses niteliklerini değil bu seslerle kurulu kalıplaşmış ezgi şemalarının sözlerine, ezginin ve sözün anlamına, yakan ve icra eden ozanların isimlerine, sözlerin söylendiği kişiye, sözleri söyleyen kişiye, oyuna; ezginin, türün bulunduğu yöredeki kişisel ve sosyal olaylara göre verilmektedir. “Yahyalı Kerem makamı”, “Kerem makamı”, “Maya makamı”, “Lavik makamı”, “Yanık makamı”, “Dübeyt makamı”, “Yüksek hava makamı”, “At üstü makamı”, “Divan makamı”, “Divanî makamı”, “Hüseynî (Kerbela) makamı”, “Zakir” veya “Cem makamı”, “Haylama makamı”, “Gülbeyi makamı”, “Cimcimi makamı”, “Engin Hava makamı”, “Dedeler makamı”, “İbrahimiye makamı”, “Nevruz makamı”, “Kürdî makamı”, “Elezber makamı”. (Duygulu, 2018, s. 101)



Örnek 6. Türkiye’de en yaygın kullanılan makamın dizisi (Duygulu, 2018, s. 99)

Duygulu'nun belirttiği makam dizisi, yukarıdaki Hüseyinî ayağı ile benzerlik göstermektedir. Bu dizinin aynı zamanda Hüseyinî makamı, Kerem makamı olarak adlandırılması ve eserin kahramanı Âşık Kerem ile özdeşleşmiş olması nedeniyle Kerem dizilerinden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Kerem Dizileri

Klasik Türk müziği makam dizilerinden Hüseyinî yanında, Karcıgar, Nıkrız gibi diziler de, Duygulu'nun belirttiği ve bazı yörelerde "Kerem makamları" olarak anılan diziler ile benzerlik göstermektedir. Kerem makamı, yöresel olarak "Kerem havası" veya "Kerem ayağı" olarak da adlandırılır. Duygulu, Kerem ayağını, "adını halk kahramanı Âşık Kerem'den alan, kendine özgü ses örgülerini içeren bir müzikal karaktere sahip olan yöresel ezgilere verilen isim" (Duygulu, 2014, s. 282) olarak tanımlamıştır. Ekrem Karadeniz ise 'Kerem ayağı'nı şöyle ifade eder:

Âşık ve saz şairlerinin her makamdan usûlsüz olarak âşık tavrı içinde terennüm ettikleri kıt'alara "Kerem" denir. Bunlarda güftelerin başında ve arasında taksim tarzında saz parçaları çalınır. Başta ve sonda usülle bestelenmiş aranağmelerin çalındığı da olur. Güftelerin arasında Kerem'in sevgilisi Aslı'nın adı geçer. Bu kıt'alar çoğunlukla "Kerem ile Aslı" hikâyesinden seçilir ve yanık nağmelerle tiz perdelerde seyreden makamlardan gazel tarzında okunur. Bununla beraber âşık tarzında başka kıt'aların okunması da mümkündür. (Karadeniz, 1965, s. 178)

Anadolu'da, yiğitlik, mertlik, aşk, dostluk, kahramanlık gibi birçok konuda Kerem havalarına rastlanmaktadır. "Kerem dörtlüklerinde konu bütünlüğü olmayıp hemen her konuda söylenen Kerem havalarına günümüzde de yenileri eklenmeye devam edilmektedir. Dinar'ın bütün köylerinde çok farklı Kerem dörtlüklerine rastlanmakla birlikte bunların ortak özellikleri aynı ezgi ve beste ile söylenmiş olmalarıdır." (Altınay, 2006, s. 720)

Duygulu'nun belirttiği dizinin (Örnek 6) bazı yörelerde Kerem, bazı yörelerde Hüseyinî makamı olarak anılıyor olması, klasik Türk müziği dizilerinden Hüseyinî makamı ile Türk halk müziği dizilerinden "en yaygın kullanılan Kerem ayağı'nın benzer diziler olduğunu düşündürmektedir. İsmet Karadeniz de (2018), *Kerem'in Görünmez Perdeleri* başlıklı makalesinde, eserde motifleri duyulan Hüseyinî, Karcıgar gibi makamsal dizilerin halk müziğinde Kerem ayağı olarak sınıflandırıldığını ifade etmektedir. Ancak

yukarıda aktarılan bilgilere göre Kerem dizilerinin yöreden yöreye farklı isimlerle anılması ve çok sayıda Kerem dizisinin olması, bu dizilerin belli bir kalıp üzerinden tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Süleyman Şenel (1997), V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi'nde halk müziği dizilerinin makam isimleriyle tanımlanmasının yanlış olduğunu, klasik Türk müziğindeki Hüseyinî ve Karcıgar makamlarının karşılığı olarak Türk halk müziğindeki Kerem ayağının, Çargâh makamının karşılığı olarak Müstezat ayağının kullanılmasının birçok hataya sebebiyet vereceğini ifade etmiştir. Ancak aynı kongrede Yalçın Tura da bir konuşma yapmış, araştırdığı halk türkülleri için Hüseyinî, Uşşak gibi makam isimleri kullanmıştır. İki müzik türünün de aynı millete ait olduğunu ifade eden Tura şunları söylemiştir: “Bunlar, aynı ulusun, başlangıçta ortak temeller üzerinde oluşmuş, zamanla ufak tefek, yerel, yöresel farklılıklar göstermiş, ama, temeldeki birliklerini asla yitirmemiş ezgileridir. Bu ezgileri, objektif, bilimsel bir yaklaşımla incelemek, sınıflandırmak isteyenler, bu temeldeki ortaklıkları gözden kaçırmamaya gayret göstermelidirler.” (Tura, 1997, s. 420)

Yukarıda ifade edilen iki fikir de doğru kabul edilebilir. Bu iki müzik türünde de ses sistemi ve seyir bakımından farklılıklar vardır. Halk müziği ağırlıklı olarak köy yaşamının, klasik Türk müziği ise şehir yaşamının müziğidir. Ancak Tura'nın belirttiği gibi, her ikisi de bu toprakların müziğidir ve yerleşmiş bir teorik sisteme sahip olan makam adlarını kullanmak, dizilerin anlaşılması açısından kolaylık sağlar.

Anadolu'ya ait olan bu iki müzik türünde de ortak olarak görülen dizi ise Hüseyinî dizisidir. İlk kuşak Türk bestecileri arasında yer alan Kemal İlerici de (1910-1986) ana dizi olarak Hüseyinî dizisini önermiştir. İlerici'ye göre bir ulusun müziğinin dayandığı temeli bulmak için, bir ana dizi seçmek gerekmektedir.

BU DİZİ:

- A. O Ulusun huyunu yansıtabilmeli, onun tarafından sevilmiş, tutulmuş parçaların çoğunluğu onunla seslendirilmiş olmalıdır.
- B. Bütün aralık, dizi ve makamlar kendisinden üretilebilmelidir.
- C. Ezgisel ve uygusal bütün sorunlar kendisi ile çözümlenebilir.

Sayın Kemal İlerici'ye göre bu nitelikleri taşıyan tek dizi, Hüseyinî dizisidir. Çargâh dizisi, her ne kadar [sic.] her seste bütün Türk Makamlarının aktarımlarını yapabilme ve bunları en son kapasitesine kadar yazabilme olanağını bize

vermekteyse de dizi, bütün müzik sorunlarımızı çözmeye [sic.] elverişli değildir. Yalnız yazı tarzı, batı anlayışı ile büyük bir ayrılık ortaya çıkarmadığı için “yazı dizisi” olarak kullanılabilir. (Darbaz, 1973, s. 104)

Bu bilgiler ışığında, eserde kullanılan dizileri belirli bir sistemle açıklamak ve daha anlaşılır kılmak amacıyla, klasik Türk müziği makam dizileri referans alınmış, benzerlik gösteren ve bazı yörelerde Kerem makamı olarak adlandırılan diziler de birlikte verilmiştir. Günümüzde kullanılan Arel – Ezgi – Uzdilek⁵ sistemine göre ses değiştirici işaretler ve koma değerleri Örnek 7’de gösterilmiştir:

1 koma bembölü 4 koma bembölü 5 koma bembölü 8 koma bembölü 9 koma bembölü

1 koma diyezi 4 koma diyezi 5 koma diyezi 8 koma diyezi 9 koma diyezi

Örnek 7. Arel - Ezgi – Uzdilek sisteminde değiştirici işaretler ve koma değerleri
(Aktaran: Yılmaz, 2020, s. 2355)

Kerem’de Kullanılan Geleneksel Ezgiler

Yukarıdaki bölümlerde Saygun’un makamı bir renk olarak tanımladığını ifade etmiştik. Öğrencisi Özkan Manav da, *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları* (2022) başlıklı çalışmada bestecinin ezgilerinde Hüzzam, Karcıgar, Segâh, Kürdi, Bestenigâr gibi makamsal izler bulunduğunu ifade etmiş, Saygun’un makamlarla olan ilişkisini dönemlere ayırmıştır:

1. Makamların kendi anlatım özellikleriyle işlendiği, 1930-40’lı yılların yapıtları
2. Makamların kişisel bir üslup içinde eritildiği 1950-60’lı yılların yapıtları
3. Makamların yapısal nitelikleriyle esinlendiği soyutlamayı değerlendiren 1950-

5 Rauf Yekta’nın ardından (1871-1935), Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Salih Murat Uzdilek (1891-1967) ve Suphi Ezgi (1869-1962), 24 perdeli Türk müziği ses sistemini geliştirmişlerdir.

60'lı yılların bazı yapıtları ve 1970-80'li yılların temsil edici yapıtları (Berki, Manav, Karadeniz, Güray ve Çaylı, 2022, s.42).

Kerem'deki vokal partiler de genellikle Anadolu'ya ait türkü-şarkı havasını ve makamsal öğeleri çağrıştırmaktadır. Manav'ın ifade ettiği bilgiler bağlamında eserde örnekleri verilen ezgilerin, klasik Türk müziği makam dizileri üzerinden açıklamak yanlış olmayacaktır. Bu diziler açıklanırken de, Saygun'un makamı bir renk olarak tanımlamasından hareketle 'makam dizisi rengi' ifadesi kullanılacaktır.

Dizi notasyonlarında birlik notalar karar perdelerini, ikilik notalar güçlü perdelerini, parantez içinde gösterilen perdeler ise yeden perdelerini ifade etmektedir. Kullanılan diziler ve ritimler eserdeki örneklerle birlikte verilmiştir:

Operanın ilk sahnesinde, Kerem'in sahneye girdikten sonra seslendirdiği ezgi eşiksiz uzun hava formunda ve fa Hüseyinî dizisi⁶ rengindedir. Ezginin bitişindeki son cümlede, beşinci derecede olan do sesi yarım ses pesleştirilerek Karcıgar beşlisi oluşturulmuş, dizinin üçüncü sesinde kalış yapılmıştır:



Örnek 8. Yerinde Hüseyinî makamı dizisi⁷

6 Hüseyinî dizisiyle benzerlik gösteren Kerem makamı için bakınız Örnek 6.

7 Klasik Türk müziği makam dizileri, İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usûlleri* adlı kitabı referans alınarak aktarılmıştır.

güz o lun ca yaz ge lin ce Beş - ay la rı ----
tez - ge lin ce - yi ğit gön lü - bir - hoş
o lur - ku ca ğı na - kız - ge
lin ce-

Örnek 9. Prova No. 19, ölçü 1-10

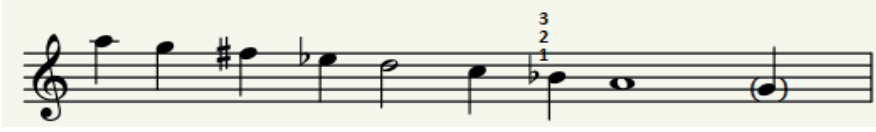
Türk halk müziğindeki Hüseyinî dizisinde ikinci ve altıncı derecelerin kuvvetli zamanlarda çoğunlukla kullanılmıyor oluşu, pentatonik (5 sesli) bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle Kerem'in seslendirdiği uzun hava formundaki ezgi (Örnek 9) yarım perdesiz (anhemiton) fa pentatonik dizi üzerinden veya Saygun'un *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te (1966) bahsetmiş olduğu 'bitişik töre hipofrigi' üzerinden de yorumlanabilir.

Karcıgar 5'lisinden bahsetmişken, makamın dizisini vermek faydalı olacaktır.

Yerinde Uşşak dörtlüsü Nevâ'da Hicâz beşlisi

Örnek 10. Yerinde Karcıgar makamı dizisi

Karcıgar dizisiyle benzerlik gösteren ve bazı yörelerde Kerem makamı olarak adlandırılan halk müziği dizisi şöyledir:



Örnek 11. (Duygulu, 2018, s. 113)

Sahnenin devamında kızların halay çekerken seslendirdiği ezgi (Örnek 15), Önder Kütahyalı'nın aktardığı bilgiye göre Erzurum-Hınıs yöresinden *Penceresi Yeşil Boya* adlı türküye aittir. TRT arşivinde do eksenli olan türküyü, Saygun eserinde la ekseninde yazmıştır. Türkünün derlenme tarihine dikkat edilirse, operanın yazımına çok yakın tarihlerde (1944-1952) notaya alındığı görülmektedir. Ayrıca türkünün hikâyede geçen yerlerden biri olan Erzurum'a ait olması da dikkat çekmektedir. Operayı oluşturan bu ögeler, Saygun'un kendi öz kültürünü ne kadar özümsemiş olduğunu göstermektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 834
İNCELEME TARİHİ : 4.10.1974

YÖRESİ

HINIS

KİMDEN ALINDIĞI

REMZYİYE ATAMAN

SÜRESİ :

PENCERESİ YEŞİL BOYA

DERLEYEN

M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

2 - 11 - 1944

NOTAYA ALAN

M. SARISÖZEN

BA NAM Sİ ZİN SO YA TU TE LİM DEN
DE DİM BA ZİN NA KÜS TUN BE Nİ ÖL DÜR
RAT TİN BE LİR LAR NE YA TUN YA AL TI KE KİL
TE NA LIR LAR NE YA TUN YA AL TI KE KİL
YAR Gİ DE Kİ TO YA YAN DI MOY DİL BE Rİ DA DE
ME YE YE KAS TİN YA " " " " " " " " " " " "
ÜŞ TÜ O YA " " " " " " " " " " " "
ŞİN DA DAL FES " " " " " " " " " " " "

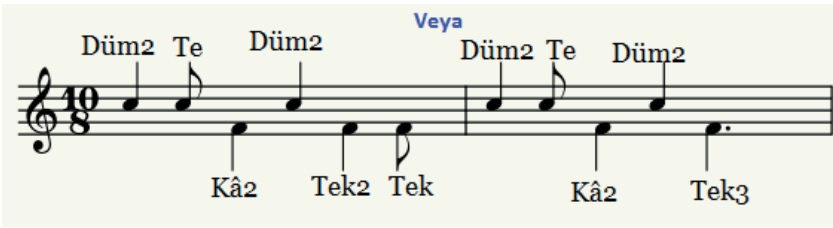
LİN DEN İL LE DE YA Rİ MİN Dİ LİN DEN

Örnek 12. *Penceresi Yeşil Boya*

Batı müziği tonlarından Do Majör ile aynı sesler üzerine yerleşen Çârgâh makamında⁸ olan türkünün usûlü⁹ 10/8'lik Aksak Semâî'dir.



Örnek 13. Yerinde Çârgâh makamı dizisi



Örnek 14. Aksak Semâî Usûlü

8 Buradaki ezgi, majör karaktere uyması açısından Rast dizisiyle de benzerlik göstermektedir.

9 Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir. Kuvvetli ve zayıf vuruşların ve zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kıymetlerinin değişik olması usuller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir. (İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000, s. 561)

18) Halay-

Asi

Koro

lunis

Aksak Semâi usûlü kullanımı

Düm2 Te Kâ2 Düm2 Tek3 Düm2 Te Kâ2 Düm2 Tek3

f hey As-li Han hey - As - li - Han -

söy - le - bi - ze - sev - di - ği - ni Bū - tün yi - ğit -

ler - i - çin - de

Örnek 15. Penceresi Yeşil Boya türküsünün operada yeni sözlerle kullanımı¹⁰ (Prova No. 8, ölçü 1-6)

Türkünün ardından, kızların coşkuyla halay çektiği sırada orkestranın ünison olarak duyurduğu ezgi (Prova No. 13, ölçü 1-5) la eksenli Nîkrîz beşlisi rengindedir. Nîkrîz makamında bazen tiz seslerde Eviç (fa#) yerine Acem (fa bekar) perdesi kullanılır. Bu nedenle aşağıda iki çeşit Nîkrîz makamı dizisi verilmiştir.

Yerinde Nîkrîz beşlisi Nevâ'da Rast dördlüsü

Yerinde Nîkrîz beşlisi Nevâ'da Buselik dördlüsü

Örnek 16. Yerinde 1. ve 2. Nîkrîz makamı dizileri

¹⁰ Buradaki ezgi halk müziğimizde Müstezad ayağı olarak da adlandırılabilir.

Birinci Nikrîz makamı dizisiyle benzerlik gösteren ve bazı yörelerde Kerem makamı olarak adlandırılan dizi şöyledir:



Örnek 17. Duygulu, 2018, s. 159

Örnek 18. Nikrîz beşlisi rengindeki ezgi (Prova No.13, ölçü 1-5)

Birinci perdenin ikinci sahnesinde Kerem'in Aslı'yla ilk karşılaştıkları yere gelip seslendirdiği sol# eksenli ezgide, üzüntüyü simgeleyen Hüzâm dördlüsü duyulur. Saygun partiyonun üzerine “con dolore” (acıyla) diye not düşmüştür. Aslı'dan ayrılmanın acısını yaşayan Kerem'in ezgisi, Anadolu insanının yaktığı ağıtları andırmaktadır. Ezginin devamında re# ve do# seslerinin gelmesiyle, Segâh dizisi renginde karara varılır.

Örnek 19. Yerinde Hüzâm makamı dizisi

Yerinde Tam Segâh 5'lisi Eviç'te Hicâz 4'lüsü

Örnek 20. Yerinde Segâh makamı dizisi

Con dolere [101]

Kerem

Hüzzâm Dörtlüsü

Segâh Makâmı Dizisi

Örnek 21. Hüzzâm ve Segâh renkleri (Prova No. 100, ölçü 10 ile Prova No. 102, ölçü 7 Arası)

İkinci perdenin birinci sahnesine gelindiğinde, sol sesi üzerinde duyurulan Hicâz dörtlüsü, inici seyirde olan “Şehnâz Bûselik” dizisini hatırlatır. Devamında Kerem’in üzüntüsünü simgeleyen Hüzzâm dörtlüsü (sol bemol-fa-mi bemol-re) duyurulur. Ardından kromatik bir inişle do sesinde karara varılır ve beşinci derecedeki sol sesiyle müzik yaylılara devredilir.

Yerinde Hicâz dörtlüsü Nevâ'da Rast beşlisi

Örnek 22. Yerinde Hicâz makamı dizisi

Hüseyinî'de Hicâz dörtlüsü

Yerinde Bûselik beşlisi

Örnek 23. Yerinde Şehnâz Bûselik makamı dizisi

The image displays a musical score for Kerem, Prova No. 160. The score is written for voice and piano. The voice part is in 2/4 time and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano accompaniment is in 2/4 time and features a rhythmic pattern with various ornaments and dynamics. The score is divided into several sections, each with a specific makam and rhythm pattern. The first section is labeled 'Hicâz 4'lüsü' and is marked with a red box. The second section is labeled 'Büselik 5'lisi' and is marked with a blue box. The third section is labeled 'Hüzzâm 4'lüsü' and is marked with a blue box. The fourth section is also labeled 'Hüzzâm 4'lüsü' and is marked with a blue box. The score includes various performance instructions such as 'Calmò', 'Colla parte', 'rubato', 'poco accel.', 'poco allarg.', and 'rit.'. The score is numbered 160 (Boşuk) at the top left.

Örnek 24. Hicâz, Şehnâz Büselik ve Hüzzâm renkleri
(Prova No. 160, ölçü 1 ile Prova No. 161, ölçü 17 arası)

Eserin son perdesinde, âşıkların atışma sahnesinden hemen önce duyurulan, 251. prova numarasında başlayan mi eksenli ezgi Hüseyinî dizisi rengindedir. Bu ezgi *Urfa Divan Ayağı* olarak bilinen eserin kısa bir bölümüdür. TRT repertuarında la eksenli verilen ezgiyi, Saygun mi eksenli yazmıştır.

Alıntı yapılan bu ezginin mi eksenli Hüseyinî renginde olmasına karşın, re sesinin sık duyurulması ve eşlikte duyurulan kısa motifler, aynı seslerle elde edilen re üzerindeki Râst makamı rengini de çağrıştırmakta, iki dizinin birlikte kullanılmış olduğunu akla getirmektedir.



Örnek 25. *Urfa Divan Ayağı* 'nın eserde kullanılışı (Prova No. 251, ölçü 1-4)



Örnek 26. Yerinde Râst makamı dizisi

Yukarıda vermiş olduğumuz örnekler dışında eserde Kürdî, Dilkeş – Hâverân, Bestenigâr, Sabâ gibi makam renklerinin yanı sıra, pentatonik ve tam ton diziler de kullanılmış, bu diziler zaman zaman modal ve tonal akorlarla desteklenmiştir.

Sonuç

Yaşamı boyunca Atatürk'ün 'kendi müziğimizi evrensel boyutlarda işlemek' fikrine sadık kalan Saygun, bir halk hikâyesini anlattığı *Kerem* 'de Anadolu kültürünün zenginliklerini işlemeyi bir görev bilmiş, kaynağı kendi öz kültüründe bulmuştur:

[...] halkın musikîsi ve oyunu, sanata çok şey vermişti. Çok seslilik onun hediysi [sic.] değil midir? Senfoni'nin kökü halka dayanmıyor mu? Nihayet,

Sahne'nin bir halk malı olduğunu kabûl etmemek mümkün müdür? [...] Bundan dolayı her devirde musikîciler kaynağa koşmuşlar ve beğendikleri halk mâlzimesini [sic.] almışlardır. (Saygın, 1945, s. 44)

Bir besteciyi doğru tanımanın ve anlayabilmenin en iyi yolu, elbette ki bestecinin kendi ifadelerine başvurmaktır. “Bir sanat, toprağına bağılı kalmadıkça ve hümen bir karakter taşımadıkça, üniversal olamaz” (Oral, 1973, s. 3) ifadesini kullanan Saygun, eserleriyle yerelden ulusala, ulusaldan evrensele açılmayı amaç edinmiş, hep ileriye doğru atılan bir besteci olmuştur. Saygun bir yirminci yüzyıl bestecisidir ve “[...] ben her türlü aramanın, her türlü denemenin çok iyi bir şey olduğunu her zaman düşünmüşümdür [...]” (Saygun, 1987, s. 75) diyerek yüzünü geleceğe döndüğünü ifade etmiştir. Bu yönüyle Saygun'un gelenek anlayışı, yeniyi de kendine katabilen evrimsel bir süreç içinde anlamını bulur. Bunun en somut kanıtı ise Anadolu'daki modal – makamsal ezgileri yeni bir üslupla, Batı müziği çalgılarıyla ve armonisiyle ele almış olmasıdır.

Saygun'un, Türkiye'de yaygınlıkla bilinen bir halk hikâyesinden yola çıkarak bestelediği eserde, ‘Türkiye'de en yaygın görülen makam’ olan Hüseyinî yanında, Karcıgar ve Nikrîz gibi makam renklerinin de kullanıldığı ve bu dizilerin de bazı yörelerde ‘Kerem makamı’ olarak anılan diziyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Eserlerinde makamın bir renk olduğunu ifade eden Saygun, *Kerem*’de bazen makamsal dizilerin tamamı yerine, o makamın rengini ortaya çıkaran küçük yapı taşlarını kullanmıştır. Örneğin Kürdî üçlüsü, Hicâz dörtlüsü, Hüzâm dörtlüsü, Nikrîz beşlisi gibi yapılar, küçük motifler halinde hem çalgısal hem de vokal partilerde kullanılmıştır.

Operada Erzurum-Hınıs yöresine ait *Penceresi Yeşil Boya* türküsü ve *Urfa Divan Ayağı*’na ait ezgilerin yanı sıra; Aksak Semaî gibi usûllerin kullanıldığı da görülmüştür. Eserin ritmik ve ezgisel yapısıyla birlikte, kostüm ve sahne tasarımı da halk kültürünü yansıtmaktadır¹¹. Gençlerin mutluluk içinde halay çektiği sahne, âşıkların bağlama eşliğinde atışması, uzun hava stilinde yazılmış ezgiler, Anadolu geleneklerine ait birçok unsuru barındırması açısından büyük önem taşımaktadır.

Saygun'un dizileri modlar üzerinden açıklıyor olması, eserlerindeki ezgilerin makamlar üzerinden yorumlanamayacağı anlamına gelmeyeceği gibi, araştırmacılara farklı bir bakış açısı da kazandıracaktır. Bu bağlamda müzikologları hem çoksesli Batı müziği,

11 Burada, 11 Mayıs 1991'de İDOB'un Aydın Gün rejisörlüğünde sahnelediği temsil kastedilmektedir. (<https://www.youtube.com/watch?v=ymn3uZokoT0>) (Son erişim: 22.05.2023)

hem de Anadolu müziği hakkında araştırmaya zorlayan Saygun'un eserleri ülkemiz müzikolojisinin gelişimi adına bir hazine niteliğindedir.

Halk şiiri üslubu ile yazılmış librettosu ve Anadolu ezgilerini içeren müziksel dokusuyla *Kerem*, ülkemiz müzik kültürü açısından büyük öneme sahiptir. Saygun'u daha iyi anlayabilmek ve anlatabilmek için de günümüz müzikologlarına, araştırmacılarına, orkestra şeflerine ve icracılarına büyük görev düşmektedir.

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

- Altınay, F. R. (2006, 23-24 Kasım). *Türk Halk Müziğinde Kerem Havaları ve Buldan'daki Örnekleri*, Buldan Sempozyumu, Denizli.
- Aracı, E. (2007). *Doğu – Batı Arası Müzik Köprüsü*, (2. bs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batu, S. (1944). *Kerem ile Aslı*. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.
- Başman, M., Çalgan, Koral ve diğerleri (1991), *1990-Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Darbaz, F. (1973). *Türk ve Batı Müziği*. İstanbul: Musiki Kültür Derneği Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güleç, E. S. (2009). *Kerem Operası Librettosundaki Kurgusal Unsurların Kerem İle Aslı Hikayesi Ve Kerem İle Aslı Oyunu Bağlamında İnceleme Ve Karşılaştırılması*. (Sanatta Yeterlik Eser Çalışması). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadeniz, İ. (2018, 10-12 Mayıs). *Kerem'in Görünmez Perdeleri*. IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Kütahya.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Manav, Ö., Çaylı F., Güray C., Karadeniz, E., Berki T. (Ed.). (2022). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Oral, Z. (1973,Haziran). Adnan Saygun. *Milliyet Sanat Dergisi*, 38, 3-4.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usülleri*. (6. bs). İstanbul: Ötügen Yayıncılık.
- Refiğ, G. (1997). *Atatürk ve Adnan Saygun*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Saygın, A. A. (1945). *Yalan: Sanat Konuşmaları*. Ankara: Doğu Matbaası.

- Saygun, A. A. (1952). Op. 28 Kerem, Şan Solistleri, Koro ve Orkestra İçin Üç Perdelik Opera. Orkestra partituru. Ankara Bilkent Saygun Araştırmaları Merkezi Arşivi, El yazmaları Koleksiyonu.
- Saygun, A. A. (1951). Authenticity in Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 3, 7-10.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Saygun, A. A. (2009). Türk Musikisi (La Musique Turque), Çev: İlhami Gökçen, *Folklor/Edebiyat-Uluslar arası Kıbrıs Üniversitesi*, 15, 9-44.
- Sümbüllü, H.T. (2006). *Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Şenel, S. (1997). *Türk Halk Müziğinde Beste, Makam, Ayak Terimleri Hakkında*. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Ankara.
- Tura, Y. (1997). *Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması*. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Ankara.
- Yılmaz, K. (2020). Arel – Ezgi – Uzdilek Sistemi Üzerine, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 8 (1), 2348-2365.

Bir Postmodernizm Tartışması: György Ligeti'nin *Le Grand Macabre* Operası

A Discussion on Postmodernism: György Ligeti's Opera *Le Grand Macabre*

Duygu KÜÇÜK ÖZBEK¹, Şebnem ÜNAL²



DOI: 10.26650/CONS2023-1265357

¹Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, Konya, Türkiye

²Prof., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: D.K.Ö. 0000-0002-7741-6587;
Ş.Ü. 0000-0003-2808-7120

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Duygu KÜÇÜK ÖZBEK,
Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü,
Opera Anasanat Dalı, Konya, Türkiye
E-posta/E-mail: duygukucukozbek@gmail.com

Başvuru/Submitted: 15.03.2023
Kabul/Accepted: 11.05.2023
Online Yayın/Published Online: 12.06.2023

Atıf/Citation: Küçük Özbek, D. ve Ünal, S. (2023). Bir Postmodernizm Tartışması: György Ligeti'nin *Le Grand Macabre* Operası. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 75-94.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1265357>

öz

Bir Anti-Anti-Opera Örneği Olarak György Ligeti'nin *Le Grand Macabre* Operasının İncelenmesi başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden ortaya çıkan bu araştırma, 20. yüzyıl opera repertuarının seçkin eserlerinden olan ve György Ligeti tarafından bestelenen *Le Grand Macabre* Operasının müzikal yapısının ve özellikle de düşünsel dayanaklarının analiz edilmesiyle, eserin modern/postmodern opera sınıflandırmasında aldığı yeri tartışmaktadır. Her ne kadar György Ligeti tarafından postmodern olmadığı ve fakat postmodern özellikler gösteren anti-opera türüne karşı biçimde anti-anti-opera olduğu ifade edilen eserin sınıflandırılması birçok uzman tarafından eser sahnelendiğinden beri tartışılmıştır. Bu tartışmalar, genel olarak modern/postmodern operanın nitel analizlerinde oldukça yol gösterici olmuştur. *Le Grand Macabre*'nin yarattığı tartışmalar, 20. yüzyıl opera tarihi içinde düşünsel ve müzikal sınıflandırmaları oluşturmada önemli yer tutmuştur. Bu çalışmada öncelikle postmodernizmin kavramsal, tarihsel ve sanatsal çerçevesi çizilmiş, ardından eser hakkında temel bilgiler verilip en sonunda eserin modern/postmodern opera sınıflandırması açısından sonuçlara ulaşılmıştır. Modern ve postmodern operanın zaman içinde nasıl ortaya çıkıp geliştiği, dayandığı felsefe ve şekillendirdiği sanatsal görünüşü üzerinde durularak *Le Grand Macabre* operasının bu anlamda bulunduğu yer üzerinden bir örneklendirme ortaya konmuştur. Nitel araştırmanın kullanıldığı bu çalışmada, henüz dilimize çevrilmemiş birçok kaynaktan yararlanılarak, çalışmanın ilerideki araştırmalara yardımcı olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Le Grand Macabre*, 20. Yüzyıl Operası, Postmodernizm

ABSTRACT

This research emerged from my Proficiency in Art thesis titled "Analysis of György Ligeti's Opera *Le Grand Macabre* as an Example of Anti-Anti-Opera" and aims to analyze the musical structure and in particular the intellectual foundations of the opera *Le Grand Macabre*, composed by György Ligeti and an outstanding work in the 20th-century opera repertoire. This article analyzes the work to discuss its place in the modern and postmodern opera classification. Although György Ligeti had stated the work to classify not as postmodern but rather as anti-anti-opera in opposition to the anti-opera genre showing postmodern features, many experts have discussed the work since it appeared on stage in a way that was generally quite instructive in the qualitative analysis of modern and postmodern opera. The debates *Le Grand Macabre*

created have had an important place in forming the intellectual and musical classifications in the history of 20th-century opera. This study firstly draws the conceptual, historical, and artistic framework of postmodernism, then provides basic information about the work, before finally arriving at the results in terms of the work's modern and postmodern opera classifications. The study presents the example of where the opera *Le Grand Macabre* is placed by emphasizing it in the sense of how modern and postmodern opera emerged and developed over time, the philosophy on which it is based and the artistic phenomenon it has shaped. This study uses qualitative research with the aim of helping future research by making use of many sources that have not yet been translated into Turkish.

Keywords: *Le Grand Macabre*, 20th-century opera, postmodernism

EXTENDED ABSTRACT

The 20th century marked a time when developments in technology and industry affected every area from world wars to daily life, and the period's most dominant understanding began to be discussed under the title of modernism, which also included political and philosophical content. The opera of the 20th century began to show itself in its brand-new form, one in which modernism was reflected in every aspect. Modern opera is observed as a progressive and revolutionary creation that has created a special place for itself in people's entertainment culture and even questioned the foundations of operatic art. Examples have even been given since the 1950s that completely differ from the opera experience preceding it. Moreover, some examples have been destructive enough to claim that the art of opera is dead and far removed from the stage and the masses. Created by avant-garde composers, this genre of opera revealed a character that is purely provocative, highly intellectual, and difficult for the masses to understand. The new opera of this period involved avant-garde music that was at the forefront of innovation in its field, with the term "avant-garde" meeting a critique of the existing aesthetic traditions, the rejection of the status quo in favor of unique or original elements, and the idea of deliberately challenging or alienating audiences (Nicholls, 1991).

When considering the character seen in the music of the 20th century as the development of modernism, the existence of both idealist approaches such as radical modernism and experimental attempts such as avant-garde can be observed in many works in various situations. The shift of modernism to the US geography through World War II after 1950 made this movement more remarkable in terms of art's political content. In a world polarized by the Cold War, modernist music that was in a sense embraced by liberalist policies had fused with more art movements and more politics, evolving into a postmodernist music that first emerged with an attitude against modernism.

György Ligeti was the composer of the 1976 opera *Le Grand Macabre* and repeatedly expressed his skepticism toward avant-garde and postmodernism. He insisted that these approaches are

conformist and outmoded. The main idea that had driven him away from avant-garde is that avant-garde had become outdated after the end of the Cold War, for all situations had changed, both socially and technologically. In fact, Ligeti even questioned whether to continue composing with avant-garde methods such as the clustering method and micropolyphony. The works he produced after 1982 when postmodernist composing had reached its peak in the West are proof that he was careful to remain independent of these orientations.

Although Ligeti did not want to be classified as avant-garde or postmodernist, the place postmodernism has in the character of his opera is undeniable. Ligeti humorously called *Le Grand Macabre* a flea market (*marché aux puces*). His choice of this metaphor coincides with the grotesque character that arises from the clash of styles and genres heard in the work. This versatile character is also compatible with the postmodern disorientation. The focus on forms resulting from the juxtaposition of references has at times led critics to describe the opera as having a tired and even dated caricature. However, *Le Grand Macabre* does not have a representation of the loss of connection with history in the postmodern manner consisting of emptied stylistic references; on the contrary, it contains a deep historical awareness that leads to it having a modernist aesthetic. As such, the work doesn't fit the concept of postmodernism as a new cultural sovereign but rather as a variation of modernism and can be incorporated into a continuation of postmodernism that has become a more explicit part of self-reflexive critical awareness and the expressive qualities of music (Edwards, 2017, p. 7).

When looking at Ligeti's discourses, *Le Grand Macabre* appears as a work that aims to be distinct and unique, unrelated to any movement, and beyond classification. However, when undertaking an analysis of the work and taking the interpretations of different researchers into consideration, the work is clearly infused with the other works of Ligeti throughout his entire artistic life and is therefore an opera that carries traces of the movements his works had involved in the previous periods. This opera is not just an avant-garde and modernist but also a postmodernist opera, and because of this totality, it has become one of the outstanding operas of its age as a unique and distinct example.

This study has been carried out with the aim of presenting a tidy approach to the intellectual classification of the work accompanied by the aforementioned arguments with the hope of contributing to future research. The study also has the aim of contributing to future academic studies on modern and post-opera art.

Giriş

Tarihsel anlamda postmodernizmin ne zaman başladığı ve temellerini atan önemli olayların neler olduğu konusunda yapılan birçok çalışmada, Fransa'daki 1968 öğrenci gösterilerinin bu kavramın kitlesel kabulüne neden olduğu işaret edilir (Chistyakova, 2018). Ancak yine de postmodernizmin modernizme karşıt biçimde, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yeni dünya düzeninin Batı Bloğu'nda bir kimlik olarak ortaya çıktığı söylenirse yanlış olmaz. Bu yaklaşımla, postmodernizmin yeni bir dünya düzenine geçen Batılı toplumun gelişiminin niteliksel olarak yeni aşaması veya modernitenin bitmemiş bir sosyo-kültürel süreci olduğu da söylenebilir. Denilebilir ki, 20. yüzyılın yarısından sonra postmodernizmin sosyal teorisi, toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve politik alanlarında meydana gelen temel değişikliklerin yansımasıdır. Bu açıdan bakıldığında postmodernizm, felsefede ve sanatta 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren baskın hale gelmiş olan akımdır. Onun 20. yüzyılın temel karakteri olan modernizm ile ilişkisi çok sayıda araştırmacının tartışma konusu olmuş, neredeyse kamplaşmalara yol açacak fikir ayrılıkları yaratmış, en sonunda da oldukça geniş bir etki alanına sahip olduğu kabul edilerek bir üst kavram olarak 20. ve 21. yüzyılın fikir çatısı olarak görülmüştür.

Jean-François Lyotard ve Jean Baudrillard dahil olmak üzere postmodern felsefeyle ilgilenen düşünürlerin eserlerinde ele alınan postmodern toplum için ortak durum, dünyanın ve toplumsal düzenin parçalanmasıdır. Bu düşünürler iki dünya savaşı ertesinde, insanların siyasi kurumlara artan güvensizliğini, sivil ve siyasi faaliyetlerin azalmasını, kitle iletişim araçlarının insanlar ve gruplar üzerindeki büyük etkisini vurgularlar. Bütün bunlar, kurumları ve toplumsal oluşumları genel düzen ve bütünlükten uzaklaştırır. Toplumsal yapı istikrarını kaybeder, ayrık, parçalı, mozaik, paradoksal hale gelir, birleşik iletişimin mantığı bozulur. Postmodern felsefenin klasik temsilcilerinin bakış açısından bakıldığında, 1945 sonrasında dünya o kadar büyük ölçüde değişmiştir ki, tamamen farklı bir analiz, anlatı ve zihinsel operasyon gerektirir. Kültürel-tarihsel bir çağ olarak postmodernizm, modernitenin üst anlatılarının konularının ve değerlerinin tükenmesi ve yeni değerlerin uygulanma biçimleri olarak toplumsal kurumların değerlerle olan ilgi düzeyinin azalması ile karakterize edilir (Chistyakova, 2018).

Felsefenin sanata olan etkisi temel alındığında kabaca postmodernizm, üst anlatılara karşı duyulan şüpheci. Üst anlatıdan kastedilen; mutlak gerçeklik, ortak fayda, tartışmasız kabullerin evrenselliği gibi tüm kapsayıcı fikirler ve düşünce sistemleridir. Üst anlatılar,

jest, ritüel ve kültürel kimliğe katkısı olan gelenekleri yönetirler. Bunlar genellikle görünmez haldedir ve otomatik olarak gerçekleşirler. Görünür olmaları ancak bir başka üst anlatıya geçilmesiyle mümkün olur. Lyotard, postmodernizm terimini bilimlere ve felsefeye sokmuştur, terimin modernizme karşı olduğunu savunarak modernizmin bir parçası olduğunu reddeder. Lyotard'a göre, postmodernizmin sahip olduğu anti-modernist duygudan ve içsel şüphecilikten üst anlatıya karşı oluşmuş çok sayıda mikro anlatı ortaya çıkar. Ancak yine de postmodernizm, kimliğini modernizme tepki olarak şekillendirerek, modernizme ayrılmaz bir şekilde bağlı kalmış olur (Lyotard, 2019).

Felsefik yaklaşımın üzerinde yükselen sanatsal postmodernizmin gözlemlendiği ilk örnekler 1950'lerin ortalarında ABD'de mimari, heykel ve resim alanlarında sanatsal bir fenomen olarak ortaya çıkar. Stillerin eklektizm ve melezleşmeden beslenmesi en belirgin özelliklerdendir. Postmodern sanat alımlayıcısı, çağrışımların, işaretlerin, sembollerin devasa uzayında gezinmeyi, çeşitliliği ve hızla değişen bilgi akışlarını kavramayı zor bulur. İnsan varoluşunun sahiciliği, sanatın işaretleri ve imgeleri de dahil olmak üzere, onun gerçekliğinin işaretleri ile değiştirilir (Chistyakova, 2018). Artık modernin ötesine geçmiş, hatta onun katı kurallarına olan güvenini yitirmiş olan toplum, kuralsızlığın kural olduğu postmoderni tercih etmeye başlar.

Postmodernizm, modernizmin tersine, bayağılığın çekiciliğine inanır. Şimdiye dek söylenenin inkarı değil, onun ironik biçimde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur. Bu nostaljik bir geriye dönüş değildir, bu geçmişle kurulan ironik diyalogun eleştirel şekilde yeniden ele alınmasıdır. Çünkü postmodernistlere göre sanatın gerçek analizi, uyumun peşinden gitmek yerine çelişkileri açığa çıkarmaktır. Postmodern üslup, diğer üslupları kendine mal ederek karakterize olur, yüksek veya popüler sanatın ikisini de kapsar, ikisine de arzu duyar, iki durumu da eşit şekilde kabullenir (Kramer, 2016).

Kabaca özetlenirse 20. yüzyıl başından itibaren kendini belirgin şekilde gösteren modernizm ile onun bir anlamda karşıtı ve devamı olan postmodernizm arasında kavramlar üzerinden yapılacak bir sıralama, konunun anlaşılmasında bize genel bir çerçeve sunar. Şöyle ki, modernizmde sanat eseri, formu birleşik veya kapalı şekilde temel bir özellik olarak ele alırken, postmodernizmde eser ayrık veya açık olarak anti-formun peşindedir. Modernist eserde, eserin ortaya çıkışında ayrıca bir amaç söz konusuysen, postmodernist eserde sadece oyunun kendisi amaçtır. Bununla birlikte, modernizmde tasarım ve hiyerarşi varken, postmodernizmde şans ve anarşi öne çıkar. Modernizm bütünsellik ve

sentez görünümünü sergilerken, postmodernizm yapışöküm ve antitez üzerinde ilerler. Modernist eserde anlatı önemlidir ve büyük hikayelere başvurulur. Ancak postmodernist eserde anlatı ve anlam karşıtlığı ile küçük parçaların dağılımı görülür. Modernizm tekçi iken (monist), postmodernizm çokçu (pluralist) dur. Modernizm ütöplik ve elitist, postmodernizm popülisttir. Hatta modernizm erkek egemen (patriyarkal), postmodernizm patriyarka karşıtı, feministtir. Modernizm merkezi, Batılı, tek, ciddi, resmi, teorik, analitik, basit, mantıklı, kontrolcü, doğrusal, kalıcı, soyutlayıcı, materyalist ve mekaniktir. Bunun tersine postmodernizm, dağınık, çok kültürlü, çeşitli, ironik, gayriresmi, pratik, bileşimli, ayrıntıcı, ruhani, çok yönlü, geçici, simgeci, göstergeci ve elektrondur. Son olarak, modernizm kesinlik isterken, postmodernizm belirsizlik ilkesine bağlıdır (Kramer, 2016, s. 9).

Operada Avangart, Modern ve Postmodern

20. yüzyılın müziğinde görülen karakter modernizmin gelişimi olarak ele alındığında, hem radikal modernizm gibi idealist yaklaşımların hem de avangartizm gibi deneysel kalkışmaların varlığı çok sayıda eserde çok çeşitli hallerde gözlemlenebilir. Modernizmin yüzyılın ikinci yarısından sonra İkinci Dünya Savaşı'yla beraber ABD coğrafyasına kayması, bu akımı sanatın politik içeriği özelinde daha dikkat çeker hale getirmiştir. Soğuk Savaş'la beraber kutuplaşan dünyada, liberalist politikalarla bir anlamda sahip çıkılan modernist müzik, daha fazla sanat akımı ve daha fazla politikayla kaynaşarak, ilk başta modernizme karşıt bir tavırla ortaya çıkmış postmodernist bir müziğe evrilir. Bu kabullerle yaratılan postmodern müzik de, bir üst başlık olarak, aynı tavır altında üretilen bütün müzik eserlerini kapsayarak bir anlamda modernizmin rolünü devralır. Özellikle 1980 sonrası Batı müziği örneklerinde görülen kapsam postmodernizm olarak anılır.

Opera sanatı da aynı diğer müzik dalları gibi radikal bir değişim yönünde ilerler. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendinden önceki opera deneyiminden tamamen farklı, dahası opera sanatının öldüğünü iddia edecek kadar yıkıcı, sahneden ve kitlelerden uzak örnekler verilir. Avangart besteciler tarafından yaratılan bu opera türü, tamamen provokatif, yüksek derecede entelektüel ve kitlelerce anlaşılması zor bir karakter ortaya koyar. Operanın öldüğünü ilan eden bu besteciler, yarattıkları opera benzeri çalışmalarla bir anlamda yaşamayan bir operanın örneğini sergilerler. Bu dönemin müziği olan avangart müzik, kendi alanında yeniliğin ön saflarında yer alan müziktir ve avangart terimi, mevcut estetik geleneklerin bir eleştirisini, statükonun benzersiz veya oriji-

nal unsurlar lehine reddedilmesi ve izleyicilere kasıtlı olarak meydan okuma veya yabancılaştırma fikrini karşılar (Nicholls, 1991).

Kramer'a göre, avangart eserlerin gerçekten müzik mi yoksa basit anlatımla birer ses deneyleri veya ses egzersizleri mi oldukları konusunda şüpheler vardır. Fakat şu açıktır ki, bu eserler dinleyiciye müzik olarak sunulmaktadır. İcra edilmekte, konser salonlarında sunulmakta, kaydedilmekte ve radyolarda yayınlanmaktadır. Dinleyicinin önüne müzik olarak konan bu eserler normal olarak algılanan müzikten çok farklı duyulmakta, konuya yabancı olan dinleyicinin kafası karışmakta, hatta kullanıldığını, kendisiyle alay edildiğini düşünmektedir. Ancak bu durum avangartın tam olarak istediği şeydir; dinleyicinin müzik hakkındaki halinden memnun tavrını sarsmak ve böylece onları dinleme sürecinin tamamından sorumlu tutup yeniden düşünmelerini, anlamaya çalışmalarını ve bundan zevk almalarını sağlamak (Kramer, 2016).

Burada önemli bir soru ortaya çıkar; acaba avangart müzik, bestecisinin maksadıyla veya izlediği yaratma süreciyle oluşturduğu karakteristiği nedeniyle mi böyledir, yoksa insanların ona verdiği tepki nedeniyle mi? Kramer'a göre avangart eser şu üç dinamiğe dayalıdır: bestecinin maksadı, müziğinin özü ve aldığı tepki. Nitekim bir eseri çok basit bir etiketlemeyle avangart diye nitelemeden önce her eserin avangart karakterini çoklu yolla ve çoklu seviyeli olarak gösterdiğini unutmamak gerekir. Ayrıca, bir avangart tam bir bilinçle, ne yaptığını bilerek, maksatlı bir şekilde eser yaratır. Bu yanı sıra politik bir tarafı da olan avangartlar dinleyicinin rahatını kaçırmak, onu provoke etmek ister. Bu gerekli bir aşırılıktır. Yenilik ve deyim yerindeyse tuhaflık avangart bir iş için elbette gereklidir ancak, dinleyicinin müzik algısına meydan okumuyorsa yetersizdir (Kramer, 2016).

Peki avangart ile radikal modernizm arasındaki ilişki nedir? İkisi de tuhaflık, aşırılık ve geçmişle olan bağları koparmayı içerir. Ancak modernist müzik elitist, öncü küçük bir gruba cazip gelirken, avangart bu gruba cazip gelmeyi istemediği gibi olabilecek en fazla insanı rahatsız etmeyi amaçlar. Modernist müzik sanat sanat içindir mottosuna dayanan, saf, otonom, politikadan, sosyal ve kültürel meselelerden azade bir ruha sahiptir. Ancak avangart müzik en başta yaratım olarak politiktir, sosyal ve kültürel içeriğe başvurur, yerleşik değerlere meydan okur (Kramer, 2016). Aynı bestecinin hem modernist hem de avangart eserler çıkardığını da görebiliriz.

Akıllara gelen bir diğer soru da, avangart ile postmodernistin farkıdır. Şöyle ki, avangart içeriği yaratırken tarihi doğrusal olarak algılar. Önde olmak, herkesten ilerde olmak, cesur-

ca yeni işler yapmak ister ve tarihin tek bir yönü olduğunu, sizin de en önde olduğunuzu hissettirmek ister. Şayet, müzik tarihini daha büyük bir karmaşa, daha büyük bir soyutluk, daha büyük bir disonans doğrultusunda doğrusal bir ilerleyiş olarak kabul ediyorsak öncü bestecilerin kimler olduğunu belirleyebilir miyiz? Bu durumda, neredeyse bütün yaratıcıları avangart kabul etmek gerekmez mi? Bu soruya postmodernist başka türlü yaklaşır. Postmodernizm tarihin doğrusallığını reddeder. Çünkü postmodern kabulle müzik yapan besteciler, tarihi yön­süz bir alan olarak kabul eder ve geçmişteki sesleri ve onların bir araya gelme sürecini günümüzdekiyle beraber algılar. Postmodernistler hiçbir müzik türünü eskitilmiş ve artık kullanılmaz olarak görmez. Sanatlarını, kapsayıcı ve çoğul bir anlayışla mümkün olan her şeyi içererek orada ve o anda kullanırlar (Kramer, 2016, s. 48).

Bu noktada, avangartizmi de bir anlamda kapsayan modernizmin, tarihsel açıdan kendinden sonra gelen postmodernizmle olan çatışmasına değinmek gerekir. Müzik bağlamında postmodernizm, bir yanda geçmişin sabit anlamı ile, diğer yanda ortaya çıkan sosyo-kültürel bağlamlarda yeni bir anlam kazanan şekillendirilebilirlik arasındaki büyük karşıtlığı açıkça ortaya koyar. Postmodernizm yapısal analiz yoluyla altta yatan birleştirici faktörleri algılayarak, çoğulluğu ifade ettiği ve dinleyicinin kültürel ve psikolojik duyarlılıklarına yanıt verdiği için modernizmle hem birliktelik hem de mesafe gösterir. Yüzeysel bir düzeyde, Lyotard'ın açıklamasında tanımlanan anti-modern zihniyetin bir kısmı, müzikal kompozisyonun çoğulcu, kültürel, sosyal ve politik bir bağlamla uzlaşmasının değerlere nasıl yansıdığı konusunda farkedilebilir. Yine de daha derin bir düzeyde, postmodern eserler modernizmin üst anlatılarına tepkilerden daha fazlasıdır (Edwards, 2017). Müziğin mevcut deneyimlerde geçmiş tarihselliğinin ötesine geçme yollarıyla ilgili daha derin bir endişeyi ortaya koyarlar.

Müzikolog Hermann Danuser, postmodernizme birleştirici biçimleriyle birlikte modernizm öncesi estetiği yeniden canlandıran anti-modernist bir duygu bahşeder. Danuser'in yazıları, 1980'lerde Almanya'da müzikte postmodernizm konusunda tartışmalar başlatır. Bununla birlikte, onun postmodernizmi tanımlama girişimleri, söylemde bir miktar belirsizliği ortaya koyar. Danuser, bu söylem ışığında kolaj üzerine yazdığı makalesinde postmodern kolaj estetiğini, hem modernist hem gelenekçi ya da anti-modern müzikte yer alan birleştirici ideallere karşı, müzikteki çoğulculuk düzeyine göre tanımlar. Örneğin, Berio'nun *Sinfonia*'sında (1968), kurucu parçaları bütünleştirmedeki modernist niyeti algılar, ancak yapıt temelde çoğulcudur ve bu nedenle postmodern olarak değerlendirilir. Ayrıca, daha önce postmodern müziğe örnek olarak George Rochberg'in

müziğiyle ilgili, *Piano Quintet* (1975) gibi eserlerin altında yatan modernist yapısal birliği savunmuş olmasına rağmen, yine de bestecinin müziğini postmodern olarak kabul eder. Eserdeki yedi bölümün her biri, atonalden Brahms stilini anımsatan bölümlere kadar stilistik olarak zıt ama tutarlı ifadeler sunar. Eser, simetrik biçimsel döngüsü ve hareketler arasındaki aralıklı ve motifsel ilişkiler sayesinde birleşmiştir. Eser böylece modernizme hem mesafe hem de süreklilik sunan postmodernizm kriterlerini karşılamaktadır (Danuser, 1997, s. 157).

Buna karşılık, postmodern müzik üzerine çalışan diğer bir müzikolog Joakim Tillmann, Rochberg'in müziğindeki stilistik alıntıları, Danuser'in yaptığı gibi postmodern kolaj temelinde çoğulcu bir estetik çizgide tanımlama kriterlerini sorgular. Ona göre, tamamen gelenekçi, modernlik karşıtı ideallerle uyumlu olarak geçmişe daha uzun, tutarlı üslupsal göndermeler içeren postmodern ifade türlerini neyin farklılaştırabileceği belirsizliğini korur. Tillmann, birlik ve çoğulluk arasındaki ilişkiyi ikili bir karşıtlık olarak düşünmek yerine, bunun bir derece meselesi olarak düşünülebileceğini öne sürer. Tillmann'a göre Danuser yorumladığı çok farklı müzik türlerinde birlik kriterlerini açıkça tanımlamaz. Bu nedenle, geçmişin müzikal ifadelerini içermenin son derece zıt biçimlerini postmodern olarak sınıflandırma girişimlerinin etkinliği konusunda bazı şüpheler vardır. Ayrıca, yapısal birlik veya bölünmüşlük üzerine herhangi bir tartışmanın, Danuser'in açıkça yapmadığı bir ayrım olarak, analiz yoluyla ortaya çıkan yapıdaki dokusal ilişkilerle değil, birlik veya çoğulluğa ilişkin psikolojik deneyim ve algı ile başlaması gerektiğini iddia eder (Edwards, 2017, s. 5).

Postmodern müzik ilkelerinin en belirginlerinden olan kolaj, yaratıcı dürtüsünün büyük bir bölümünü, metinsel birlik ve kopukluk gibi zorlu kavramlardan alır. Kökenlerinin, metinselliğini ve nasıl algılandığını ihlal etmesinden ilham alarak dinleyiciyi bu konuşma sürecine dahil eder. Metinsel birlik bir dereceye kadar nesnelliğe sahiptir. Deneyimli olsun ya da olmasın, kanıtlanabilir olduğu varsayılır. Algısal birlik ilişkilerde de bulunur ama önce kısa sonra uzun süreli bellekte kodlanmış ve geri çağırılmış bir müzik olarak yer alır. Sonuç olarak, bir eser metinsel olarak ne kadar az bütünleşirse, her dinleyici bir sanat eserinin kendi algısal anlamını yaratmaya o kadar fazla teşvik edilir. Sonuçta ortaya çıkan yanıtların çokluğu, dinleyiciler kadar çok parça olduğunu, bunun da postmodern düşünceye tamamen uygun bir fikir olduğunu gösterir. Böyle ortaya çıkan birlik psikolojik ve kültürel, garanti edilemez veya metinsel birlik ile zorunlu olarak ilgili değildir (Edwards, 2017).

Müzikolog Catherine Losada, yapısal bir model için temel yapı taşları olarak Rochberg, Berio ve Zimmermann'ın kolaj çalışmalarının müzikal dillerindeki farklılıkları belirleyerek bu tespitte katkıda bulunur. Bu kolaj çalışmalarının göndergesel ve dışavurumcu yönleri üzerinde analitik yaklaşımdan kaçınarak, çalışmalardaki yüzeyselliğin, derin bağlantıların basit bir reddini yansıtmadığını, bunun yerine geleneksel olmayan yapılar yaratan çok sayıda çağrışım tarafından yönlendirilmeyi tercih ettiğini gösterir. Bu haliyle, çalışması geleneksel birlik nosyonlarını aşmayı amaçlar ve analiz ettiği postmodern kolajların hem modernizme tepki verdiği hem de onunla süreklilik içinde olduğu görüşünü pekiştirir. Farklı alıntılar yoluyla sunulan kromatik parçalar, benzerlikleri veya keşimleri temelinde değil, farklılıkları ve aşamalı olarak bir araya gelme biçimleri temelinde birbirleriyle nasıl etkileşime girdiklerini göstermek için kullanılır. Farklı bileşenler arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunu gösterir, her şeyi kapsayan bir temel birliği önermez, ancak müziğin ifade niteliklerinin merkezinde yer alan birlik kavramlarıyla eleştiril bir ilişki kurmayı önerir. Bu eserlerin postmodernizmi, geleneksel birlik kavramlarını inkar etme biçiminde değil, onu nasıl sorguya çektiklerinde yatmaktadır. Olumsuzluktan ziyade modernizmin birleştirici ilkelerini barındıran eserler, 20. yüzyılın tarihsel söyleminde silinmez bir iz bırakan birlik ve parçalanma arasındaki gerilimlerden teşvik alarak bunları korur, rafine eder ve aşar (Losada, 2009).

Le Grand Macabre'a yakıştırılan anti-anti-opera niteliğinin kökeninde yer alan anti-opera kavramı 20. yüzyılın radikal modernist ve postmodernist operasının tam ortasında duran avangart Alman besteci Mauricio Kagel'in *anti-opera* başlığı altında duyurduğu Staatstheater (1971) isimli sahne eserinde kendini gösterir. Kagel, yüzlerce teatral, enstrümantal, vokal ve fiziksel minyatürü bir araya toplayarak kullanımlarını belirli kurallarla yönetir ancak temelde özgürce var olmaları amaçlanmıştır. Bu yolla, parçalar ne kendi başlarına net olarak anlaşılabilir, ne de bir araya geldiklerinde genel bir resim sunabilirler. Yaratılan kompozisyonel bir yapıdır. Kagel'in müzik tiyatrosu basit bir temsilin ötesindedir; duygular ya da hisler hakkında hiçbir eylem, figür ya da şarkı bulunmaz. Daha ziyade, kendi etrafında müstehcen bir görüntüyle dönen, bozuk bir dünyanın grotesk bir temsilini sunan, çarpık alıntılardan oluşan bir kaleydoskop yaratılır (Attinello, 2009). Staatstheater ölmüş kabul edilen operanın yeni halidir ve tamamen avangart bir yaklaşımla kendinden önceki bütün bir opera geleneğini reddettiğini açıkça ilan eder. Kagel'in ilan ettiği bu anti-opera örneği, kendinden sonra gelen birçok sahne eserinin tür olarak nitelenmesinde öncü olur. Gelenekten tamamen kopan, opera sanatı-

nın o güne dek sergilediği bütün form ve metin özelliklerini yıkan anti-opera türü, dönemin avangart sahne müziğinin temsili haline gelir. Bu avangart eser, bir anlamda postmodern operanın erken örneklerinden biridir.

Kagel'in yaklaşımına benzer şekilde bütün bir genç nesil avangart bestecilerin operaya tümünden şüpheyle bakması, bu bestecilerin yeni bir sahne müziği aramasına neden olur. Aslında Cage ile başlayan ve kısa sürede ilgi görüp çok sayıda örneğin yaratıldığı bu tip sahne eserleri, dönemin postmodern opera anlayışının örnekleri olarak nitelenebilir. Bu bestecilerden bir diğeri olan Morton Feldman (1926-1987), tiyatro yazarı Samuel Beckett (1906-1989) ile beraber *Neither*'ı (1977) yaratırlar. Tek bir sopranonun orkestra eşliğiyle Beckett'in şiirlerinden oluşan librettoyu seslendirdiği eser teknik olarak bir monodram olsa da yaratıcıları tarafından operaya karşı bir opera özelliği gösterdiğinden bir tür anti-opera kabul edilir (Ross, 2007).

Bu tip operanın 20. yüzyıl sonlarındaki başka bir örneği, Macar besteci György Kurtag'ın (d. 1926) *Kelime Nedir* (1991) adlı çalışmasıdır. Besteci eserini, geçirdiği trafik kazası nedeniyle uzun süre konuşamayan Macar şarkıcı Ildikó Monyók için yazar. Bu hikâyenin, ana karakterin sesini kaybettiği ve ancak yıllar sonra tekrar bulduğu, Samuel Beckett'in *Not I* (1972) adlı eserindeki kadınla bağlantısı vardır. Besteci, Samuel Beckett'in bir metnini, yaralı kadın tarafından söylenebilecek şekilde kısa hecelere bölerek kullanmaya karar verir. Müziğin kendisi parçalıdır ve her seferinde kadının durumunu yansıtmak ve konuşamayanlara ses vermek için sessizlikten fıskırır (Rosani, 2013, s. 68).

Ortaya çıkan bu yeni operada besteciler formu çok farklı bir şekilde yeniden tasarlar. Bunu yaratan ihtiyaçlardan biri de geleneksel büyük operaların ya da avangart entelektüel işlerin ekonomik anlamda zorlu ve tercih edilmez olmasıdır. Ancak yine de zorunluluklar ekonomik olmaktan çok estetikdir. Estetiğe katkıda bulunacak yöntemlerin sınırları bulanıklaşır ve film, gerçek zamanlı videolar veya dijital elementler çalışmaya dahil edilerek yeni teknolojilerin kullanılmasıyla, operanın ne olduğu veya operanın müzik tiyatrosundan farkının ne olduğu sorusu daha belirgin şekilde öne çıkar. Bu yeni manzarada, avangart eserlerin seyirci karşısındaki dezavantajını ortadan kaldırma amacını da kapsayan bir yaklaşım ortaya çıkar. Bu yaklaşım Amerikan müzik çevrelerinde ortaya çıkan Minimalist akımdır. Çok yaygın ve etkili olan bu akım, bir anlamda operada ortaya çıkan tıkanmanın ilacı olur (Ross, 2007).

1970'lerden sonra, sahneden doğan ve nihayetinde sahneye ait olan minimalist müzik ve opera, geleneksel olarak Amerikan pop kültürü ile Afrika ve Güney Asya'nın primitif müzi-

ğiyile ilişkilendirilmiştir. Ancak erken minimalist bestecilerin 1960'larda Manhattan şehir merkezinin yenilikçi tiyatro akımlarıyla olan bağlantıları da aynı derecede önemlidir. Nitekim müzikal minimalizm ve Amerikan tiyatrosu, tarihin kritik noktalarında birbirlerini tanımlamaya hizmet etmiştir. 1970'lerden önce Amerikan müziği ve tiyatrosundaki yenilikler kesinlikle opera salonlarında yer almaz. Ancak daha sonra minimalistler, müzikal dramaya ve diğer büyük ölçekli teatral çabalara olağanüstü yaratıcı bir ilgi gösterirler (Ross, 2007:315).

Minimalizm kategorisi La Monte Young (d. 1935), Terry Riley (d. 1935), Steve Reich (d. 1936) ve Philip Glass'ın (d. 1937) 1960'lardan itibaren ortaya koydukları devrinsel şekilde yinelenen kalıplara dayalı eserleri için kullanılmaya başlanmıştır. Atonal, avangart biçimlerin akademik alanda başat hale gelmeye başladığı bir dönemde, avangartın müzikal bir çıkmaz sokak olduğuna karar vererek müziğin en temel öğelerine dönmüş ve çoğunlukla basitlik olarak algılanan tonal merkezli bir tarzı uygulamışlardır (Ross, 2007). Minimalizm aslında dönemin postmodern yöneliminin bir sonucudur. Postmodernizmle beraber değer görmeye başlayan, yalınlık, basitlik, ilkelik, sadelik, yerele ve geçmişe dönen bakış açısının müzikte ortaya çıkardığı akımdır. Modernist tavırlarla bestelenmiş karmaşık ve yoğun işlere, avangart bestecilerin yarattığı ve küçük bir çevrenin beğenisiyle sınırlı kalmış entelektüel sahne eserlerine karşı gösterilen tepkiyle beraber bir grup besteci, opera sanatının büyük kitlelerle barışmasını sağlayacak, anlaşılır bir müzik ve metne sahip eserler vermeye başlarlar.

20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, opera sanatının aldığı biçim ve konum aslında tam anlamıyla bütün bir yüzyılın toplamı olarak görülebilir. Elbette 20. yüzyıl öncesindeki operanın en sevilen eserlerinin sahnelenmesi baskın şekilde devam etse de akademik anlamda yaratılan opera çok çeşitli türlerde yaşamaya devam eder. Hem küçük bir çevreye hitap eden müzikli oyun benzeri avangart eserler, hem de opera geleneğini yeniden yorumlayan Neo-romantik eserlerin bestelenmeye devam edildiği görülür. Bir yandan folklorik etkinin baskın hissedildiği Doğu ülkeleri operalarının otantik örneklerine rastlanırken, diğer yandan genellikle ABD merkezli devasa prodüksiyonlara rastlanılır. Sonuç olarak, yüzyılın sonunda opera bütün bir 20. yüzyıl modern kültürünün mirası olarak üretilmeye devam eder.

Le Grand Macabre'nin Kimliği

Modernist operayı ve ondan doğan postmodernist veya avangart örnekleri ele alan yukarıdaki ifadelerin bir çok yönden *Le Grand Macabre*'i de kapsadığı açıktır, ancak Ligeti, eserinin postmodernist olarak nitelendirilmesine net olarak karşıdır:

Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de besteleme anlamında bir ikiye bölünme var. Bu bölünme modernist-postmodern veya avangart-postmodern şeklinde ortaya çıkıyor. Ben kendimi bu bölünmelerden herhangi birine ait hissetmiyorum. Bir zamanlar Darmstadt Okulu'na dahil olduğum doğru ancak, bir avangart taraftarı olmadım veya herhangi bir eğilimin dogmatik savunmalarına girişmedim. Bence hem avangartizmin hem de postmodernizmin modası geçti. Buna karşın herhangi bir ideolojiden bağımsız entelektüel bir duruşa karşılık gelen ve 20. yüzyılın rengini ve hissini taşıyan modern sanata inanıyorum. (Floros, 2014, s. 211)

Geleneksel opera repertuarının Ligeti'ye verdiği en büyük ders, hikâyenin çok önemli olduğu ve müziğin hikâyenin anlatı akışıyla senkronize olması gerektiğidir. Geleneksel operadaki armonik hareket, tematik dönüşüm ve diyatonik müzik bunu sağlamakta çok iyidir. Bu yüzden opera, Monteverdi'den Puccini ve Strauss'a kadar diyatonik müziğin üstünlüğü çağında başarılı olmuştur. 20. yüzyıl başındaki *Erwartung* veya *Wozzeck* gibi radikal modernist opera ise krizdeki operadır ve krizi sürdürmek zordur. Bu nedenle, daha sonraki bestecilerin ya opera yazma geleneğini kabul etmeleri ya Kagel gibi avangart bir tavırla operayı yıkan bir deneye kalkışmaları ya da lokal tiyatrodaki, folklorlarda, çağdaş Batı tiyatrosunda ya da John Cage ve Fluxus bestecileri tarafından yaratılan türden happeninglerde yeni biçimler ve yeni anlatı türleri bulma ihtiyacı ortaya çıkar. Ve bu yeni anlatının muğlaklığı, operanın dramatik kimliğinde temel bir unsurdur ve müziğe özgüdür. Anlatı, belirli bir anlamda açık uçlu kalırken, dramanın ifade edildiği müzik, kapanış veya sabit anlam olarak kabul edilebilecek kavramlara da meydan okur (Edwards, 2017). Ligeti'nin bu anlamda yaptığı, daha önceki müzik tarzları ve modellerini hem takdir edip hem de ısrarla ihlal ederek belirsizlik duygusu uyandırmaktır.

Benim operamın müziği ve dili dolaysız, psikolojik olmayan, zaman zaman kaba ve aşırı oldu. Hem 19. yüzyılın ideal opera anlayışından hem de son zamanların anti-opera türünden uzak kalmak istedim. The Grand Macabre bunların tersine ortaçağın ölüm dansı ritüeline ve mistik oyunlarına, Punch and Judy Show programına veya getto tiyatrolarına ve festivallerine daha yakın. Ben ileri derecede renkli, karikatürvari bir müzikal ve dramatik aksiyona sadık kaldım; kelime anlamıyla bildiğimiz operanın tersine, karakterlerde ve sahnelemede doğrudan, kısa, net, psikolojik veya görkemli olmayan bir yol izledim. Aksiyon, durum ve karakterler müzik tarafından hayata geçirildi. Sahneleme

ve müzik tehlikeli derecede garip, tamamen abartılı ve çılgın olmalıydı. Bu tür bir müzik prodüksiyon marifetiyle değil, tamamen müziğin kendisi sayesinde varlığının içeriğini ilan etmeliydi. Müzikal doku senfonik yapıya sahip değildi; müziğin dramatik yaratımı Wagner-Strauss-Berg üçlüsününkinden çok uzaktı. *Poppea*, *Falstaff* ya da Barber'inkine belki yakın ama yine de çok farklı, herhangi bir avangart geleneğe bağlı olmayan bir müzik. (Floros, 2014:117)

Eserdeki müzikal yapı ve geçmiş müziğe yapılan çok sayıda referans göz önüne alındığında, öncelikle bu opera modernist bir opera olarak kabul edilebilir mi? Bu soruya verilecek cevabın evet olması birçok yönden mümkündür. Şöyle ki bu eser, müzikal dilinde büyük ölçüde atonaldir veya tonal imalar genellikle geçicidir. Bunun yanında, eserin ses paleti karışıklığın, geniş aralıkların, hacmin ve ses renginin uç noktalarda ustalıklı sergilenmesinin oldukça içselleşmiş bir ifadesine sahiptir ve bu yönüyle de modernist bir karakter gösterir. Ayrıca Ligeti, geçmişi olduğu gibi almak yerine geçmiş müziği yeniden yorumlayarak gerçekten yeni bir ifade tarzı yaratmaya çalışır. Bu yüzden hala modernist yaklaşımın bir parçası olduğu sonucuna varmak mantıklıdır (Edwards, 2017).

Ligeti'nin modernist bir opera yazmasındaki problemi, 1970'lerin başındaki mevcut mikropolifonik tarzını, genellikle metnin duyulabilir olmasını gerektiren bir tür içinde nasıl kullanacağı olmuştur. En basit çözüm, modernist tarzı reddetmek ve daha muhafazakâr bir tarzda beste yapmak, tonlamadan ve tanınabilir melodiden yararlanmak yani aslında postmodernizmi geçmişe güvenerek kucaklamak olacaktır. Buna karşın Ligeti'nin çözümü, mevcut müzik dilinin unsurlarını geçmiş dönemlere ait müziğe atıflar ve göndermelerle birleştirmeye çalışarak gerçekleşir. Ligeti, daha eklektik bir yaklaşımı seçerek stile yönelik saf tavrından kaçınır. Seyircinin avantajı, operanın dramını yoğunlaştıran bir müzik yaratması ve aynı zamanda geçmişten gelen müzik üzerine büyüleyici bir eleştirel yorum sunması ve gerçekten yeni bir tarz keşfetmesidir. Ligeti'nin modernist bir opera yazma sorununa çözümü, geçmişi yeniden ziyaret etmek ve müzikal dilini tazelemek için mevcut beste yaklaşımının birçok yönünü reddetmektir (Searby, 2004). *Le Grand Macabre* hala modernist yaklaşımın bir parçasıdır, ancak enerjisi ve momentumu kısmen geçmişle yakın ilişkisinden gelen bir modernizmdir.

Bu anlamda modernist bir yaklaşımın nasıl şekillendiği, Ligeti'nin operaya kadar süren sanatındaki değişimlerle kendini göstermeye başlar. Ligeti, 1950'li yılların sonunda sıkı olmasa da modernizmin uzantısı olan avangartizme bağlıdır. Köln'e geldikten kısa süre

sonra zamanın önemli avangart bestecilerinin arasına girer. Grubun temsil ettiği anlayışa uyan eserler besteler. Bu grubun yüksek entelektüel müziğinin ana amacı, karşı bir kültürü ayağa kaldırmaktır (Searby, 2004). Her ne kadar yerleşik müzik kurallarına kökten karşı olsa da bu grubun da önceden belirlenmiş stilistik kuralları ve davranış biçimleri vardır. Zamanla Ligeti bu anlayışın yarattığı sınırlamadan uzaklaşmak ister, kendi müziğini belli bir grubun ismi altında sınıflandırmak istemez.

Le Grand Macabre, Ligeti'nin önceki eserlerinden *Clocks and Clouds* (1973) ve *San Francisco Polyphony* (1974) gibi 1970'lerin başlarında seriyalizmden ve dolayısıyla avangartizmden ilk uzaklaşmasına işaret eden tepkilerden beslenerek ortaya çıkmıştır. Bu durumda söylenebilir ki, Ligeti'nin amacı avangart bir eser ortaya koymak olmamıştır. Aynı zamanda eser, bestecinin kendi ifadesiyle bir *anti-anti-opera* 'dır ve bu yönüyle de avangart olmadığını ilan eder.

Ligeti'nin *anti-anti-opera* nosyonunun arkasında, geleneklerin ifadelerini, tekniklerini ve uzlaşımlarını çiğnemek ve daha sonra yeniden canlandırmak ve yeni bir şeye dönüştürmek için bir çaba yatar. Dramatik anlatımın sürekliliği kabul edilirken, karşıtlık içeren anlatımlar reddedilmez ve bir perspektif haline getirilir. Geleneğin değeri operaya yansır ve bununla birlikte, süreklilik karakteri mevcut karmaşanın merkezi bir dramatik anlayışa göre nasıl düzenlenip yerleştirildiğine dair fikir verir. Ayrıca Ligeti'nin her defasında belirttiği niyetinin tersine, bu eser geleneksel operanın karakteristik birçok özelliğini taşır. Uzun bölümler boyunca devam eden bağlantısız ilişkilere rağmen teşhis edilebilen bir olay örgüsü, belirgin şekilde ayrılmış arylar, metnin anlamını ve duygu durumunu yansıtan bir müzik, bazen recitatif özellikler gösteren bir anlatı ve ayrılmış orkestra bölümlerine sahiptir. Bu durumda da eserin tamamen avangart olarak sınıflandırmayacağı açıktır (Edwards, 2017).

Ligeti defalarca avangart ve postmodernist yaklaşımların konformist ve demode olduğunda ısrar eder. Avangartizmden onu uzaklaştıran temel düşünce, Soğuk Savaş dönemi kapandıktan sonra avangartizmin artık demode olduğudur. Çünkü hem sosyal hem de teknolojik açıdan bütün durumlar değişmiştir. Hatta Ligeti, artık kümeleme metodu, mikropolifoni gibi avangart metodlarla beste yapmaya devam etmeyi bile sorgular hale gelmiştir. Batıda postmodernist bestelemenin zirveye ulaştığı 1982'den sonra verdiği eserler onun bu yönelimlerden bağımsız kalmaya dikkat ettiğinin kanıtı gibidir. 1993 yılında verdiği bir röportajda bunu açıkça ifade eder:

Bütün sanat dallarında postmodernizme karşıyım. Çünkü büyük kitlelerin beğenisini veya kabulünü kazanmış eserler üzerinde restorasyon yaparak sanat yapmaya karşıyım. Bunun avangart olmaya devam etme çabası için söylenen bir yalan olduğunu düşünüyorum. Bu çaba 19. yüzyılda kalmış bir hassasiyetin restore edilmeye çalışılmasından ibaret. Ama 19. yüzyılda değiliz. Bugünün sanatı bugün söz konusu olanı içermeli. (Floros, 2014, s. 213)

Ligeti her ne kadar avangart veya postmodernist olarak sınıflandırılmak istemese de, operasının karakterinde postmodernizmin yeri inkar edilemez şekilde gözlemlenir. Ligeti esprili bir şekilde *Le Grand Macabre*'a bir bit pazarı (*marché aux puces*) adını vermiştir. Onun bu metaforu seçmesi, operada duyulan tarzların ve türlerin çarpışmasından kaynaklanan grotesk karakter ile örtüşür. Bu çok yönlü karakter aynı zamanda postmodern oryantasyon bozukluğuyla da uyumludur. Referansların yan yana dizilişinden kaynaklanan biçimlere odaklanmak, zaman zaman eleştirmenlerin operayı yorgun, hatta tarih ile damgalanmış bir karikatür olarak tanımlamasına yol açmıştır. Bu eleştiriler genellikle Jameson tarafından savunulan türden postmodernizm eleştirileridir ve erken postmodernizmi bugünün tarihsel gerilimlerine kayıtsız kalıp geçmişin nesnelere yeniden canlandırılması olarak nitelendiren görüşlerdir. Ancak bu opera, içi boşaltılmış üslup referanslarından ibaret, postmodern bir tavırla tarihle bağlantı kaybının temsilcisi değildir, aksine; içinde modernist estetiğe giden derin bir tarihsel farkındalık içerir. Bu haliyle opera, yeni bir kültürel egemen olarak postmodernizm kavramına uymaz, fakat modernizmin bir varyasyonu olarak; öz-düşünsel, eleştirel farkındalığın ve müziğin dışavurumcu niteliklerinin daha açık bir parçası haline gelen, devam niteliğindeki postmodernizme dahil edilebilir (Edwards, 2017, s. 7).

Le Grand Macabre'daki müzikal göndermelerin geçmişini, şimdiki zamanda bitmemiş, anımsatıcı bir vizyonun ürünü olarak konumlandırılan opera, kendisinin inşasına ve göndergesel unsurlarına dair eleştirel bir farkındalığı ortaya koyar ve hatta bu maddeselliğe meydan okur. Ligeti'nin operasındaki müzik, geçmişe dair hatırlama katmanlarıyla öz farkındalık gösterir. Bellek olarak tarih, operadaki dramatik biçim için bir metafor haline gelir ve bununla birlikte, müzikal içeriğin geçmişin kendi kendine yeten olaylarından çok daha fazlası olduğu, ancak bir hatırlama vizyonunun ürünü olduğu kabulünü takip eder (Edwards, 2017, s. 23).

Ligeti'nin operasının anlatı yapısında ve müziğinde, gelenek ve gelenek karşıtlığı, modernizm ve postmodernizm karşıtlığı, ifade ve tematizm karşıtlığı da dahil olmak üzere

çok sayıda yüzeysel ikili karşıtlıktan yararlandığı görülebilir. Operadaki belirsizlikler ve anlamın istikrarsızlığı, operanın altında yatan temayı destekleyen hiçbir kapanışın olmadığı hissine katkıda bulunur ve bu durum sürekli ölüm korkusunu yaratır. Dolayısıyla Ligeti'nin operasındaki ölüm ve yeniden doğuş yadsıması, ebedi oluş arayışının simgesi olarak kabul edilebilir. Bu arayışın altında, eserin seyirci tarafından anlaşılması isteği de yatar. Bu nedenle Ligeti, opera için en uygun dilin sahnelendiği yerde konuşulan dil olduğunu da belirtmiştir. Bu yüzden eser birçok dilde librettoya sahiptir. Eserin librettosu gelenekseldir ancak bilinçli olarak yapaylaştırılmış neşeli ve şiirsel bir şiveye sahiptir. Vokal bölümler oldukça zordur. Ligeti kendi deyimiyile eserini anti-anti-opera olarak isimlendirmesi bilinçli olarak ve hiciv içeren bir anlayışla klasik opera formunun aranan unsurlarını kullanarak tipik opera geleneğini bozan bir üslubu ifade eder. Libretto ve müzik, dinleyiciyi şoka uğratabilecek düzeyde avam ve yeni yetme bir mizahla çokça aşağılama ve hakaret içerir. Stil ve yapı olarak bakıldığında Ligeti'nin operası postmodernizm içinde bir deney olarak görülebilir (Tafreshipour, 2015, s. 9).

Ligeti, operasının modernizmden beslenen hatta onun devamı olan postmodern karakterinde modernizmle bağlantılı bir süreklilik ve direniş sergiler. Yüzeysel bölünmüşlüğe, biçimsel yapısından ve bunun algısal öneminden, daha açık çoğulcu ama içsel olarak eleştirel bir ifade düzeyine kadar uzanan birlik katmanları eşlik eder. Kramer, modernist kolajın ve pastişin, ironik bir yorum ve sanat süreçlerine bir eleştiri olarak esere dahil olduğunu düşünürken, postmodernist müzik ironiden kaçınır ve direkt tarihten alır, yorumlamaz, analiz etmez veya revize etmez. Postmodern estetiği tanımlamada baskın bir faktör olarak, odağı birlik ve çokluktan uzaklaştırır ve bunun yerine her ikisini de eleştirel, öz-düşünümsel stratejilerin ve dönüşüm süreçlerinin bir türevi olarak değerlendirir. Değişen düzeylerde estetik çoklukla sonuçlanan bu süreçler, aynı zamanda bir üslup tutarlılığı düzeyinin devam etmesidir. Ligeti'nin kolajı bu tanımların da ötesine geçmiştir. Böylece Ligeti'nin eserinde gözlemlenen postmodernist karakter, modernizme karşı duran tipik postmodernist karakterin ötesinde, özellikle düşünülüp yaratılmış bağımsız ve kendine has bir postmodernizmdir (Edwards, 2017).

Sonuç

Felsefenin ve politikanın direkt ya da dolaylı şekilde ama mutlaka yer aldığı, estetik anlayışların sorgulandığı, türün temelden değişime uğratıldığı bu dönemde, opera örneklerinin çağdaşlarından hayli farklı olan ve en ilgi çekenlerinden biri György Ligeti'nin *Le Grand*

Macabre Operası olmuştur. Ligeti, operasının hiçbir akıma dahil edilmesini istememiş, sadece eserini, kendi ifadesiyle *anti-anti-opera* olarak tanımlamıştır. Ligeti, hem Kagel'in anti-operasını gözden geçirip, onun geçmişi tamamen reddeden tarzına karşı çıkmış, hem de geleneksel operanın geçmişle bağıını koparmadan yeniden ve bambaşka şekilde yaratılmasını amaçlamıştır. Bu eserin kendine özgü karakteri öylesine biriciktir ki hem çağında hem de kendinden sonraki örnekler içinde ona benzeyen bir başka eser bulunmaz. Dahil olduğu akıma veya temelinde yatan düşünceye dayanarak sınıflandırılıp adlandırılması oldukça zor olan bu eser, operayı bir sahne sanatı olarak yaşatırken hem müzik hem drama için öncü bir karakter çizer. 20. yüzyılın en çok sahnelenen ve dinleyicinin ilgisini yıllardır kaybetmeyen az sayıda opera eserlerinden biri olarak sahnelenmeye devam etmektedir.

Ligeti, *Le Grand Macabre* ile, parodileştirilmiş şekilde üç yüz yıllık opera geleneğini günün tekniğiyle kaynaştıran, *Aventures* ve *Nouvelles Aventures* eserleriyle öncellerini gösterdiği posttonal bir opera eseri ortaya çıkarır. Ligeti, avangartlarca operanın öldüğü fikrine katılan ve bu yüzden bambaşka bir opera yaratılması gerektiğine inanan, ancak opera geleneğinden de beslenen, absürd tiyatrunun elementlerini kullanmış bir sahne eseri çıkarır. Eserin belirsiz finali hem karakterlerin kaderinin belirsizliğini hem de opera sanatının geleceğinin belirsizliğini gösterir. Bu opera, 20. yüzyılda yazılmış neredeyse bütün operalardan daha çok geleneksel olanı ve avangart olanı belli bir sınıflandırmaya sokulamadan kaynaştırır. Geçmişin avangartlarca müzeli tabir ettiği operaları elbette var olmaya devam edecektir. Ve elbette geleceğin operasına ilişkin birçok fikir ve girişim de mevcuttur. Fakat gelenekseli aşamayan, yenilenemeyen, bunun yanında da geleneği reddeden bir operanın çökmeye mahkum olduğunu kanıtlamak ister. Ligeti bu aşamada oldukça başarılı bir şekilde geçmiş ve geleceği harmanlayıp geleneksel çerçevenin içine postmodern jestleri yerleştirmesini bilir.

Ligeti çağının -izm'lerle dolu, ideolojinin en yüksek yere çıkarıldığı ruhundan hiç hoşlanmadığını gösterircesine, operasının türü için yüzyılın bütün sanat ve fikir akımlarından uzakta kalmayı özellikle ister ve sadece anti-anti-opera tanımıyla eserini niteler. Bu tanım, kendisinin zamanında dahil olduğu avangart ekolün belki de en uç örneklerinden olan anti-opera türüne karşı geliştirdiği eleştiriyi kapsar. Kagel'in Staatstheater ile ortaya koyduğu ölü operayı bir devrim olarak saygıyla karşılayan Ligeti, bu eserin absürd doğasından etkilenir. Ancak Staatstheater'deki gibi opera geleneğine tümünden karşı çıkan, belli bir programa dayalı olarak ilerlemeyen, izleyiciye ulaşacak anlamlı sözcüklere sahip olmayan, gerçeklikle kopuk eserlerin kalıcı ve kapsayıcı olamayacağını da farkındadır.

Bu inancıyla Ligeti, bütün sınıflandırmaların dışında kalacak ancak illa ki bir tanım isteniyorsa da Kagel'in anti-operasının karşısında duran anti-anti-opera başlığının kullanılmasını tercih eder. Her ne kadar eser içinde postmodernist işaretler olsa da, Ligeti eserinde postmodern düşüncüyü basitçe kabul etmek veya reddetmek yerine onunla diyalektik bir boğuşmaya girmeyi, derinlemesine sorgulamayı ve bir çekişme yaşamayı tercih eder.

Görünen o ki, *Le Grand Macabre*, Ligeti'nin söylemlerine bakıldığında, her akımın dışında, biricik ve kendine has olmaya niyetlenmiş, sınıflandırmalar dışı kalmayı amaçlamış bir eserdir. Ancak eserin analizine girildiğinde ve farklı araştırmacıların yorumları göz önüne alındığında, eserin, Ligeti'nin bütün bir sanat yaşamında ortaya koyduğu eserlerinden demlenip ortaya çıkmış, bu nedenle de daha önceki dönemlerde dahil olduğu akımlardan izler taşıyan bir opera olduğu açıktır. Bu opera hem avangart, hem modernist, hem de postmodernist bir operadır ve bu toplam nedeniyle biricik ve kendine has bir örnek olarak çağının seçkin operalarından biri olmuştur.

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

- Attinello, P. (2022). *Mauricio Kagel*. (Çevrimiçi) <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Chistyakova, O. (2018). Postmodern Philosophy and Contemporary Art. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 232, 131-136.
- Danuser, H. (1997). On Postmodernism in Music. *International Postmodernism, Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.157-166.
- Edwards, P. (2017). *György Ligeti's Le Grand Macabre: Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque*. New York: Routledge.
- Fisher-Lochhead, C. (2022). *Mauricio Kagel's Staatstheater*. (Çevrimiçi) <http://www.cflmusic.com>.
- Flores, C. (2014). *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt am Main: PL.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After*. London: Oxford University Press.
- Kramer, J. D. (2016). *Postmodern Music Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury.
- Küçük Özbek, D. (2022). *Bir Anti-Anti-Opera Örneği Olarak György Ligeti'nin Le Grand Macabre Operasının İncelenmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Laskewicz, Z. (2008). *The New Music Theatre of Mauricio Kagel*. Nightshades Press.
- Losada, C. (2009). Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio and Zimmermann. *Music Theory Spectrum*. Vol. 31. No. 1. Oxford University Press.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Nicholls, D. (1991). *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosani, S. (2013). Resistance Music Finds New Shapes. *Political Perspectives*. Vol:7. 61-84.
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise*. New York: Picador.
- Schorske, C., E. (2006). Operatic Modernism. *The Journal of Interdisciplinary History, Opera and Society*. Vol: 36. No: 4.
- Searby, M. (2004). Ligeti's *Le Grand Macabre*: How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera. *Tempo*. 1-9.
- Tafreshipour, A. M. (2015). *From Virtuoso Solo to Ensemble Opera Commentary*. PhD Thesis. London Brunel University.

Uygulamalı Tiyatro ile Yeni Bir Toplum Hayali

Imagining a New Society Through Applied Theatre

Gözde PELİSTER¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1291368

¹Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarımı Programı, İzmir, Türkiye

ORCID: G.P. 0000-0002-1976-9069

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Gözde PELİSTER,
Yaşar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu,
Grafik Tasarımı Programı, İzmir, Türkiye
E-posta/E-mail: gozde.pelister@yasar.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.05.2023
Kabul/Accepted: 29.05.2023
Online Yayın/Published Online: 14.06.2023

Atıf/Citation: Pelister, G. (2023). Uygulamalı tiyatro ile yeni bir toplum hayali. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 95-110.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1291368>

ÖZ

Bu makale, uygulamalı tiyatroyu tanımlar, kapsamı ve toplumsal değişim yaratma potansiyeli bakımından anlamak, tartışmak ve bu bağlamda öneriler ortaya koymayı amaçlamaktadır. Uygulamalı tiyatro, toplumsal değişimi kolaylaştırmak için yapılan tüm tiyatro ve drama türlerini kapsayan bir şemsiye tanımdır. Seçilmiş hedef grup veya topluluklarla uygulanan, ve katılımcıların beklenen değişim ve iyileşmeyi göstermesinin umulduğu bir tiyatro uygulamaları bütünüdür. Uygulamalı tiyatronun Türkiye’de örnekleri maalesef kısıtlıdır fakat Amerika, Hong Kong, İngiltere hatta Uganda gibi ülkelerde oldukça önemli örnekleri mevcuttur. Toplumsal koşulları her zaman karakteristik özellikler taşıyan ülkemizde, özellikle bu yüzyılda büyük sosyal, kimliksel ve sınıfsal yarılmalar oluşmuştur. Devlet politikalarının yetersiz ya da çaresiz kaldığı durumlarda, belli gruplarla başlayarak toplulukların uygulamalı tiyatro yardımıyla yeni bir toplum hayalinin taşıyıcıları olup olmayacağını tartışmak, geleceğe dair umudu kuvvetlendirecektir. Bu bağlamda çalışma, uygulamalı tiyatronun bu umudu gerçeğe dönüştürecek nesnel sonuçları olup olmayacağını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Uygulamalı Tiyatro, Toplum, Değişim

ABSTRACT

This article aims to understand and discuss applied theater in terms of its definition, scope, and potential for creating social change, and to present suggestions in this context. Essentially, applied theater is a theater practice that is applied to selected target groups or communities, and with participants are being expected to exhibit the expected change and improvement. Unfortunately, examples of applied theater in Türkiye are limited, but significant examples are found in countries such as America, Hong Kong, England, and even Uganda. Türkiye has always had characteristic social conditions, particularly in this century, and significant social, identity, and class divisions have emerged here. Discussing whether communities can be the carriers of a new society through applied theater, by starting with specific groups in the face of inadequate or non-beneficial state policies will strengthen hope for the future. In this context, this study reveals whether applied theater provides objective results that can turn this hope into reality.

Keywords: Applied theatre, Society, Change

EXTENDED ABSTRACT

Historically, theater has helped to reveal society's conflicts with power within the safe boundaries of art. Social issues around the world have become much more visible with the worsening conditions of the changing century. While technology has made life easier in many ways, the unlimited circulation of information has allowed people to instantly learn what is happening in the rest of the world. This has led to people now comparing their physical, economic, and cultural conditions more with others than in the past. Being able to know and see everything to this extent increases not only social awareness but also reactions. The inherently intertwined nature theater has with society has always helped to keep the possibility of change and transformation alive through theater. In many cultures, communities have used the stage to tell their stories and lives. This has helped individuals show their thoughts, concerns, and anger toward each other and society.

When looking historically at applied theater, its popularity is seen to be related to the social conditions and needs throughout world history. It is known that applied theater is known to have occurred in different ways for its aim of social change. First of all, when one steps back to the beginning of the 20th century, the Workers' Theatre Movement of the 1920s, Bertolt Brecht's epic theater, Jerzy Grotowski's poor theater, and Joan Littlewood's Theatre Workshop come to the fore as the first practices in the field with their performed plays. When looking at the main types and historicity of, it is seen to be experienced with the communities that make up society. As such, can communities really be the harbingers of social change? The impact of has been seen to expand from primary school students to elderly individuals approaching the end of their lives. Additionally, trauma victims or imprisoned people may not be able to participate in the flow of daily life like other people, but they do make up parts of the general mosaic of society. In this context, perhaps the transformation of applied theatre into a state policy with the goal of social change and development through communities will be able to expand its area of impact even further.

Communities and societies owe their existence to each other. Societies manifest themselves through their complex variable structures and are places where people of different classes, ethnicities, and religions establish their belongings. In addition, the individuals of a community, which consists of more connected relationships compared to

wider social formations, are often in communication with one another. In short, while societies consist of wider and more diverse individuals, communities are made up of more similar and closer individuals in terms of shared interests and characteristic features.

When compared structurally, communities' and societies' capacities for creating change can be understood to be interdependent. Communities have the potential to create social change. New communities desiring change and communities envisioning a new citizenship can come together as a result of applied theatre's aim to create change. This community will be formed first, and then it will create an opportunity for awareness and dialogue regarding social issues. The chance for individuals to have their voices heard through theater will turn them into more confident individuals. Most importantly, by creating a new societal narrative through theater, the mythology of a potential new society will emerge from the components of the community and will gradually become more widespread and adopted.

Planning applied theater is important. It should address a specific problem, and the individuals related to this problem should be present as participants in the organization. The current situations of individuals related to the problem and their helplessness and inability to cope with these situations have great importance in determining the limits and type of the theater application. The project stakeholders and institutions that provide financial support are parts of the application. The desire to create change must be related to realistic goals. To understand the whole area, neither attempting to understand how applied theater works when aiming for change nor using the courage provided by the presence of only a few examples of applied theater in Türkiye will certainly not be enough. However, the definition and history of applied theatre will help to discuss what is meant by change and whether this change is real. In addition, by understanding the real-world barriers, change will act as a guide if types of applied theater are to be used as widespread projects for the social change Türkiye will need in the future.

Giriş

Tiyatro tarihsel olarak, toplumun iktidarlarla olan çatışmasının sanatın güvenli sınırları içinde gösterilmesine yardımcı olmuştur. Dünyada toplumsal meseleler, değişen yüzyılın ağırlaşan koşullarıyla çok daha görünür hale gelmiştir. Teknoloji, hayatı birçok bakımdan kolaylaştırırken, sınırsız bilgi dolaşımı insanların dünyanın geri kalanından anında haberdar olmasını sağlamıştır. Bu da insanların eskiye göre fiziksel, ekonomik ve kültürel koşullarını diğer insanlarla daha fazla kıyaslamasına sebep olmaktadır. Her şeyi bu denli bilebilir ve görebilir hale gelmek, toplumsal farkındalıkları olduğu kadar tepkileri de artırmaktadır. Tiyatronun toplumla bu denli iç içe olan doğası, tiyatro vesilesiyle değişim ve dönüşüm ihtimalini her daim canlı tutmaya yardımcı olmuştur. Birçok kültürde topluluklar, hikayelerini ve yaşamlarını anlatmak için sahneyi kullanmıştır. Bu da bireylerin düşüncelerini, endişelerini, öfkelerini birbirlerine ve topluma göstermelerine yardımcı olmuştur.

Uygulamalı tiyatronun, yapımlarıyla yeni bir toplum hayaline yardımcı olup olamayacağını tartışmak için belli perspektiflere ihtiyaç vardır. Gelir ve fırsat eşitsizliği, sınıf sorunu, kimlik politikaları, toplumsal cinsiyet ve bu yüzyılın en yakıcı sorunlarından göçmen olmak bu perspektiflerin kuşkusuz en önemlilerinden sayılabilir. Göçmenlik din, dil, ırk ve etnisite ayrımcılığını içine alırken, politik kimlik tüm bu karakteristikleri kapsamaması bakımından ötekileştirmenin genel taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu meseleler toplumsal adaletin sağlanması gereğinin parçalarıdır. Bu bağlamda sosyal politikalar yardımıyla ülkemizde ve dünyada bu sorunlara çözüm arama pratiği daha önce olmadığı kadar gündelik hayatın bir parçasına dönüşmüştür. Daha doğrusu dönüşmek zorunda kalmıştır. Değişen dünya anlayışı, ötekileştirmeyi ahlaki bakımdan ayıplamayla uzaklaştırırken, politik olarak da bugünün dünyasında yeri olmayan ilkel bir yaklaşım olarak kenara itmiştir. Tabii yaklaşımdaki bu gelişmeler, sorunların tam manasıyla çözüme ulaşarak yeni bir toplum sözleşmesi yarattığı anlamına maalesef gelmemektedir. Tablo böyleyken sanat, varoluşuna uygun şekilde bu yenilik isteği için kuşkusuz sesini çıkarmaya devam etmektedir. Tiyatronun kendi eyleme biçimine uygun olarak toplumsal meselelere duyarlı olması yeni değildir. Tiyatro ve toplumsal adalet, doğaları gereği soydaştır. Tiyatronun, insan eylemlerinin bir taklidi olarak adalet, etik ve ahlak konularına odaklanan Antik Yunan tragediyalarından ve yirminci yüzyıl politik tiyatrosu ve günümüze kadar seyirciyi adaletsizliği deneyimleyen karakterlerle empati yapması için provoke etmiştir. Geleneksel tiyatro yapımlarını içerik, metin, mekân ve uygulayıcılar bakımından dışarıda bırakarak belli bir sorunu ya da değişimi hedefleyerek gerçekleştirilen uy-

gulamalı tiyatronun, ülkemizin içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal süreçte, tüm uygulama biçimleriyle deneyime açılarak, özlemi duyulan yeni toplum hayalinin yardımcı olması uzak bir ihtimal değildir.

Uygulamalı Tiyatro Nedir?

Uygulamalı tiyatro, geçtiğimiz yüzyılın sonlarında filizlenen ve temel olarak uygulamalarından toplumsal bir fayda, dönüşüm ve değişim beklenen tiyatro deneyimleri olarak anlaşılabilir. *Uygulamalı* sözcüğü, İngilizce *applied* sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak karışıklık yaratabilir. Tiyatro zaten uygulamalı olarak deneyimlenen bir sanat türüdür. Fakat burada uygulama sözcüğü, sosyal fayda ve değişim beklentisini karşılayacak şekilde düzenlenen, belli gruplar ile yapılan tiyatroyu tanımlamaktadır. Bir sosyal çıktısı olması için girilen bu tiyatro deneyimi, toplumsal değişimi hedeflemektedir. Bunun yanında iyileştirici (katartik) bir etkisi de beklentiler arasındadır. Uygulamalı tiyatro ya da drama ya da performans, kapsadığı alan bakımından da oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Hem adı hem de tarihsel özellikleri bakımından çoğu zaman geleneksel tiyatro deneyimleriyle karıştırılan bir uygulamalar bütünüdür. Aslında uygulamalı tiyatro en fazla günümüz dünyasında bir çeşit eğitim ve değişim hedefiyle birlikte anılmaktadır. James Zull, insan icadı olan disiplinlerin tanımlarına güvenemediğini ifade etmiştir. Zull, “uzmanlar için kullanışlı fakat diğer kişiler için kafa karıştırıcı olabilecek bu tanımlamaların aslında hiç varolmayan bir takım ayrımları ve farklılıkları ima edebileceğini” belirtmiştir (2002, s. xiv-xv). Zull’un tanımlar ve kavramlara olan bu kanısına katılarak, özellikle uygulamalı tiyatro gibi toplumla reel bir fayda üzerinden ilişkilenen türlerin neleri kapsadığı ya da nasıl tanımlanması gerektiğine dair kuralların, bu türün niyetiyle uyumlu olmayacağı düşünülebilir. Geleneksel tiyatro yapımlarının aksine mekân, metin ve oyuncular ile çoğu zaman farklılaşan ve muhatabıyla dolaysız bir iletişimi hedefleyen uygulamalı tiyatro belki de tanımlarını, kavramlarını ve kurallarını kendine göre belirlemeye ihtiyaç duyan bir türdür. Yine de çok sınırlamadan tanımlamak gerekirse uygulamalı tiyatro, ana akım tiyatro yapımlarının dışında kalan, sosyal adalet veya aktivizm hedefini taşıyan, genellikle savunmasız veya marjinal grupların bir parçası olduğu topluluklara ve bireylere hizmet eden tiyatro uygulamalarını (Thomson ve Jackson, 2006, s. 92) kapsayan bir şemsiye terimdir (Taylor, 2006, s. 93).

Uygulamalı tiyatro kapsamında sahnelenen oyunlar tiyatro binalarının dışındaki yer ve mekânları kullanmaktadır. Oyuncuların tiyatroya özel bir yetenekleri olabilir ya da ol-

mayabilir. Seyircilerin ise performansta bilinçli olarak ele alınan meseleyle özellikle ilgilenen kişiler olması muhtemeldir. Ya da bu meseleyle ilgili topluluğun eğitilmesi ya da toplulukta farkındalık yaratmak amaçlanıyor olabilir. Bu bağlamdaki tiyatro uygulamaları yıllar içinde, yeni (*grassroot*) tiyatro, toplumsal tiyatro, politik tiyatro, radikal tiyatro ve başka farklı isimlerle anılmıştır. Yalnızca son yirmi yıldır uygulamalı tiyatro, tüm bu terimleri kapsayan bir üst terim olarak kullanılmaktadır.

Uygulamalı Tiyatronun Öncüleri ve Türlerine Genel Bir Bakış

Tiyatro, her zaman iktidar ve politikalarını eleştirmek için alan açan bir tür olagelmıştır. Sosyal adaletsizlik ve baskıyı eleştirinin kendisini sözel olarak içermese de anlatı yoluyla farkındalık yaratmayı başarmıştır. Toplumsal bir sorunun etki alanında kalan grupların ve tartışılan meselelerin sanat yoluyla keşfedilip tanınmasına yardımcı olmuştur. Uygulamalı tiyatroya tarihsel olarak bakıldığında, popülerliğinin dünya tarihindeki toplumsal koşullar ve ihtiyaçlara bağlı olduğu görülmektedir. Bugün anlaşılan anlamıyla olmasa da uygulamalı tiyatronun toplumsal değişim hedefi bakımından farklı şekillerde deneyimlendiği bilinmektedir. Öncelikle uygulamalı tiyatronun bu deneyim alanının yirminci yüzyılın başına kadar geriletmişimizde karşımıza 1920'lerin İşçi Tiyatro Hareketi, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu, Jery Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosu ve Joan Littlewood'un Tiyatro Atölyesi çıkmaktadır. Bahsi geçen isimler, sahnelenen oyunlarıyla alanın ilk uygulamacıları olarak kabul edilmektedir. Eğitim amaçlı bir deneyim olarak kabul edilen uygulamalı tiyatroyu Anthony Jackson (2007, s. 49) ise, Zola'nın Yeni Drama'sı, Ibsen, Strinberg, Chekhov ve Shaw'un 1930'ların savaş sonrası radikal tiyatrosuna kadar götürmüştür. Jackson, çoğu uzmanın uygulamalı tiyatronun eğitim ve değişim amacıyla ilişkilendirmekte zorlanacağı bu isimler konusunda ısrarcı olmuş ve tiyatro ile sosyal meseleler arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirmesi bakımından önemli kişiler olduklarını söylemiştir. Bu bakımdan toplumsal meseleleri görünür yapmak bağlamında oldukça etkili oldukları reddedilemeyecek bu isimlerin uygulamalı tiyatronun işlevini geleneksel tiyatro sınırları içinde kalarak başlattığı bir anlamda doğrudur. Efendilerini zekalarıyla alt eden hizmetkârların oynandığı *commedia dell'arte* oyunları ya da Shakespeare oyunlarında soytarılar ya da Moliere oyunlarındaki kurnaz hizmetkârlar gibi örnekler, tiyatronun eleştiri mekanizmasının düzenli şekilde işlediğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Bu bağlamda Bertolt Brecht, Henrik Ibsen ve George Bernard Shaw gibi oyun yazarları, izleyicilerini eğitmek, bilgilendirmek için yaşadıkları dönemin sosyal meselelerini sahneye koyarak bu meseleleri eleştiriye açmışlardır (Prendergast ve Saxton, 2009, s. 6-7).

Çağdaş uygulamalı tiyatroya genel olarak bakıldığında ise, temel olarak politik tiyatro ve eğitimde tiyatrodan oluşan alanda aktif olduğu görülmektedir. Uygulamalı tiyatronun bu uygulama alanlarının ise sağlık eğitimi, gelişim tiyatrosu, hapishane tiyatrosu, müze ve anma tiyatrosu ile okul eğitiminde tiyatro olarak kategorize olduğu görülmektedir. Sağlık alanında HIV, HPV, kanser, çocuk istismarı ve aile içi şiddet ya da uyuşturucu bağımlılığı gibi konularda farkındalık yaratılmak amaçlanmaktadır. Eğitimde tiyatro, genç gruplardan oluşmaktadır. Diğer tüm uygulamalı tiyatro kolları gibi, fiziksel, duygusal ve entelektüel katkı gerektirmektedir. Gençlerin beceri, hoşgörü, farklılıkları kabul etme ve topluluk önünde var olma gibi özelliklerini geliştirmesi beklenmektedir. Gelişim tiyatrosu daha çok Bangladeş, Uganda, Zimbabve gibi Afrika ülkelerinde uygulama ve araştırma alanı olan, o coğrafyada yerleşmiş ve kabul edilmiş bazı ideolojik meseleleri tersine çevirmeyi hedefleyen bir koldur. Kadın hakları, eğitim politikaları ve gelir adaletsizliği gibi konularda farkındalık yaratan çalışmalar yapılmaktadır. Hapishane tiyatrosu uygulamalı tiyatro alanında ülkemizde Turgay Tanülkü'nün çalışmalarının (Aygan, 2022, s. 1-8) bulunduğu önemli bir koldur. Tanülkü, yirminci yüzyılın son otuz yılında önce 17 yaşında hapse girmiş, ardından oyunculuk eğitimi almış ve hapishane tiyatrosunun kurucusu olma kimliği ile kişisel hikayesini bugüne kadar taşımıştır. Kendi mahkumiyet deneyiminde, mahkum arkadaşları, yönetici ve gardiyanlarla tiyatro yaparak iyi zaman geçirmek olduğunu ifade eden Tanülkü (2022, s. 2), tiyatronun iyileştirici gücünü, yıllardır mahkumların iyileşmeleri için kullanmaya devam eden bir uygulamalı tiyatro uzmanı oyuncu olarak tanımlanabilir. Hapishane tiyatrosunun hem mahkumların hem hapishane çalışanlarının rehabilite olmasını sağlayan aktif katılımı, eğlenceyi, fiziksel aktivite ve yaratıcılığı içermesi bakımından oldukça önemlidir (Thomson, 2003, s. 79-101). Müze Tiyatrosu ise, müzenin tarihsel arka planını yorumlamak veya çağdaş seyirci için erişilebilir kılmak için teatral yapımları veya teknikleri kullanmaktadır. Müze Tiyatrosu, müzenin tarihini ve koleksiyonlarını yorumlamak için bölgeye özgü tiyatro prodüksiyonları, hikaye anlatımı ve canlı tarih gösterileri içerir. Bir zamanlar belirli alanlara özgü nadir bir olay olan Müze Tiyatrosu, yurtdışında çok daha yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Müze Tiyatrosu'nu birincil odak noktası olarak kullanan müzelere genellikle yaşayan tarih müzeleri denmektedir (Hughes, Jackson ve Kidd, 2007, s. 680). Anma Tiyatrosu veya Yaşlılar İçin Tiyatro ise, yaşlıların tiyatro yapma pratiğine katılmaları için bir çerçeve oluşturan bir uygulamalı tiyatro biçimidir. Katılımcılardan, kültürel veya kişisel tarihteki bir anın anılarını hatırlamaları ve bu anıların öyküsünü anlatmaları istenir; bunun üzerine profesyonel aktörler veya yaşlı katılımcılar tarafından

performanslar geliştirilir. Antoinette Ford, anı tiyatrosunun, yaşlılar için kültürel sürdürülebilirlik ve yaratıcı yaşlanma çabalarına katkıda bulunmanın değerli bir yolu olduğunu ifade etmiştir. Olduğumuz hali şekillendiren olayları görmenin, geniş bir tarihin örnekleri olarak hizmet ettiğini vurgulamıştır (Ford, 2022). Ülkemizde huzur evlerinde yaşlılar için ziyaretler ve sosyal aktivitelerin düzenlendiği bilinmektedir. Bunun yanı sıra bu tip bir tiyatro deneyiminin bireylerin yaşamla bağlarını canlı tutmak adına kıymetli olacağı söylenebilir.

Uygulamalı tiyatronun başlıca türlerine ve tarihselliğine bakıldığında, toplumu oluşturan topluluklarla deneyimlediği görülmektedir. Peki toplulukların gerçekten toplumsal değişimin harcı olmaları mümkün müdür? Uygulamalı tiyatronun etkisinin ilkökul öğrencisinden hayatının sonuna yaklaşan yaşlı bireylere kadar genişlediği görülmektedir. Ayrıca travma mağdurları ya da suçlu olarak ceza evlerinde bulunan bireyler gündelik yaşamın akışına diğer insanlar gibi katılamasalar da toplumun genel mozağının parçalarını oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda belki de, uygulamalı tiyatronun topluluklar üzerinden toplumsal değişim ve kalkınma hedefiyle bir devlet politikasına dönüşmesi etki alanını daha fazla genişletecektir.

Dünyanın geneline yayılan göç hareketi, ülkelerin kültürel ve demografik yapılarında ciddi dönüşümlere sebep olurken, genç jenerasyonun, önekilere göre çok daha küresel bir kucaklayıcılığa sahip oldukları da bir gerçektir. Yine de toplumlar kuşaklar boyunca aktarılan değerler bütünüyle bir arada kaldıklarından, uygulamalı tiyatronun farklılıklara rağmen sağlam bir toplum yaratmada faydalı olmaya devam edeceği şüphesizdir. Ülkemizde uygulamalı tiyatro şemsiyesi altında eğitimde tiyatro, hapishane tiyatrosu ve mahalle tiyatroları -ki bu tiyatrolar oyunculuk bölümlerine öğrenci kazandırması bakımından oldukça etkilidir- dışında toplumsal meseleleri merkeze alan yapımlara fazla rastlanmamaktadır. Bunun sebeplerinden en önemlisi Türkiye'nin toplumsal ve demografik yapısının -son on yıl sayılmazsa- önceleri bu denli değişime uğramamış olması olabilir. Ayrıca toplumun, ayrımcılığı ortadan kaldırarak farklılıklarıyla birlikte gelişmesi için çalışmalar yapmak da maalesef kültürün yaygın bir alışkanlığı olamamıştır. Türkiye'nin uygulamalı tiyatronun tüm kollarında aktif olmayışının sosyolojik ve politik engelleri bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte, günümüz toplumsal iyileşme taleplerine yardımcı olması bakımından başka bir çalışmanın konusu olabilir. Bunun yanı sıra topluluk ve toplum arasındaki ilişki, benzerlikler ve farklar, uygulamalı tiyatronun ne işe yarayacağı konusunda daha açık bir görüş açısı

yaratacaktır. Ayrıca uygulamalı tiyatronun yaygınlaşmasının, farklı bireyleri politik kimlikleri bağlamında tanıyarak bu yüzyılı ele geçiren ötekiliğin yüklendiği anlamı değiştirmeyi mümkün kılacağı anlaşılabilecektir.

Topluluk, Toplum ve Toplumsal Değişim İçin Tiyatro

Topluluk ve toplum genel olarak birbirleri yerine kullanılan iki kavramdır fakat oldukça net farkları vardır. En belirgin fark, birinin parça diğ erinin ise bütün olmasıdır. Topluluk toplumun bir parçasıdır. Topluluklarda oluşan mikro çatlaklar, toplumun bütününe de etkileyecektir. Aslında toplum dendiğinde akla, tıpkı kurumları olmadan varlığını kavramanın zor olduğu devlet gibi soyut bir yapı gelmektedir. Bu bakımdan küçük ve farklı topluluklar, toplumun bedenlenmesinin en önemli öğelerinden biridir. Topluluk ve toplum, varlıklarını birbirine borçludur. Topluluklar karmaşık ve değişken yapılarıyla kendilerine ortaya koyarlar ve farklı sınıf, etnisite ve dinden insanların aidiyet kurdukları yerlerdir. Bunun yanında geniş toplumsal oluşumlara kıyasla daha bağlı ilişkilerden oluşan topluluğun bireyleri sıklıkla birbirleriyle iletişim halindedirler. Kısaca toplum daha geniş ve değişken insanlardan oluşurken, topluluklar ortak çıkarlar ve karakteristik özellikler bakımından benzer ve birbirine yakın bireylerden oluşmaktadır. Topluluklar yerellikleri ve çoğunlukla benzerlerden oluşmaları bakımında belli bir şekil ve yapıya sahiptirler. Bu bağlamda toplum, topluluklara göre daha fazla farklılık, karşıtlık ve çelişki barındırmaktadır. Topluluklar aynılıkla ya da benzerlikle çatışmasızlığı hedeflemektedirler. Fakat günümüzde çatışmadan kaçınmak neredeyse imkansız hale gelmiş gibidir. Çatışmasızlık, çözümü ertelenmiş problemleri de beraberinde getirmektedir. “Çoğulcu toplumlarda iyi bir vatandaş olmak, yenilenmiş bir politik lügat ve temel vatandaşlık kavramının yeni bir versiyonunu gerektiren bir belirsizlik ve çelişkilerle dolu olmak anlamına gelmektedir” (Nicholson, 2005, s. 20). Belirsizlik ve çelişki çatışmayı oluşturmaktadır. Karşıtlıkların zaman zaman tehlikeli boyuta geldiği fakat bu karşıtlıktan yeni ve farklı bir vatandaşlık ve toplum anlayışının doğma potansiyelinin olduğu bir zaman dilimindeyiz.

Topluluk ve toplum yapısal olarak karşılaştırıldığında değişim yaratma kapasitelerinin de birbirine bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Toplulukların toplumsal değişimi yaratma potansiyelleri vardır. Uygulamalı tiyatronun değişim yaratma amacı sayesinde, değişimi arzulayan yeni bir toplumun ve yeni bir vatandaşlığı hayal eden topluluklar bir araya gelecektir. Önce bu topluluğu oluşturup, sonrasında toplumsal meselelerle ilgili bir far-

kındalık ve diyalog imkânı yaratacaktır. Tiyatronun bireylere seslerini duyurma şansı vermesi onları kendilerini daha çok güvenen bireylere dönüştürecektir. En önemlisi tiyatroyla yeni bir toplum anlatısı kurmak, topluluğun bileşenlerine ait olduğundan potansiyel yeni bir toplumun mitolojisi oluşacak ve zamanla yaygınlaşp benimsenecektir. Elbette çok sayıda ve farklı bireyle yapılan iş gibi, uygulamalı tiyatronun da yapım süreci olumsuz ihtimaller barındırmaktadır. Dengelenmesi gereken birçok faktör bulunmaktadır. Uygulamalı tiyatronun politik farkındalık ve yeni bir toplum yaratma sürecindeki avantaj ve dezavantajlarını anlamak için alana eleştirel bir gözle bakarak, toplumsal değişimin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği üzerine fikir sahibi olmak ve olası çıktıları ortaya koymak kolaylaşacaktır.

Değişimi Anlamak

Bu durumda toplumsal değişim gibi zor ama samimi niyetlerle harekete geçen uygulamalı tiyatro projelerinin değişimle ilişkisini tanımlamak önemli gözükmektedir. Birçok sanatçının toplumsal değişim yaratma güdüsü oldukça yüksektir fakat aynı zamanda “tiyatronun projelerinin genel olarak savaşları bitirmek, devrim başlatmak nükleer silahlanmayı önlemek ya da iklim krizine son vermek” (Young-Snyder, 2013, s. 132) gibi bir gücü olmadığının da farkındalardır. “Ibsen’den Brecht’e, Boal, Brook ve Bond’a kadar tüm sanatçılarda, sahnenin dönüştürücü gücüyle toplumun değişeceğine olan inancın izleri takip edilebilir” (Neelands, 2004, s. 49). Sanatın ve tiyatronun mevcut düzenin eleştirisi, huzur kaçırma, toplumdaki yozlaşmış güç ilişkilerini, katılaşmış yapıları ve habitusları görünür yapması bakımından değişimi düşündüren bir yapısı vardır (Österlind, 2008, s.71). Kısaca hayatı, toplumsal ilişkileri ve genelde tüm insanlığı bambaşka bir biçimde yeniden hayal etmeyi sağlayan bir etkisi bulunmaktadır. Uygulamalı tiyatro, katılımcılar ve izleyiciler arasındaki etkileşimin, yeni bir dünya hayalinin temelini oluşturabileceğine inanmaktadır. Uygulamalı tiyatro yapan sanatçılar da bu bağlamda değişim istemektedirler.

Toplumsal değişim için tiyatronun, uygulanabilirliği çözülmesi gereken bir probleme bağlıdır. Toplumsal değişim, uygulamalı tiyatronun toplumsal sorunlara, bireyler vasıtasıyla çözüm getirme çabasının sonucu olarak beklenen bir çıktıdır fakat özellikle son yirmi yılda dünya genelinde uygulamalı tiyatro girişimlerinin devlet politikaları, fonlar ve değişen siyasi iklime göre şekillendiğini ve değişimin sadece neo-liberal bir slogandan ibaret kaldığı, alanda uzman akademisyenler tarafından ortaya konmuştur (Thom-

son, 2012; Freebody, 2015; Ackroyd, 2007). Uygulamalı tiyatronun değişimi hedeflerken nasıl işlediğini, uygulamalı tiyatronun az sayıda örneğinin ülkemizde gerçekleşiyor olmasının verdiği cesaretle anlamaya çalışmak elbette bu geniş alanın tamamını anlamaya yetmeyecektir. Buna rağmen tanımı ve geçmişi, değişimden kastın ne olduğunu ve bu değişimin gerçek olup olmadığını tartışmaya yardımcı olacaktır. Bunun yanı sıra, ülkemizde ihtiyaç duyulan toplumsal değişim için gelecekte uygulamalı tiyatro türlerinin yaygın projeleri kullanılacaksa, gerçek dünyada değişimin gerçek olabilmesinin önündeki engelleri anlamak bir rehber niteliği taşıyacaktır.

Önemli bir noktayı belirtmeden devam etmek doğru olmayacaktır. Uygulamalı tiyatronun İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde canlılığını ve çeşitliliğini korumasının birçok nedeni vardır. Bunlardan biri batı tiyatrosu bağlamında birçok politik, toplumsal ve radikal tiyatro örneğine ev sahipliği yapmaları ise bir diğeri de toplumlarında sosyal politikalar ve sermaye işbirliği çerçevesinde köklü proje fonlama davranışının olmasıdır. Bu da uygulamalı tiyatro ile ilgili faydalarının yanında eleştirel bir bakış açısının da oluşmasına sebep olmuştur. Uygulamacılar, katılımcılar, kurumlar ve fon paydaşları arasında karmaşık bir beklentiler, niyet ve sonuç ağı oluşmaktadır. Bu da uygulamalı tiyatro projesinin problemleri tanımlama ve bu problemleri tartışma şeklini etkilemektedir (Balfour, 2009 s. 347). Ayrıca beklenen toplumsal değişimin hangi alanda olacağı da bu kurumların politik ajandalarına bağlı kalmaktadır. Yine de uygulamalı tiyatronun en azından problemin bir kısmını çözerek yola devam edebilmesi önemlidir. Problemi çözerken, bu çözüme içerik eşlik edecektir. Örneğin hapishane tiyatrosu, kurumsal ve düşünsel bir içerikle başarılı olabilir. Ya da benzer şekilde okullarda, topluluklarda, sağlık merkezleri ya da huzur evlerinde de uygulamanın içeriği önemli olacaktır.

Uygulamalı tiyatronun nasıl bir planlama içinde olması gerektiği önemlidir. İfade edildiği gibi ortada belirli bir problem olması ve bu problemle ilişkili bireylerin, katılımcılar olarak organizasyonun içinde bulunmaları gerekmektedir. Ana hatları belirsiz bir uygulamada yapılan işin amacını ve başarılı olup olamayacağını söylemek zorlaşacaktır. Sosyal politikalar bağlamında değerlendirildiğinde ise “politika, faaliyet alanını sorunsallaştırmadığı takdirde harekete geçemez” (Osborne, 1997, s. 174) demek uygulamalı tiyatronun merkezinde olan problemin, bir protagonist olarak tüm uygulamanın kilit noktası (Freebody, Finneran, Balfour ve Anderson 2018, s. 6) olduğunu ortaya koymaktadır. O halde problemle ilişkili bireylerin güncel durumları ve bu durumlarıyla baş etmek konusunda güçsüz ve çözümsüz kalmış olmaları, tiyatro uygulamasının sınırlarını

ve türünü belirlemede büyük öneme sahiptir. İronik olsa da elde bir problemin olması uygulamalı tiyatronun ana ereğinin ve yol haritasının belirlenmiş olması anlamına gelmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki çoğu zaman devletler, çözümü sunmadan önce ortaya bir problem koyarak çözümün sadece kendisinde olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda uygulamalı tiyatronun, belli grupları devlet politikalarının problem olarak tanımladıkları şekilde tanımlayarak bu gruplara çözüm sunma eğilimi gösterebileceğini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. O halde uygulamalı tiyatronun nesnel bir toplumsal fayda ve değişimin gerçekleşmesinde aktif rol oynayıp oymadığının nihai cevabı katılımcılar, uygulamanın ekonomi-politiği, etkisi ve faydası ve son olarak da sonucunun değerlendirilmesinde olabilir.

Katılımcılar, uygulamalı tiyatrodaki etki ve faydadan birinci derecede etkilenecek bireyler anlamına gelmektedir. Uygulamalı tiyatro projelerinde, alanda bilgili olmak ve güç sahibi olmak arasında denge olması önemlidir. Bu da içerikle doğrudan ilişkili olduğu gibi katılımcılarla da ilişkilidir. Bir projenin başarılı olması için katılımcıların proje içinde iyi yönetilmesi gerekmektedir. Katılımcıların nasıl tanımlandığı, onlara nasıl yaklaşılacağını da belirleyecektir. Katılımcılar genelde bir kurtarıcıya, bir kahramana ihtiyaç duyan müşteri, hasta, marjinal gruplar, kurbanlar olarak nitelenmekte veya seçilmektedir. Ya da çocuklar, kırılabilir bireyler, iyileşmekte ya da risk altında olanlar şeklinde, uygun hedef kitleyi oluşturmaktadır. Uygulamalı tiyatro uygulayıcıları için farklı sorunları, kültürel normları ve beklentileri ile orada olan katılımcıların projede olmalarının sebeplerini anlamaları çok önemlidir. Uygulamanın hedefi katılımcıların dünyaya bakışlarını değiştirmek olurken, onlar bunu kabul ya da reddedebilir. Katılımcıları kendi özgür iradeleri içinde güçlenebilecek konuma getirmek oldukça önemli olacaktır. Her zaman katılımcıların ihtiyaçlarını yüzde yüz anlayabilmek ya da sorunlarına çözüm bulmak mümkün değildir. Ama farkındalık yaratmak değerlidir.

Diğer bir boyut ekonomik boyuttur. Bir sosyal eylem planı olarak devlet kurumları ve sosyal politikalar tarafından belirlenen, yardım edilmesi gerekenler listesi, uygulamalı tiyatronun dikey bir yardım programına dönüşmesine neden olabilir. Snyder-Young, (2013) uygulayıcı ve katılımcı arasında zaten karmaşık olan ilişkinin, fonlar, kurumlar, para gibi dış etmelerle daha da karmaşık hale geldiğini ve bu durumda katılımcının değişimini hedefleyen uygulamalı tiyatronun bir şekilde uygulayıcının çıkarlarına hizmet eden bir fırsata dönüşmesini eleştirmektedir. Yurtdışında, devletlerin ve küçük ölçekte kurumların fakirliği, ötekiliği ya da dezavantajlı olmayı, hizmet sektörünün çıkarı için,

olduğu gibi sürdürmesinin, yardım etmenin, profesyonel bir meslek olmasına neden olduğu tartışılmaktadır. Problemleri çözmeden onları iyileştirme vaadinin para ve itibar getiren ‘profesyonel insan’ kavramını yarattığı görülmektedir (Funicello 1990, s. 38). Bu noktada yine nasıl ve ne kadar bir değişim isteniyor ona karar verilmesi gerektiği görülmektedir. Değişim gerçekten istenmekte midir?

Tiyatronun canlı, kamusal olurken kurgusal oluşunun, topluluktaki değişiminde çok etkili olduğu söylenebilir. Bir araya gelerek, varolan bir problemi çözmek bizi yeniden katılımın önemine yönlendirmektedir. Değiştirmek isteyen uygulayıcı ve dönüşmek isteyen katılımcı arasında bir çeşit güç ilişkisi olmamasının garantisi olarak Boal’in de önerdiği, tam katılım oldukça değerlidir. Metni yazmak, oyunun dramaturjisinde görev almak ve hatta yönetmek bu katılma dahildir. Thomson, tiyatronun hayatlarımızı nasıl yaşayacağımızı öğrenme fırsatı bulabileceğimiz bir oyun olduğunu ifade etmiştir. Tiyatroda şahit olunan ya da yapılan şeylerin duygusal hatıralar, davranış kesitleri, karakterler, sözler, hareketler ve imgelerle oluşan, kişinin o an olduğu kişiyle örtüşen ya da çelişen bir benlik oluşturduğunu söylemiştir (2012, s. 50). Thomson’un ifadeleri, eğer ihtiyaç duyuyorsa, günlük hayatında karşılaşma imkanı olmayan kişi ve durumlarla uygulamalı tiyatro sayesinde buluşan kişilerin en azından mikro yaşamlarında değişim öncesi bir sorgulamanın olacağını düşündürmektedir.

Uygulamalı tiyatro için şartlar olgunlaştığında ve bu deneyim gerçekleştiğinde bir değişimle sonuçlandığı nasıl değerlendirilebilir? Eğer çalışma yapılan gruptan gündelik yaşamlarını değiştirmeleri konusunda gerçekçi olmayan beklentiler içine girilirse, uygulamanın o durumda “estetik bir çerçeve içinde sınırlanan ve didaktik ya da fazla iyimser bir tarafa doğru yönünü yitiren” (Jackson, 2007, s. 270) bir deneyim olacağı söylenebilir. Ayrıca uygulamalı tiyatro çalışmaları için büyük yorumlar yapmak ve ona kapasitesinin ötesinde potansiyeller yüklemek gibi bir hatanın sıklıkla yapıldığını ifade eden Belifore ve Bennett, bu yaklaşımın “tutucu bir yaklaşım” (2008, s. 4) olduğunu söylemiştir. Uygulamalı tiyatro pratiklerinin, toplumsal adalet dağıtan kutsal bir mekanizma olarak sunulduğu ve uygulamalı tiyatronun büyük iddialarla ortaya konduğu da tartışmalar arasındadır (Stone Hanley, 2013, s. 4). Uygulamalı tiyatronun, doğru yerde doğru zamanda işe yarayabilmesinin önünde duran bazı olumsuzluklar yanında Cohen Cruz, tiyatronun da “kim konuşabilir, kim dinlemeli ve kim sohbete dahi çağırılmaz” gibi kararlar verme cüreti gösteren bir alan olduğunun unutulmaması gerektiğini vurgulamıştır (2010, s. 5). Bu da uygulamalı tiyatronun da diğer her alan gibi hiyerarşinin sertleşebildiği bir alan

olduğu ve en azından uygulamacıların yaklaşımlarında mütevazı olması gerektiğini düşündürmektedir. Uygulamanın elle tutulur ve nesne çıktılarının tıpkı toplumsal değişimler gibi uzun vadede görülebileceği açıktır. Kısa vadede belki sadece katılımcıların duygu ve düşüncelerinin değişime uğrayarak, gelecek için adım atmalarını sağlamak ya da en azından bireysel olarak davranışlarını değiştirmek için çaba göstermeleri olabilir.

Sonuç Olarak Ne Beklemeliyiz?

Tiyatro, güçlü yanları ve kısıtları olan bir araçtır. Tiyatro yapanların hedeflenen seyirci ve katılımcı/oyuncuları, doğru üslubu ve potansiyel etki ve riskleri, performansın kısıtlarını ve problemin çözümüne dair yöntemi sunacak eleştirel bir mesafeyi iyi anlamaları ve tanımlamaları (Cohen-Cruz, 2010, s.10) önemlidir. Dani Snyder-Young, sanatçıların ve aktivistlerin toplumsal değişim hedefine ulaşmak için gereken müdahalenin tiyatro olup olmadığına karar vermelerinin önemli olduğunu ifade etmiştir. Toplumdaki her problemin çözümü tiyatronun yöntemlerini talep etmiyor olabilir. Bu bağlamda kibre kapılmanın önünde de bu tür bir farkındalık durmaktadır. Peki farklı açılardan avantaj ve dezavantajları üzerinden yapılan değerlendirmenin ardından, doğası gereği topluluklarla yapılan uygulamalı tiyatronun, kısa ve uzun vadede toplumsal değişime etki edip edemeyeceği ve cevap evetse hangi bakımlardan etkileyeceği söylenebilir?

Cevabın evet olduğu rahatlıkla söylenebilir. Topluluklar doğru şekilde yönlendirildiğinde uygulamalı tiyatronun yardımıyla toplumsal değişimde etkili olabilir. Uygulamalı tiyatro doğası gereği toplumsal meseleleri odağına aldığından toplulukların gelişimi ve güçlenmesinde araçsallaştırılabilir. Uygulamalı tiyatro birçok bakımdan değişime katkı sunabilir.

Topluluk inşa edebilir: İnsanları bir araya getirerek aralarında sağlıklı iletişimle yeni ilişkiler kurmaya yardımcı olabilir. Ortak bir projeden birlikte çalışarak, topluluk üyelerinin birbirlerine güvenip desteklemeyi öğrenmelerine ve dolayısıyla bağları daha kuvvetli ve güçlü bir toplumun üyeleri olmalarına katkı sağlayabilir.

Farkındalık yaratabilir: Uygulamalı tiyatro toplumsal meselelerle ilgili farkındalık yaratıp iletişime yardımcı olabilir. Katılımcıların kendilerinden farklı olanların yaşama bakış açılarını iletişim yoluyla anlamalarını sağlarken empati ve anlayış geliştirmelerini sağlayabilir.

Güçlü bireyler yaratabilir: Uygulamalı tiyatro bireylere seslerini duyurmaları konusunda cesaret aşılayabilir. Farklı yeteneklerini fark ederek bu yetenekleri göstermek için

güven duygularını geliştirebilir. Bu da bireyin önce yaşadığı topluluğa ardından da topluma faydalı olmasına yardımcı olabilir.

Yeni bir anlatı oluşturabilir: Birbirlerini daha iyi anlayan bireyler yeni bir toplumun potansiyel vatandaşları olarak yeni bir dil, yeni bir anlatı kurabilirler. Yukarıda bahsedilen, iyi bir vatandaş olmanın çoğulcu toplumlardaki çelişkilerine bir nebze de olsa açıklık getirmenin yollarını geliştirebilirler.

Otoriteye meydan okuyabilir: Uygulamalı tiyatro, yarattığı yeni dil ile var olan otoriter yapılara meydan okuyarak politik bilinç yaratabilir. Tiyatronun anlatı yaratma kabiliyetini kullanarak bireylerin, toplulukların ve en nihayetinde toplumun yeni politik olanakları hayal etmesine ve değişim yaratmak için adım atma cesareti kazanmalarını sağlayabilir.

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

- Ackroyd, J. (2007). Applied theatre: an exclusionary discourse? *In Applied Theatre Researcher*.
- Aygan, T. (2022) Finding hope and healing through theatre in Turkish prisons: an interview with Turgay Tanüllü, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, <https://doi.org/10.1080/13569783.2022.2122790>
- Balfour, M. (2009). The politics of intention: looking for a theatre of little changes. *Research In Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 14(3), 347–359.
- Belifore, E., ve Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts: an intellectual history*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cohen-Cruz, J. (2010). *Engaging performance: theatre as call and response*. New York: Routledge.
- Freebody, K., Finneran, M., Balfour, M. ve Anderson, M. (2018). *Applied theatre: understanding change*. Switzerland: Springer.
- Ford, Antoinette. Reminiscence theatre. <https://howround.com/remembrance-theatre>, Erişim Tarihi 12 Nisan 2023.
- Freebody, K. (2015). Navigating (the terminology of) success and intent in drama for social justice. In S. Schonmann (Ed.), *International yearbook for research in arts education* (pp. 252–256). Münster: Waxmann.
- Funciello, T. (1990). The poverty of industry. *Ms.* (November/December), 32–40.
- Hughes, C., Jackson, A. ve Kidd, J. (2007). The role of theatre in museums and historic sites: visitors, audiences, and learners. In L. Braser (Ed), *International handbook of research in arts education* (ss. 679-696). Dordrecht, The Netherlands: Springer.

- Jackson, T. (2007). *Theatre, education and the making of meanings*. Manchester: University of Manchester Press.
- Landy, Robert J., ve Montgomery D. T. (2012). *Theatre for change: education, social action and therapy*. Palgrave Macmillan.
- Neelands, Jonathan (2004). Miracles are happening: beyond the rhetoric of transformation in the western traditions of drama education. *Research in Drama Education* 9(1), 47–56.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama: the gift of theatre*. Basingstoke Palgrave Macmillan.
- Osbourne, T. (1997). On health and statecraft. In A. Petersen ve R. Bunton (Eds.), *Foucault, health and medicine* (pp. 173–188). London: Routledge.
- Österlind, E. (2008). Acting out of habits – can theatre of the oppressed pro- mote change? Boal’s theatre methods in relation to Bourdieu’s concept of habitus. *Research in Drama Education* 13(1), 71–82.
- Prendergast, M., ve Saxton J. (Ed) (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. UK/USA: Intellect.
- Snyder-Young, D. (2013). *Theatre of good intentions challenges and hopes for theatre and social change*, New York: Palgrave MacMillan.
- Stone Hanley, M. (2013). Introduction: Culturally relevant arts education for social justice. In M. Stone Hanley, G. Sheppard, G. Noblit, ve T. Barone (Eds.), *Culturally relevant arts education for social justice: a way out of no way* (pp. 1–12). London: Routledge.
- Sociology Guide (2023, 20 Nisan). Erişim Adresi: <https://www.sociologyguide.com/basic-concepts/society-and-community.php>
- Taylor, P. (2006). Applied theatre/drama: An e-debate in 2004: Viewpoints. *RIDE: Research in Drama and Education*, 11(1), 90-95.
- Thompson, J. (2003/2012). *Applied theatre: bewilderment and beyond*. Oxford: Peter Lang.
- Zull, J. (2002). *The art of changing the brain: enriching the practice of teaching by exploring the biology of learning*. Sterling, VA: Stylus

Drama Kültürden Ne Anlamalı?

What Should Drama Comprehend from Culture?

Görkem ŞARKAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1291088

ÖZ

Drama gösteri sanatlarının ana kavramlarından biridir. Söz, eylem, zaman ve mekan bileşenlerinin tasarlanması ve bu tasarımın tatbik edilmesiyle meydana gelen bir olgudur. Tasarım ve tatbik olarak adlandırılan iki faz, zihinsel bir aktivite olarak soyut olan tasarım sürecinin, fiziksel bir aktivite olan tatbik süreciyle somutlaşması olarak ele alındığında, bu süreçlerin gerçekleşmesi için gereken bilgi ve enstrümanlar tasarımcı ve tatbikçiler tarafından beşeri yaşamın kendinden temin edilir. Bu bağlamda, beşeri yaşamın tümünü kuşatan bir olgu olarak kültürün, beşeri yaşamın içinden doğan ve ona alternatif bir varoluş öneren drama ile ilişkisi görüldüğünden daha doğrudan ve derindir. Bu çalışmada, olgusal olarak drama ve kültür arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır. Kültür, antropoloji ve kültürel çalışmalar alanlarındaki tartışmalar çevresinde ele alınarak, beşeri yaşamın hem sonucu hem de sebebi olacak şekilde kavramlaştırılmıştır. Buradan hareketle, dramanın beşeri yaşamın içinden doğan ve beşeri yaşamın bir alternatifi olması özelliğine atıfla kültürle olan benzerlikleri araştırılmıştır ve dramanın kültürün bir tür yeniden üretimi olarak ele alınabileceği savunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Drama, Kültür, Gösteri Sanatları

ABSTRACT

Drama is one of the main concepts of the performing arts. Drama is a phenomenon that occurs by practicing a design that consists of components of words, actions, time, and space. When considering the two phases of design and practice as the concretization of the design as an abstract mental activity through practice as a physical activity, the knowledge and instruments required for realizing this process are provided by the designers and practitioners from within human life itself. In this context, the relationship that culture as a phenomenon encompassing all of human life has with the drama that arises from human life and offers an alternative existence is more direct and deeper than it might seem. This study focuses on the relationship between drama and culture. Culture has been conceptualized as both the result and cause of human life by being handled around the debates in the fields of anthropology and cultural studies. From this point of view, this article investigates the similarities between drama and culture by referring to drama as an alternative to human life that arises from within human life and argues that drama could be considered as a reproduction of culture.

Keywords: Drama, culture, performing arts

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: G.Ş. 0009-0006-5364-0804

Corresponding author:

Görkem ŞARKAN,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Sahne Sanatları Anasanat Dalı,
İstanbul, Türkiye

E-mail: gorkemsarkan@gmail.com

Submitted: 02.05.2023

Accepted: 08.06.2023

Published Online: 19.06.2023

Citation: Şarkan, G. (2023). Drama kültürden ne anlamalı? *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 111-130.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1291088>

EXTENDED ABSTRACT

Drama is one of the main concepts of the performing arts. Drama is a phenomenon that occurs by practicing a design that consists of the components of words, actions, time, and space. When considering the two phases of design and practice as the concretization of the abstract mental activity of design through practice as a physical activity, the knowledge and instruments required for realizing these processes are provided by the designers and practitioners from within human life itself. In this context, the relationship that culture as a phenomenon that encompasses all of human life has with the drama that arises from human life and that offers an alternative existence is more direct and deeper than it might seem. This study focuses on the relationship between drama and culture. Culture has been conceptualized as both the result and cause of human life by being handled around the debates in the fields of anthropology and cultural studies.

From this point of view, this article investigates the similarities between drama and culture by referring to drama as an alternative to human life that arises from within human life and arguing that drama could be considered a reproduction of culture.

To investigate the possibility of establishing the relationship and similarities between drama and culture, this study seeks the abstract and concrete processes that are attributed to drama within the components and mechanisms of culture by considering culture in the context of communication, language, and acculturation. In this respect, the article evaluates drama as an inherent phenomenon within culture by considering human life holistically along the axis of the discussion of naturalness and artificiality as attributed to culture. Subsequently, under the heading of culture and communicativeness, this article argues that the human-specific communicative skill and the instruments and processes invented and constructed concerning this skill can be observed in the construction of drama. The next section discusses language and culture as two interconnected structures and identifies how language and culture are built on the shared reality that is reached by comparing conspecifics and that shapes human lives around the shared purposeful survival drive by providing communicativeness. In this context, the article claims drama to be limited to the language and culture in which it is born due to its inherence to human life. The last section involves culture and enculturation based on the etymology of the word culture and claims the drama that is born in human life and

proposes an alternative existence to its ordinary existence to similarly contain the cultural stages of existence, functioning, and reproduction.

A similarity can be established between culture and drama through the concept of culture. The human species has built its language and culture by using all the elements of word, action, time, and space regarding the perception of the reality it has established at the cognitive level homogeneously. In this way, if meaning and order are attributed to life based on cooperation and common purposefulness, one can argue that drama reproduces the same, this time as a designed alternative. In other words, drama may be conceived as an alternative to life by utilizing the mechanisms of signification and regulation unique to the human species.

The state of being designed that is attributed to drama is crucially similar to the artificiality attributed to culture. Just as culture is a structure designed by the interaction of the human species with the environment in which they live, drama is created by interacting with the culture in which it was born. Therefore, drama can be considered as an inherent phenomenon of culture instead of trying to tackle the culture one lives in as natural and drama as artificial and to analyze drama through contrast. Thus, drama can be considered a part of culture rather than something independent of culture.

The practice of drama is similar to the functioning of culture in terms of shared purposefulness and cooperation. As a designed whole, drama consists of the codes, symbols, and representations that are transferred from culture. Transforming the designed abstract drama into a concrete form by practicing it is similar to the construction of culture in terms of common purpose and cooperation. By using the instruments that enable humans to communicate, such as establishing a shared reality, coding, decoding, and using time and space, one can transform the drama born from culture into a part of the culture. The enculturation process is comparable to drama once the audience encounters it. Enculturation could have similarities to the audience encountering drama. Being an audience to the practice of drama and being exposed to the universe of meanings and symbols used by drama have similarities to being exposed to the practice of culture in the enculturation process.

The audience becomes a part of the drama to the extent that they are aware of the universe of meanings and symbols produced in the drama, just as they can be included in that culture as long as they know about it. In this context, given the similarities between

drama and culture, this study concludes that drama, just like culture, can be divided into its components and examined with the anthropological and cultural scientific instruments used for culture. In fact, by considering drama as a part of culture rather than something independent of culture, once can access the knowledge of culture beyond the knowledge offered by the designed drama.

This study attempts to examine drama as a concept that belongs to the performing arts by using instruments belonging to social sciences and drawing from the fields of anthropology and cultural sciences.

Giriş

Tiyatro ve sinema sanatlarının tasarlanan ve tatbik edilerek var olan ürünlerinin genel adı olarak tanımlayabileceğimiz dramanın, kültür ve kültürlerarasılık gibi kavramlarla sınılanması geniş bir külliyatın parçasıdır. Ancak bu çalışma, olgusal olarak drama ve kültür arasındaki benzerliklere odaklanacak şekilde, kültürü, antropoloji ve kültürel çalışmalar alanlarındaki tartışmalar temelinde ele alacak ve drama özelinde kültürden bahsettiğimizde kültür kavramını nasıl ele alabileceğimizi araştıracaktır.

Bu çalışma özelinde, tasarlanan ve tatbik edilen iki fazlı bir olgu olarak ele alınan dramayı tanımlamaya onu bileşenlerine ayırarak başlayabiliriz. Drama, söz, eylem, zaman ve mekan bileşenlerinin tasarlanması ve bu tasarımın sahne üzerinde ya da bir kayıt cihazı karşısında tatbik edilmesiyle meydana gelen bir olgudur. Tasarım ve tatbik olarak adlandırılan iki faz, zihinsel bir aktivite olarak soyut olan tasarım sürecinin, fiziksel bir aktivite olan tatbik süreciyle somutlaşması olarak düşünülebilir. Tasarım; söz, eylem, zaman ve mekan olarak sınırladığımız bileşenlere dair bilginin üretilmesi işidir. Bu bilgiler tatbikçi olan unsurların neyi nasıl tatbik edeceklerini içerirler. Tatbik ise, tasarımın soyut bilgisini, eylemin somut bilgisine dönüştürülmesi işidir. Bu birbirine içkin süreçlerin toplamı dramayı teşkil eder.

Drama ve kültür arasında ilişki ve benzerlik kurmak mümkün müdür sorusunu araştırmak için kültürü iletişimsellik, dil ve kültürlenme bağlamında ele alarak, dramaya atfettiğimiz soyut ve somut süreçleri kültürde aramaya başlayabiliriz. Bu doğrultuda, kültüre atfedilen doğallık sunilik tartışması ekseninde beşeri yaşam bütünsel olarak ele alınıp, drama kültüre içkin bir olgu olarak değerlendirilecektir. Takiben, Kültür ve İletişimsellik başlığı altında, insana özgü iletişimsellik becerisi ve bu beceriye bağlı olarak icat edilen enstrümanlar ve inşa edilen süreçlerin tümünün dramanın inşasında gözlemlenebileceği öne sürülecektir. Dil ve kültürün birbirine bağlı iki yapı olarak ele alındığı bir sonraki bölümde ise, dil/kültürün türdeşler arası mukayese ile ulaşılan ortak gerçeklik üzerine inşa edildiği ve iletişimselliği sağlayarak, ortak maksatlı olarak hayatta kalma güdümüz çevresinde yaşamımızı şekillendirdiği tanımlanacak ve bu bağlamda, dramanın beşeri yaşama içkin olması sebebiyle içinde doğduğu dil/kültürle sınırlı olduğu iddia edilecektir. Kültür ve kültürlenme başlıklı son bölümdeyse, kültür sözcüğünün etimolojisinden hareketle, beşeri yaşamın içinde doğup, onun olağan varoluşuna alternatif bir varoluş öneren dramanın, kültürün varoluş, işleyiş ve yeniden üretiliş aşmalarını tıpkı halde içinde barındırdığı öne sürülecektir.

Kültür Doğal Mı Suni Mi?

Kültürün kompleks yapısı ve insan yapımı olanların toplamı olarak ele alınması, genel kanı olarak, doğal olanın karşıtı şeklinde görülmesine sebep olmuştur. Doğayı, kendiliğinden gelişen şeylerin toplamı ve bileşenlerini “doğal”, kültürü, soyut ve somut insan yapımı şeylerin toplamı ve bileşenlerini “suni” olarak kategorize etme eğilimi yüksektir.

Erken dönem evrimci bakışın etkisinde, katı pozitivist ve determinist bir kültür tanımı için epeyi uğraş verilmiştir. (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2016, s. 25-73; Barnard, 2020, s. 47-76) Ancak kültürün sabitlerden azade, evrensel bir formülle açıklanamayan yapısı ve mekaniği buna müsaade etmedikçe teklikten çokluğa doğru bir bakış doğmuş, tekil bir kültür fikrinden uzaklaşmıştır. Farklı insan topluluklarının farklı kültürleri olduğu fikri etrafında toplanılmıştır. Bu noktadan sonra ilgi bu çoğul farklılıkların mekanizmalarını anlamak için insan-doğa karşılaşmasına doğru kaymıştır. ‘Farklı insanlar dünyanın farklı yerlerinde farklı şartlar karşısında farklı yaşam biçimleri oluşturmuşlardır’ önermesi bu çoğulcu bakışın önünü açmıştır. Burada yaşam biçimi olarak ifade edilen şey, soyut ve somut insan edimlerinin toplamı olarak kültürün kendisidir. Ne var ki, ‘doğayla karşı karşıya kalan insanlar kendilerine özgü biricik kültürlerini inşa ederler’ demek, ister istemez doğa ile kültür arasındaki ilişkiyi bir zıtlık olarak tanımlamaya sebep olmuştur. Bu durumun bilişsel bakımdan her ne kadar anlaşılır da olsa, oksimoron teşkil ettiği iddia edilebilir. Bu ikiliğe şöyle bakmak mümkün. İnsan doğanın bir parçasıdır. Dünya üzerindeki diğer canlı formları gibi evrimsel süreç içerisinde meydana gelmiş, yine evrimsel sürece uygun olarak devinimini sürdüren bir türdür. Doğa onu oluşturan tüm bileşenlerin toplamı olduğundan, insan da hem doğanın bir parçası hem de başlı başına doğanın kendisidir. Bu bağlamıyla insan doğadan ayrılamaz. İnsanın yapıp ettikleri, yine doğadaki materyallerin yeniden biçimlenmesi ya da şeylerin anlamlandırılmasından fazlası değildir. İnsan diğer canlılardan farklı olarak, doğadaki verili materyalleri diğer türlere göre daha kompleks kompozisyonlarla biçimlendirerek morfoza uğratar, sadece. Görüldüğü gibi aslında doğal olan insanın, doğal olan materyali biçimlendirmesinin, doğal olanı anlamlandırmasının doğa dışı bir sonuç üretmesi için elimizde bir sebep yok.

[...] doğayı dönüştürmek için kullandığımız kültürel araçların kendileri aslında doğadan türetilmişlerdir. (Eagleton, 2016, s. 11)

Devasa bir bileşenler havuzu olan doğada canlı olan her şey hayatta kalma kapasitesini artırmak için, uyumlanmasına sebep olan itkilerle, cansız olan her şey ise çevresel fak-

törlere bağlı fizik sebeplerle durmadan dönüşür, değişir, devinir. İnsan tüm özellikleri ve kapasiteleriyle doğanın bir parçası olduğundan onun sebep oldukları da doğaldır.

İnsan doğası pancar tarlası değildir; yine de tıpkı bir tarla gibi işlenmesi gerekir; bu yüzden, kültür kelimesi doğaldan tinsel kaydıka, ikisinin arasındaki ilişkiye de işaret etmeye başlar. Bizler kültürel varlıklar olduğumuz kadar, üzerinde çalıştığımız doğanın da bir parçasıyız. (Eagleton, 2016, s. 15)

Doğa kültür zıtlığının aksine olan bu önerme, kültürü, insana içkin olması sebebiyle doğanın bir parçası olarak görmeye olanak sağlayarak, insanı bütün olarak anlamının bir parçasına dönüştürüyor. Bir başka deyişle, kültürü, insanın hayatta kalma mücadelesinde uyumlanma becerisinin kurumlaşmış hali olarak tanımlamaya imkan veriyor. Bunun daha kapsayıcı bir bakış olduğu, her ne kadar determinist bakışı dışlayarak muğlaklığı artırsa da düşüncenin alanını genişlettiği söylenebilir.

Bu ikilik etrafındaki tartışma kolaylıkla drama ve beşeri yaşam kavramlarına transfer edilebilir. Önceki tartışmaya referansla drama kültürü, beşeri yaşamsa doğayı karşıladığında, karşımıza doğa kültür ikiliğini benzer bir manzara çıkar. Drama, tıpkı kültürün tanımlanmasında ve değerlendirilmesinde doğanın sabit referans alınması gibi beşeri yaşam referans alınarak tanımlanıp değerlendirildiğinde, dramaya sunilik beşeri yaşama da doğallık atfetmek mümkündür. Bu bağlamda drama, beşeri yaşamı oluşturan unsurların suni olarak yeniden neşet edildiği ve bir kurguya tabi tutulup beşeri yaşamın olağan akışının taklit edildiği bir olgu olarak ele alınabilir. Buna karşılık, beşeri yaşam ise, doğal olan, olağan akış içinde kendiliğinden var olan bir olgu olarak dramanın tanımlanmasını sağlayan bir sabit olarak denklemdeki yerini alır. Ne var ki, tıpkı kültür tartışmasındaki gibi drama ve beşeri hayatı birbirinden ayrı olgular olarak ele alıp, dramayı yalnızca esasın bir taklidi olarak ele almak dramayı tüm veçheleriyle anlamının ve açıklamanın önünde yapısal bir engel oluşturabilir. Zira, drama beşeri yaşamın doğrudan bir parçası, beşeri yaşama içkin bir olgudur. Drama beşeri yaşamı taklit ederek var olan bağımsız bir olgudan ziyade, beşeri yaşamın içinde doğan, onun parçası olan bir olgu olarak tanımlandığında, sunilik ya da doğallık tartışmasından azade hale gelir. Beşeri yaşamı bütünsel olarak ele alıp, dramayı da ona içkin bir parça olarak değerlendirdiğimizde, kavram olarak dramanın sınırlarını araştırma alanını genişletmiş oluruz. Bu tutum, dramanın ontolojisine dair neden sonuç ilişkilerini araştırmak için dramanın sunduğu veriyle sınırlı kalmadan, beşeri yaşamın bütününe ait olan bilgiyi kullanamaya olanak sağlar.

Kültür ve İletişimsellik

İnsan türü evrimsel yolculuğu boyunca, güvenlik, barınma, beslenme, üreme gibi temel ihtiyaçlarını iş birliği kurarak karşılamış ve karşılamaktadır. Ancak, bu yöntem insana özgü değildir, kompleks örneklerin arı ve karınca kolonilerinde görüldüğü (Fisher, 2018, s. 3-4) iş birliği modelleri canlılar arasında yaygındır. İş birliğinin oluşabilmesi, bir mekanizma geliştirmesini sağlayan, türdeşler arası iletişim becerileridir. Görüldüğü gibi iletişim insana özgü değildir. Canlının istek ve niyetine dair bilgileri taşıyan sinyalleri ses ve hareket gibi enstrümanlarla yayarak türdeşler arası ve hatta türler arası iletişim mümkündür. Yeni Zelandalı dilbilimci Steven Roger Fischer, bu bilgi alışverişini sağlayan araçların toplamını ‘dil’ olarak tanımlıyor.

Dil en basit tanımıyla ‘bilgi alışverişi aracı’ demektir. Böyle bir tanımla dil kavramı jestleri, mimikleri, beden duruşlarını, ısıklıkları, el işaretlerini, yazıları, matematiksel dili, programlama (ya da bilgisayar) dilini ve benzerlerini kapsamış olur. Bu tanım, karıncaların kimyasal ‘dil’ini ve bal arılarının dans ‘dil’ini de kapsar. (Bugün biliyoruz ki her iki hayvan da, bunların yanı sıra aynı anda başka iletişim biçimleri de kullanmaktadır.) Dahası bu tanım, insan kulağının işitemediği frekanslarda oluşan çok sayıda biyo-akustik (canlıların meydana getirdiği seslerle) bilgi alışverişini de içerir. (2018, s. 1-2)

Dili, iletişimin tamamını kapsayan bir çatı kavram olarak ele alırsak insana özgün olanı tespit etmek için bu yapıyı oluşturan bileşenlere bakmamız gerekir. Çevresiyle etkileşime girerek maruz kaldıkları etkilere karşı tepkiler üreten canlılar arası iletişim, verili bilginin yansıtılması olarak görülebilir. Zira, aktarılan bilgi aktaran tarafından üretilen bir bilgi değil, mevcutun yansıtılmasıdır. Bu, bildiğimiz kadarıyla, diğer canlıların iletişim kapasitesinin sınıryken, insan bu sınırı aşmış, kendine özgü olanı icat etmiştir. Soyutlama, anlamlandırma, nedensellik kurma kabiliyeti, insanı, iletişimde diğer canlıların dahil olmadığı bir boyuta taşımıştır. Demek istediğim, insan dil aracılığıyla gerçekleştirdiği bilgi alışverişini kendi ürettiği ikincil bilgilerle yapan bir türdür. Örneğin, bir ağacın diğer ağaçlarla olan benzerliklerinden yola çıkarak, ağaç kavramını üretir ve bu kavramı A,Ğ,A,Ç sesleriyle eşleyerek, tüm türdeşlerinin ortaklaşabileceği bir bilgiye dönüştürür. Aynısını, belki de biraz daha karmaşık bir süreçten geçerek, soyut şeylerde yapar. Sevgi hissini, sevgi duyduğu anların ortaklıklarını tespit ederek kavramlaştırır ve ortak dolaşıma girecek bir bilgiye çevirerek iletişimsel bir işarete dönüştürür. Bu, en geniş haliyle,

bugün insana özgü düşünme dediğimiz şeyin ta kendisidir. İnsan, soyutlama, anlamlandırma, bağlantılar kurarak çıkarımlar yapma gibi bir dizi zihinsel faaliyeti gerçekleştirerek içinde yaşadığı evrene dair dünya üzerindeki diğer canlılardan farklı bilgiler üretme kapasitesine sahiptir. Böylece, dilin, diğer canlıların dahil olmadığı insana özgü bir bölümünü inşa etmiştir. Bu durumu antropolog Alan Barnard şöyle tarif ediyor:

Pek çok canlı türü iletişim kurar ama [...] yalnızca insanlar simgeler aracılığıyla iletişim kuruyor. Simgecilikten faydalanmak, insan özelliğidir. Dolayısıyla simgelerle düşünmek de insan özelliği. Her ne kadar şempanzeler “düşünebilse” de, Australopithecuslar ve ilk Homolar “düşünmüş” olsa da, hatta ne kadar yaratıcı olsalar da, bunlar iletişim amaçlı mecaz yapma, simgecilik ya da sanat becerisi barındırmıyor ya da barındıramıyordu. (2014, s. 17)

Barnard’ın vurgusu simgesel düşünme üzerinedir. ‘Simgesel düşünce’ ile karşıladığı şey, evrene dair ikincil bilgiler üretme kapasitemizdir. Soyut ya da somut bir şeye atfettiğimiz anlam o şeyin bilincimizden bağımsız varoluşundan farklı, yeni bir şeydir. Bu ikisi arasında kurduğumuz bağlantıyı görünür ve paylaşılabilir kılansa, bu bağlantıya atfettiğimiz simgedir. Bu süreci şöyle özetleyebiliriz: Bilincimizden bağımsız olarak var olan şey, o şeyin bilincimizdeki karşılığı ve bu ilişkiyi açıklayan simge vasıtasıyla evrene dair ürettiğimiz ikincil bilginin iletişimsel bilgiye dönüşmesi.

Simgeler evreni sözel simgelerle sınırlı değildir. Verili somut şeylerin doğrudan simge olabilmesi gibi, jest, mimik, fiziksel işaretler, tasarlanmış eylemler gibi bedensel dil kullanılarak da iletişimsel simgeler üretilir. Dahası, zamanın kullanımı, mekanın kullanımı ve tasarımı da iletişimsel bilgiler üretebilir ve bu bilgileri aktaracak simgelere dönüşebilir. Söz, eylem (sözcük üretmeyen ses kullanımı da dahil olarak), zaman ve mekan unsurlarının tamamını kapsayarak oluşan bu iletişimsel sürece, tümel olarak insana özgü dil diyebiliriz.

İnsan için iletişim, niyet ve istek belirten el kol hareketleri, jest mimikler, nidalar gibi vücut kullanımının yanı sıra, zihnen şeylerin tanımlanması ve aralarında bağlantılar kurulması, çıkarımlar yapılması gibi soyut süreçlerin de iletilmesi işidir. Sözel dil, bu soyut alanın enstrümanı olsa da niyet ve istek belirten fiziksel dilin de yerini büyük oranda işgal etmiştir. Öyle ki, fiziksel dil çoğu durumda sözel dilin eşlikçisi olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak bu durum iletişim kapasitemizde bir daralmaya değil, aksine geometrik bir genişlemeye sebep olmuştur. Bu duruma uygun düşen bir örneği psikolog

Micheal Tomasello “İnsan İletişiminin Kökenleri” adlı çalışmasında paylaşıyor:

Sizinle kütüphaneye doğru yürüdüğümüzü ve birden size kütüphanenin duvarına yaslanmış bisikletleri işaret ettiğimi düşünelim. Durumun hangi yönüne işaret ettiğim veya neden böyle bir harekette bulunduğum konusunda herhangi bir fikriniz olmayacağı için (zira tek başına işaret etmek hiçbir anlam taşımaz) tepkiniz muhtemelen “Ne?” biçiminde olacaktı. Ama birkaç gün önce sevgilinizden biraz nahoş biçimde ayrıldıysanız, bunu ben de biliyorsam, bisikletlerden biri de onunsa ve bunu ikimiz de biliyorsak, o zaman aynı işaret aynı durumda, “Eski sevgilin de kütüphanede (istersen içeri girmeyelim)” gibi çok karmaşık bir anlam taşıyor olabilir. (2017, s. 16)

İşte böylesi karmaşık bilgi iletimini sağlayan şey, tam da soyut ve somut olanı hem ontolojik hem de epistemolojik açıdan idrak edip, bir araya getirip, iletişimsel bilgiye dönüştürebiliyor olmamızdır. Elbette, bu, bireysel olan fakat kolektifliği içkin olan bir süreçtir. Bireyler arası iletişimi sağlayan araçlar kolektif olarak paylaşıldığı sürece kullanılabilirler. Bir insan topluluğu ortak bir tümel dile sahip olduğu sürece iletişimselliği sağlayabilir ve bu iletişimsel araçları ancak kolektif olarak daha da genişletebilir. İnsanlar arası iletişim ortak anlamlar evreni içinde mümkündür. Kültür ise, bu ortak anlamlar evrenine dahil olarak kurulan iş birliği ve iletişim sonucu üretilen soyut ve somut şeyler, yöntemler, zaman ve mekan kullanımının tamamını kapsayan bir olgu olarak tanımlanabilir. Böylece kültür de iletişimsel bir olgu olur. Bir kültürün mensubu olmanın koşulu o kültüre karşılık gelen tümel dilin araçlarını kullanarak o kültür içinde iletişimsel olabilmeye dönüşür. Bu bakışla ortaya çıkan iddia, tümel dilin insana özgü bir hale gelmesiyle kültüre dönüşmüş olmasıdır. Farklı coğrafyalarda, farklı insan topluluklarının, farklı diller, haliyle farklı kültürler üretmiş olması bu durumun sonucu olarak görülebilir. Dil ve kültürün aynılaştığı iddaasını şöyle açıklayabiliriz: Kendileri dışındaki evreni ortak anlamlarla tanımlayan ve iletişim kuran ve bu iletişim sonucu hayatta kalma ortak maksadında kolektif eylem, yöntemler ve yapılar geliştiren insanlar aynı ‘dil/kültür’e dahildirler.

Rahatlıkla görülebileceği gibi, insana özgü bu iletişimsellik becerisi ve bu beceriye bağlı olarak inşa ettiği kurum ve süreçlerin tümü bir dramının inşasında gözlemlenebilir. Tasarlanan ve tatbik edilen bir drama, tıpkı insana özgü iletişimselliğin enstrümanları olan söz, eylem, zaman ve mekan kullanımı gibi unsurları kullanarak seyirci ya da kayıt-

çı karşısında, beşeri yaşamın içinde olup beşeri yaşama alternatif bir gerçeklik inşa eder. Alımlayıcı olarak seyircinin önerilen bu alternatifi anlaması ve anlamlandırmasını sağlayan ise beşeri yaşamın kaynaklarından olan iletişimsellik becerisinin dramayı da kapsayacak şekilde beşeri yaşamımızı kuşatmış olmasıdır. Kurgulanan söz ve eylem örgüsü, tasarlanan mekan ve zaman kullanımı, iletişimselliğin tüm süreçleriyle drama üzerinde görünür olmasını sağlar.

Kültür ve Dil

Dil ve kültürü birbirine bağlı iki yapı olarak gören ilk görüş Franz Boas'ın öğrencisi Edward Sapir (1884-1939) ve onun öğrencisi Benjamin Lee Whorf 'un (1897-1941) kendi isimleri ile anılan Sapir-Whorf hipotezidir. Bu hipotez, dilin bir iletişim aracı olmakla kalmadığını iletişimi şekillendiren, iletişimi kapsayan bir olgu olduğunu ileri sürüyordu. Dili insanların algıladıkları ve bilgiye çevirdikleri şeyleri iletmekten önce onları nasıl algıladıklarını belirleyen bir aygıt olarak ele alıyordu. (Mcgee, Warm, 2007, s. 120) Her dilin farklı sözdizimi, sözcük dağarcığı ve grameri o dili konuşanların kendileri dışındaki evreni tanımlama ve algılama süreçlerini belirler iddiasını ileri sürüyordu. Sapir, dili, kültürün simgesel kılavuzu olarak düşünüyordu.

Dil “toplumsal gerçeklik”in bir kılavuzudur. [...] gerçekte, toplumsal sorunlar ve süreçler konusundaki düşüncemizi büyük ölçüde koşullandırır. İnsanlar, yalnızca nesnel bir dünyada yaşamadıkları gibi, sözcüğün genel anlamıyla yalnızca toplumsal etkinlik dünyasında da yaşamazlar; insanlar toplumların anlatım aracı durumuna gelen özel dilin gereklerine uyarlar geniş ölçüde. ... Aslında, “gerçek dünya”, büyük ölçüde, hiç de bilincine varılmadan, topluluğun dilsel alışkanlıkları üstüne kurulmuştur. (2005 [1928]: s. 115-16, alıntılan Altuntek, 2006, s. 48)

Whorf da Sapir ile aynı yönde hareket ederek, anlam inşa etmede gramerin belirleyici rolüne vurgu yapıyordu.

Doğayı, yerel dillerimizin kurallarına uygun bir şekilde parçalara ayırırız. ... dünya, zihnimiz tarafından örgütlenmesi gereken izlenimlerin kalediyoskopik bir akışı içinde sunulur –ve bu ekseriyetle zihnimizdeki dilbilimsel sistem dolayımıyladır. Doğayı kategorilere ayırır, onu kavramlar içinde örgütler ve ona anlamlar atfederiz, çünkü onu bu şekilde örgütlemek üzere dilini konuştuğu-

muz toplulukta sahip olunan ve dilimizin örüntüleri içinde bir sisteme göre düzenlenip maddeleşmiş bir anlaşmanın ekseriyetle tarafıyızdır. (1956: s. 213, alıntılan Altuntek, 2006, s. 48)

Ne var ki, bu önemli öneri, dili biçimlenen bir şeyden çok biçimlenmiş, verili bir enstrüman gibi görerek, zihinin bu hazır şablonla şeyleri algıladığı ve anlamladığı sonucuna varılmasına kapı açıyordu. Bu bakışla, dil ve kültür aynı olgu olmaktan ziyade, kültür, dil tarafından üretilmiş oluyordu ve dilin biçimlenişi kültürden önce bir süreç olarak anlaşılıyordu. Bilişsel süreç bakımından bunun böyle olması dilin *a priori* bir olgu olmasını gerektirir. Kültüre bilişsel yaklaşımın önemli isimlerinden Ward Goodenough, Sapir-Whorf hipotezinin bilişsel açıdan yarattığı bu soruna alternatif bir öneri ileri sürer. Dil ve kültürü aynı fenomen sistemi olarak ele alır. Dilin dünyayı kategorize etme biçimlerinin kültürden kültüre farklılık gösteriyor olmasını insanların zihinsel modellerindeki farklılığa atfeder. Dili *a priori* bir bilgi olarak görmez, aksine dili ve kültürü, edinilen ve böylece ortaklaşılan bir olgu olarak ele alır.

Bir toplumun kültürü, onun üyelerinin kabul edebileceği tarzda işlemesi için kişinin bilmesi veya inanması gerekenlerden ibarettir... kültür özdeksel bir fenomen değildir; nesnelere, insanlar, davranışlar veya duygulardan ibaret değildir. Daha ziyade bunların örgütlenişidir. İnsanların zihinde bulunan şeylerin biçimidir -algılama, ilişkilendirme ve yorumlama modelleridir. (Goodenough 1964: s. 36, alıntılan Özbudun ve diğ., 2016, s.268)

Dil insanda doğuştan olan, *a priori* bir şablon ya da sistem değil, üretilen/öğrenilen bir şeydir. İnsanın evreni anlamlandırması sürecini belirlemekten ziyade o sürecin içinde oluşmuş bir olgudur. Tümel olarak dil, anlamlandırma/anlam üretme ve bu anlamları ortaklaştırarak iletişimi mümkün kılan, kolektif olduğu müddetçe var olabilen/kullanılabilen ve nihai olarak insan türünün ortak maksatlılık çevresindeki varoluşunu sağlayan bir enstrümandır. Sözel olan kısmı, dilin yalnızca bir kısmını teşkil eder. Dil, eylem, zaman ve mekan unsurlarını da içinde barındırır. Anlamı inşa eden süreç, zamanın, mekânın ve eylemin kullanımını da içerir. Ortak maksatlılık çevresinde kurulan bu anlam evreni ve iletişimselliğin sonucu kültür olarak tezahür eder. Dil ve kültür birbirlerine içkin birer olgudur.

Britanya kültürel çalışmalarının kurucu isimlerinden kültür kuramcısı, sosyolog Stuart Hall, dil ve kültürün ne olduğunu ve birbirlerini doğuran yapısını şöyle tarif ediyor:

Aynı kültürün mensuplarının, dünya hakkında aynı şekilde düşünme ve hissetmelerini, dolayısıyla da dünyayı kabaca benzer şekilde yorumlamalarını sağlayacak kavram, görüntü ve fikir gruplarını paylaşması gerekir. Geniş anlamda konuşursak, aynı ‘kültürel kodları’ paylaşmaları gerekir. Bu anlamda, düşünmek ve hissetmenin kendisi ‘temsil sistemleridir’; onların içindeki kavram, görüntü ve duygularımız, zihinsel yaşamımızda, aslında dünyada ‘var olan’ şeyler anlamına gelir ya da onları temsil eder. Benzer şekilde, bu anlamları başka insanlara bildirmek ve herhangi bir anlamlı değiş tokuşun sağlanması için katılımcılarının aynı zamanda aynı dilsel kodları kullanabilmesi gerekir: çok geniş anlamıyla, katılımcılar aynı dili konuşmak zorundadırlar. Bu, hepsinin kelimenin gerçek anlamıyla Almanca, Fransızca ya da Çince konuşması gerektiği anlamına gelmez. Bu, aynı zamanda, kendileriyle aynı dili konuşan herkesin söylediklerini mükemmel şekilde anlamaları gerektiği anlamına da gelmez. Burada ‘dil’den kastettiğimiz çok daha geniş bir anlamdır. Karşımızdaki kişilerin, ‘sen’in söylediğin şeyi, ‘benim anladığım şeye ‘tercüme’ edebilmek için aynı dili yeterli ölçüde konuşması gereklidir. Ayrıca görsel imajları da kabaca benzer şekillerde okumaları gerekir. İki tarafında ‘müzik’ olarak tanımladığı şeyi oluşturmak için, benzer ses üretme şekillerini tanımlamaları gerekir. Hepsinin de vücut dilini ve yüz ifadelerini benzer şekillerde yorumlaması gerekir. Aynı zamanda duygu ve düşüncelerini bu çeşitli dillere nasıl tercüme edeceklerini bilmek zorundadırlar. Anlam bir diyalogdur, her zaman sadece kısmen anlaşılır, eşit olmayan bir değiş tokuştur. (2017, s. 11)

Hall’un büyük bir alanı kısaca tarif etmeye çalıştığı bu sözleri, dil ve kültürün mekanizmasına dair önemli araçlardan bahsediyor. Bunlar, dilsel ve kültürel kodlar ve temsiller. Dilbilimin sözel dile dair tanımladığı bu araçları, dil/kültür bağlamında da kullanmamız gerektiğini öneriyor, zımnen. Kodlama ve kod çözme işi, sözel dil üzerinden şöyle tanımlanabilir: Algımızla varlığını tespit ettiğimiz bir şeyi anlamlandırırken ağızımızdan nefesimiz yardımıyla çıkardığımız seslerle eşleyerek bir sözcük icat ederiz. Bu sözcük o şeye karşılık gelen bir simgedir ve seslerin tercihi olarak bir araya gelmesiyle kodlanmıştır. Bu simgenin kullanılması işi ise temsildir. Sözel iletişim, aynı dili konuşanlar arasında paylaşılan simgenin temsili ve kodlama/kod çözüme işidir. Ancak iletişim yalnızca sözel olanla sınırlı olmadığı için bu kod, simge, temsil unsurlarını dil/kültürün tamamında kullanırız. Kodlar ve simgeler üretme işi, söz dışında dil/kültürü teşkil eden

eylem ve eylem örgülerinde, zaman ve mekan kullanımında da tıpkı sözel alandaki gibi işler. Hall, aynı kültüre ait olmayı, bu geniş anlamıyla dil ve iletişim bağlamında şöyle tartışıyor:

Aslında, muhtemelen her birimiz dünyayı benzersiz ve kendimize özgü bir şekilde anlıyor ve yorumluyoruz. Ama yine de iletişim kurabiliyoruz çünkü genel olarak aynı kavramsal haritaları paylaşıyoruz ve dolayısıyla dünyayı kabaca benzer şekillerde anlamlandırıyor ya da yorumluyoruz. ‘Aynı kültüre ait olmak’tan bahsettiğimizde kastettiğimiz şey tam da bu. (2017, s. 27)

İnsanın evrene ve varoluşa dair ürettiği her türlü anlam sadece insan bilincini bağlar niteliktedir. Ortak bir anlamlar evreni üretmek ve paylaşmanın ön koşulu, bu yüzden bilinç kapasitesinin ortaklığı ile mümkündür. Bu ortaklığın tesisi için zaruri olan ön koşula ortak gerçekliğin oluşmasıdır. Bu gerçeklik, evrenin insan zihnindeki yansımasıdır. Evrenin algılanmasında temel düzeyde kurulan bir ortaklık üzerine inşa olur. Dil/kültür ise, bu ortak gerçeklik zemininde var olur. Dışsal etkilerle biçimlendiğinden de çeşitlilik gösterir fakat gerçeğin dışına taşmaz, yalnızca bir varyasyonunu oluşturur. Bu durumu Avustralyalı kültürel çalışmalar profesörü Graeme Turner şöyle anlatıyor;

‘Gerçeği’ inşa gücü kültür içerisindeki dil mekanizmalarına atfedilirken, gerçeklik göreceli hale gelir. Anlam kültürel olarak gömülüdür -hatta kültürlerle özgüdür-. Farklı kültürler sadece farklı dil sistemleri kullanmakla kalmazlar, aynı zamanda, belirli bir anlamda farklı dünyalarda yaşarlar. Anlamın yaratıldığı ve deneyimlendiği alan olarak kültür, toplumsal gerçekliklerin inşa edildiği, deneyimlendiği ve yorumlandığı belirleyici üretken bir alan haline gelir. (2016, s. 25)

Özetle denilebilir ki, türdeşler arası mukayese ile ulaşılan ortak gerçeklik üzerine inşa olan dil/kültür, iletişimselliği sağlayarak, ortak maksatlı olarak hayatta kalma güdümüz çevresinde yaşamımızı şekillendirir.

Bu noktada, dramanın beşeri yaşama içkin olmasının ötesinde içinde doğduğu dil/kültürle sınırlı olduğunu iddia etmek mümkün hale geliyor. Tıpkı iletişimselliğin sonucu olarak ortak tümel bir dilin ve dolayısıyla biricik bir kültürün inşa olması gibi, dramada içinde doğduğu dil/kültürün varoluşunu sağlayan iletişimsel araçlar, kodlar ve simgelerle sınırlıdır. Böylece de aynı dil/kültüre paylaşılan insanlar arasında ortak hale gelen bir

olgudur. Bu yüzden, drama da tıpkı içinde doğduğu dil/kültür gibi biriciktir ve o dil/kültüre dahildir. Öyle ki, drama, sahne üzerinde ya da kayıtçı karşısında insana özgü iletişimin tüm unsurlarıyla oluş ve işleyiş süreçlerinin gözlemlenebileceği bir laboratuvar olarak ele alınabilir. Dramaya bakışımız, onun insan edimlerinin doğuşu, işleyişi, ortaklaşması, anlam taşır ve iletir hale gelmesi gibi süreçlerin adeta bir araştırma alanı olması şeklinde genişleyebilir.

Kültür ve Kültürlenme

Britanya kültürel çalışmalarına kurucu nitelikte katkılar sunmuş olan Raymond Williams, ‘Kültür’ kelimesinin etimolojik yolculuğunu şöyle özetliyor:

[Kültür] bir işleme sürecinin adı olarak başlangıçta -ürün yetiştirimi (*cultivation*) ya da hayvan yetiştirimi (çobanlık ve besicilik) ve zihin yetiştirimine (etkin *cultivation*’a) doğru anlamını genişleterek- özellikle Almanca ve İngilizce’de 17. yüzyılın sonlarında belirli bir halkın “bütün bir yaşam biçimi” demek olan bir “tin” konfigürasyonunun ya da genellenmesinin adı oldu. (1993, s. 8-9)

Williams, bu kısa tanımında, kültürün, tarım faaliyetine denk gelen toprağın evcilleştirilmesi anlamından, insan zihninin evcilleştirilmesi anlamına doğru geçirdiği yolculuğu özetliyor. İnsanın tarımla olan ilişkisiyle kültürle olan ilişkisi arasında alegorik bir benzerlik kurmak mümkün. İnsan türü, tarım devrimiyle beraber, ‘yabani’ toprakları evcilleştirmiş, iklim ve su kaynakları, kimi diğer canlılar gibi tarımın bileşenleriyle iş birliğine girmiştir. Tarım bağlamında, doğanın bazı bileşenlerinin iradi olmayan serbest/rastlantısal akışına bir düzen ve kontrol getirmeye girişmiştir. Örneğin alüvyonlarla örtülü bir oviden bir tarla yaratmıştır. Üzerindeki canlı, cansız bileşenleri temizlemiş ya da dönüştürmüş tarıma elverişli hale getirmiştir. Tohum ve toprak ilişkisi, toprak ve su, gübre, hava olayları ilişkisi hakkında bilgiler üretmiştir. Böylece tasarlanmış bir üretim mekanizması geliştirmişti. ‘Yabani’ topraktan ‘evcil’ bir iş birlikçi yaratmıştır. Bir insanın bir kültüre mensup olması, daha doğru bir söyleyişle kültürlenme, bu süreçle alegorik olarak benzerlikler içeriyor. İnsan türünün her bir mensubu, tıpkı diğer canlılar gibi iradi olmayan, yaşama dair içgüdüsel baskıyla hayata başlar. Bu bakımdan, doğanın iradi olmayan serbest/rastlantısal akışına uygun olarak bir tür ‘yabanilik’ halinden bahsedilebilir. İnsan türü, içgüdüsel hayatta kalma baskısıyla başlayan ‘yabani’ yaşamını, ortak maksatlılık, iletişim, iş birliği gibi unsurlarla ‘evcil’ hale getirmiştir. İçgüdüsel on

yüklediği ödeve sadık kalarak, iradi ortaklıklar, kurumlar, yöntemler, sistemler icat etmiştir. Başka bir deyişle, ‘yabani’ olan içgüdüyü iradi olan kültür ile kontrol altına almıştır. Böylece, hayatta kalmak için tasarlanmış ikincil enstrümanlar edinmiştir. Ne var ki, insan yavrusu, türü tarafından üretilmiş bu birikimsel bilgilere *a priori* şekilde sahip olarak dünyaya gelmez. Her yavru ‘yabani’ olarak doğar. İçine doğduğu topluluk tarafından büyütülürken ‘evcil’ hale getirilir. Yavru, içine doğduğu topluluğun dil/kültürüyle çevrelenir, anlamlar ve simgeler evrenine maruz kalır, kodları, kodlamayı ve kod çözme-yi öğrenir, böylece kültürün hem bir parçası hem de bir tatbikçisi haline gelerek ‘kültür-lenmiş’ olur. Bir topluluğun kültürünü teşkil eden teorik ve pratik tüm bilgiler, bu şekilde, yeni doğanlara aktarılarak topluluğa dahil olan bireylerin yaşam sürelerini aşarak varlıklarını sürdürürler. Elbette, bilginin nesiller arası yolculuğu esnasında, maruz kalınan içsel ve dışsal değişiklikler kültürün statik olmasına müsaade etmez, onun da değişip dönüşmesine sebep olur. Simgesel yorumsamacı antropolojinin önemli ismi Clifford Geertz, bu kültürlenme sürecini sarıh bir şekilde özetliyor:

Herhangi bir bireyin bakış açısından, simgeler büyük ölçüde belirlenmiş özelliğindedir. Birey doğduğu zaman bu simgelerin topluluk içinde zaten geçerli olduklarını görür ve bu simgeler, bireyin katkısının olduğu ya da olmadığı bazı eklemeler, çıkarmalarla ve kısmi değişikliklerle varlıklarını birey öldükten sonra da sürdürürler. (2010, s. 64)

Kültürlenme, bir öğrenme ve tatbik etme süreci olarak ele alınabilir. Birey, topluluğun nesiller boyu biriken kültürel bilgisini gözlem, taklit, hali hazırda kültürlenmiş bireylerin yönlendirmesi gibi araçlarla öğrenip, kendini içine doğduğu kültürün bir parçasına dönüştürür. Bu süreç, bilişsel antropolojinin kurucularından Ward Goodenough’ın kültürü bir bilgi sistemi olarak görme önerisini destekler niteliktedir. (Özbudun ve ark., 2016, s. 266) Bilişsel antropolojinin bir başka önemli ismi Roy D’andrade de -bu öneriyi takip ederek- kültürü, şeyleri işlemekte kullanılacak bir bilgi havuzu olarak tanımlar.

Karmaşık mesaj ve işaretlerden ibaret olan davranışları haklar ve görevler, roller ve kurumlar kültürel olarak oluşan bir gerçekliktir ve bu, bizim sosyal olarak aktarılan bilgi havuzumuzun bir ürünüdür... Bir şey -okul sırası gibi fiziksel bir şey, ya da bir kuram gibi çok daha soyut bir şey- kültürün bir ürünüdür derken, kültürel havuzun bir şeyin ne oluşunu tarif eden, nasıl inşa edileceğini anlatan, nasıl kullanılacağını gösteren bilgiyi içerdiğini kastediyorum.

Kültür olmadan bunlara sahip olamazdık veya kullanamazdık. (D’Andrade’den aktaran Romney, Weller ve Batchelder 1986, s. 314, aktaran Özbudun ve diğ., 2016, s. 283-284)

İnsan yavrusu, doğduğu andan itibaren çevresiyle iletişimsel bir ilişkiye girer. Bu iletişim gayreti, dil/kültürün oluşmasından önceki döneme ait, diğer memeli sınıfına ait diğer türlerle paylaştığımız bir iletişim biçimidir: Empatik iletişim. İletişimin, geniş anlamıyla karşılıklı bilgi paylaşımı, alıcı ve verici arasındaki bilgi transferi olduğundan bahsetmiştik. Burada empatik iletişimi sözel iletişimden ayıran önemli unsur, empatik iletişimin birincil bilgilerin paylaşıldığı bir alan olmasıdır. Sözel dille beraber insan bilincinin evrene dair ürettiği ikincil bilgiler bu iletişim şeklinin alanına girmez. Bu durumu sözel dili edinme evresindeki insan yavrusu üzerinden somutlaştırabiliriz. Bebek, içgüdüsel baskıya uygun olarak, açlık hissini ve o hissin yarattığı gerilimi, ağlayarak ve kasılarak görünür kılar. Öncelikle, annesiyle ve çevresindeki diğer türdeşleriyle hissettiklerini görünür kılarak iletişim kurar. Tabii ki, konforlu ve huzurlu hissettiği anları da benzer şekilde, gülerken, dokunarak, bakarak aktarır. Güdüsel itkilerimiz ve doğurduğu duygu durumlarını empatik olarak ortaklaştığımız yeteneklerimizle iletişimsel bilgiye dönüştürürüz. Korktuğumuz ve telaşlandığımız anlarda yüzümüzün kızarması ya da şehvet hissettiğimiz anlarda terleyerek koku salar hale gelmek karşı tarafa duygu durumumuzu gösteren işaretlerdir. Sevindiğimizi, üzüldüğümüzü, korktuğumuzu, istediğimizi ve benzeri duygu durumlarını görünür kılarak iletişimsel birer bilgiye dönüştürüp muhatabımıza iletiriz. Karşılıklı olarak bu bilgiyi üretiyor ve anlayabiliyor olmamızın sebebi fizyolojik ortaklığımızdır. Benzer süreçleri yaşayan organizmalar olarak, benzerlikleri tanıyıp anlayabiliyoruz. Ağlayan bir bebek ya da korkmuş bir insan gördüğümüzde görünür olanları kendi tecrübelerimizle mukayese ederek yaşananı tespit ediyoruz. (Cozolino, 2017, s. 215-238) Kendi duygularımızdan hareketle o duygulara dair ortaklaştığımız bilgilerin transferi olarak tanımlayabileceğimiz empatik iletişim, iletişim becerimizin temelini teşkil eder.

Başa dönecek olursak, ‘yabani’ ve ‘evcil’ ikiliği duyulduğu gibi bir zıtlık değil, iç içe geçmiş birbirini kapsayan ve birbirini engellemekten ziyade birbirini yaşatan unsurlar olarak ele alınmalıdır. Sözel iletişim empatik iletişimin karşılayamadığı iletişim ihtiyaçlarına cevap verirken, empatik iletişim sözel dilin çalışmasını sağlayan temel iletişim becerilerimizi teşkil etmektedir. İnsanın kültürlenmesi ‘yabani’ olandan ‘evcil’ olana geçiş değil, ‘yabani’ ve ‘evcil’ olanı bir arada nasıl kullanacağını öğrenmesidir.

Kültürün varoluş ve işleyiş süreçleriyle, içinde doğduğu insan topluluğunun her yeni bireyine transfer edilmesi göz önüne alındığında, ortak amaç temelli iletişim ihtiyacı, dilin inşası ve ortaklaşması, bütün bir yapı olarak dil/kültürün beşeri yaşamı kuşatması arasındaki ilişkiler sarıh bir hal alıyor. Tüm bu süreçlerin sonucu olarak tecrübe ettiğimiz beşeri yaşama ulaştığımız kolaylıkla söylenebilir. Dahası kültürün varlığını sürdürmesi onun sabit ve kalıcı bir olgu olmasından değil, topluluğun her bir bireyine transfer edilirken yeniden üretiliyor olmasına bağlanabilir. Bir başka deyişle, kültürü teşkil eden süreçler bir kez yaşanıp sabit ve ebedi sonuçlar üretmiyor, sürekli yeniden üretilerek ve birbirine eklenerek birikip genişliyor. Görülebileceği gibi, beşeri yaşamın içinde doğup, onun olağan varoluşuna alternatif bir varoluş öneren drama da kültürün varoluş, işleyiş ve yeniden üretiliş aşamalarını tıpkı halde içinde barındırmaktadır. Sahne üzerinde ya da kayıtçı karşısında tatbik edilen drama, kültürün iletişimsellik, ortaklaşma, biriciklik ve her alımlayıcı için tüm süreçlerin yeniden başlaması gibi özelliklerine sahiptir. Bir dramanın tasarlanabilmesi, tatbik edilememesi ve izleyici tarafından anlaşılabilmesi için içinde doğduğu kültürün unsurlarından üretilmiş olması gerekir. Bu bakışla, drama, tüm veçheleriyle kültürün izleyici karşısında yeniden üretimi olarak ele alınabilir.

Sonuç

Görüldüğü gibi kültür ve drama arasında kültür kavramı üzerinden benzerlik kurmak mümkündür. İnsan türü türdeşler arası bilişsel düzeyde tesis ettiği gerçeklik algısı üzerine, söz, eylem, zaman, mekan unsurlarının tamamını kullanarak dil/kültürünü inşa ediyor, böylece iş birliği ve ortak amaç temelinde yaşama bir anlam ve düzen atfediyorsa, dramayla bunun tıpkısını bu kez tasarlanmış bir alternatif olarak yeniden üretiyor denilebilir. Bir başka deyişle, insan, türüne özgü anlamlandırma ve düzenleme mekanizmalarını kullanarak, yaşamın bir alternatifi olarak dramayı tasarlar.

İlkin, dramaya atfedilen tasarlanmış olma halinin kültüre atfedilen suniliğe benzerliği önemlidir. Kültür nasıl insan türünün içinde yaşadığı doğayla etkileşimiyle tasarlanmış bir yapıysa, drama da içinde doğduğu kültürle etkileşime girerek tasarlanmıştır. Bu yüzden içinde yaşadığımız kültürü ‘doğal’, dramayı ise ‘suni’ olarak ele alıp bir karşıtlık üzerinden dramayı çözümlenmeye çalışmaktansa, dramayı kültüre içkin, kültürün bir parçası olarak ele almak mümkündür. Böylece, dramayı kültürden bağımsız bir şey değil kültürün bir parçası olarak düşünebiliriz ve dramanın tasarımında yer alamayan zımnî öğeleri kültürün bilgisinden tamamlayabiliriz.

Dramanın tatbiki ise, kültürün ortak amaç ve iş birliği bakımından işleyişiyle benzerlik gösterir. Tasarlanmış bir bütün olarak drama tıpkı kültürden transfer ettiği kodlar, simgeler, temsillerden oluşur. Tasarlanan soyut haldeki dramayı tatbik ederek somut hale dönüştürme işi ortak amaç ve iş birliği bağlamında kültürün inşasıyla benzerlik gösterir. Ortak gerçekliği tesis etme, kodlama, kod çözme, zaman ve mekan kullanımı gibi iletişimsel olmamızı sağlayan enstrümanları kullanarak kültürün içinden doğan dramayı kültürün bir parçasına dönüştürürüz.

Kültürlenme süreci ise, dramanın izleyici ile buluşmasına benzetilebilir. Dramanın tatbikine seyirci olmak, dramanın kullandığı anlam ve simgeler evrenine maruz kalmak, kültürlenme sürecindeki kültürün tatbikine maruz kalma haliyle ortaklıklar içeriyor. Seyirci dramada üretilen evrenin anlam ve simgeler evrenine vakıf olduğu oranda dramanın bir parçasına dönüşür, tıpkı kültürün bilgisine vakıf oldukça o kültüre dahil olabildiği gibi.

Bu bağlamda, dramanın kültürle gösterdiği benzerlikler göz önüne alındığında, tıpkı kültür gibi bileşenlerine ayrılarak kültürü araştırmada kullanılan antropolojik ve kültür bilimsel enstrümanlarla incelenebileceği sonucuna varılabilir. Hatta dramayı kültürden bağımsız bir şey olarak ele almak yerine kültürün bir parçası olarak ele alarak, tasarlanan dramanın sunduğu bilgilerin ötesine kültürün bilgisiyle erişebilmek mümkün olabilir.

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

- Altuntek, N. S. (2006). Kültür ve Zihin: Goodenough, Lévi-Strauss ve Geertz. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:23 Sayı:2, 45-60.
- Barnard, A. (2014). *Simgesel Düşüncenin Doğuşu* (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Cozolino, L. (2017). *Psikoterapinin Nörobilimi: Sosyal Beyni İyileştirmek* (M. Benveniste, Çev.). İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.
- Eagleton, T. (2016). *Kültür Yorumları* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fischer, S. R. (2018). *Dilin Tarihi* (M. Güvenç, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması* (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi

- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlanlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- McGee, R.J. ve Warms R. L. (2007). *Anthropological Theory: An Introductory History* (4. Ed.). NY: McGraw-Hill.
- Özbudun, S., Şafak, B. ve Altuntek, N. S. (2016). *Antropoloji Kuramlar Kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Tomasello, M. (2017). *İnsan İletişiminin Kökenleri* (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları* (D. Özçetin ve B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Williams, R. (1993). *Kültür* (S. Aydın, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.

Plautus'un *Amphitryon* Oyununun Broadway ve Türkiye'deki Müzikal Uyarlamaları

Musical Adaptations of Plautus' *Amphitryon* on Broadway and in Türkiye

Sitare BİLGE¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1290984

¹Dr. Öğretim Görevlisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.B. 0000-0003-3793-4889

Corresponding author:

Sitare BİLGE,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı,
İstanbul, Türkiye
E-mail: sitarebilgesinav@gmail.com

Submitted: 02.05.2023

Revision Requested: 12.06.2023

Last Revision Received: 14.06.2023

Accepted: 14.06.2023

Published Online: 20.06.2023

Citation: Bilge, S. (2023). Plautus'un *Amphitryon* oyununun Broadway ve Türkiye'deki müzikal uyarlamaları. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 131-161.

<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1290984>

ÖZ

Çalışma, tarihsel süreç içerisinde müzikal tiyatro disiplininin köken ve tanım sorununa değinerek, Plautus'un *Amphitryon* oyunundan hareketle yazılmış *A Funny Thing Happened on the Way to The Forum* ve kendi kültürümüze ait *Amphitryon 2000* eserlerini, müzikal tiyatronun bir alt türü olan müzikal fars bağlamında sahneye koyanın bakış açısıyla incelemektedir. Bu bağlamda söz konusu müzikal tiyatro eserleri hem içerdikleri müzikal parçalar hem de metin bazında dramaturjik açıdan incelenerek ortak bir kimlik oluşturmak için kullanılmış, sahneye koyana ya da araştırmacıya izlemesi gereken yolda akademik ve bilimsel bir yöntem sağlamıştır. Çalışmanın yöntemini, detaylı bir literatür taraması, kavramsal ve kuramsal çerçevenin oluşturulması, dönem araştırması ve edinilen bilgiler ile söz konusu eserler arasında kurulan bağlantılar ışığında eserlerin incelenmesi oluşturmuştur. İnceleme sonucunda ortaya konulan benzerlikler ve farklılıklar ışığında Broadway'den Türkiye'ye Amerikan müzikalinin Türk müzikli oyunlarına olan etkisi, yazar ve yönetmen Haldun Dormen'in de değerli katkılarıyla ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Tiyatro, Müzikal Fars, Sahneleme

ABSTRACT

This study deals with the origin and definition of musical theater as a discipline throughout history and investigates *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Shevelove & Gelbart, 1962) based on Plautus' play *Amphitryon*, as well as the Turkish play *Amphitryon 2000* (Dormen, 2000) in terms of musical farce as a sub-genre of musical theater from the perspective of the stage director. In this sense, the study uses these musical theater plays to form a joint identity in terms of their musical pieces, as well as the dramaturgy of the texts. In this way, the study provides a roadmap for stage directors and scholars using academic and scientific methods consisting of a detailed literature review over a conceptual and theoretical framework, period research, and an examination of the above-mentioned works considering the connections between them based on the collected data. As a result, this article presents the impact of American musicals on Turkish musical plays by showing the similarities and differences between them through the valuable contributions of the writer and director Haldun Dormen.

Keywords: Musical theatre, Musical farce, Staging

EXTENDED ABSTRACT

From its start, musical theater has always been in search of an identity. The shortage of written sources in Türkiye as well as persistent misconceptions have brought about complex contents and definitions.

To create order out of chaos among the performing art disciplines of a period is challenging but also important due to its cultural and artistic richness. As such, the big picture needs to be looked at, even if only briefly, in order to completely comprehend the foundations of the discipline of musical theater. If musical theater is not a musical play, then what is it?

Many music historians and musicologists have examined musical theater under two headings: musical comedy and musical drama. Even though musical theater has been studied under two headings in many sources, sub-genres also occur under the musical comedy genre such as musical farce and musical situational comedy, as well as under the musical drama genre, such as musical melodrama and musical romance (romantic musical). Meanwhile, musical shows are accepted as a separate sub-genre of musical theater due to not having a script but rather consisting of independent songs and funny sketches.

This study examines two musical farces inspired by Plautus' Amphitryon: Shevelove & Gelbart's (1962) *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* as one of the best examples of its kind on Broadway, and writer and director Haldun Dormen's (2000) *Amphitryon 2000*. This article examines these plays in terms of both their musical pieces as well as the dramaturgy of the texts by providing an academic and scientific method for directors, actors, writers, composers, and scholars working in the discipline.

The plays *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* and *Amphitryon 2000* trace a long journey from Ancient Greece to Rome, and then from Broadway to Istanbul. In an area where types of musicals nourish and improve each other, writers are inevitably influenced by one another as well. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* and *Amphitryon 2000* are both musical farces that have the general characteristics of the musical farce genre while demonstrating certain differences.

This study shows the most striking difference between Turkish musical plays/musicals and foreign plays to be related to the number of songs and transitional musical pieces

within them. The plays by Turkish writers and composers have fewer songs compared to Broadway or West End plays. Also, these songs are not composed by a similar mathematical algorithm. The integration among text, music, and dance in Turkish plays is weak, which is why the stage director has to make an extra effort to compensate for it.

Compartments in musical theater are organically connected. When a dance or song sequence is taken out of a musical theater play, the dramaturgical structure is compromised, leading to loss of meaning. Therefore, the use of music in musical theater is not just there to emphasize the scene, but also to serve the dramaturgical unity of the story.

In the context of this entire process of change and development, one can say that musical theater is an interdisciplinary performance art that holistically narrates a story through acting (verbal dialogue, text), songs (music), dance, and all other auxiliary components of visual arts, thereby providing dramaturgical action.

This article must also examine the changes musical theater has gone through historically in order to understand, analyze, and create syntheses regarding the musical theater of today. When comparing Turkish and Western musical theater, the Turkish plays seem to have developed over a short period of time, and are therefore few in number. They have also usually been inspired by Western musical theater. The lack of a musical theater sector in Türkiye is one of the most important obstacles preventing a collective and sustainable production. Additionally, other cultural, social, economic, and political factors surely exist that have prevented the sector from developing. Musical theater in the past was also not a part of the curricula in many Turkish educational institutions. Having theater halls where big budget and big cast musicals could be staged undoubtedly enlivened the sector. However, one can see that the most salient and determinant factor in the development of musical theater in the world and in Türkiye pertains to the art policies of states.

Giriş

Müzikal tiyatro, doğuşundan günümüze değin hep bir kimlik arayışı içinde olmuştur. Özellikle ülkemizdeki yazılı kaynak azlığı ve bugüne kadar süre gelen yanlış ifadeler, kavram olarak karmaşık içerikler ve tanımlar ortaya çıkarmıştır.

Dönemin sahne sanatları disiplinleri arasındaki karmaşayı düzene koymaya, aydınlatmaya çalışmak, zamanın kültürel ve sanatsal zenginliği açısından bir yandan zor, bir yandan da bir o kadar önemlidir. Öyleyse, müzikal tiyatro disiplininin temellerini tümüyle anlayabilmek için, özet olarak da olsa tüm resmi incelemek gerekmektedir. “Müzikal tiyatro”, “müzikli oyun” değil ise nedir?

Çalışmada, Plautus'un *Amphitryon* oyunundan ilham alınarak yazılmış iki müzikal fars incelenmiştir. Bunlar; türünün Broadway'deki en iyi örneklerden biri olan *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu) ve ülkemizde Haldun Dormen'in yazıp yönettiği *Amphitryon 2000*'dir. Bu eserler hem içerdikleri müzikal parçalar ile hem de metin bazında dramaturjik açıdan incelenerek; sahneye koyana, bu alanda çalışan oyunculara, yazarlara, bestecilere ya da araştırmacılara izlemesi gereken yolda akademik ve bilimsel bir yöntem sağlayacaktır.

Günümüz müzikal tiyatrosunu anlamamız, üzerinde analiz ve sentez yapabilmemiz için, müzikal tiyatronun tarihsel gelişim süreci içindeki değişimlerini irdelememiz gerektiği kaçınılmazdır. Türk ve batı müzikal tiyatrosunu karşılaştırdığımızda ise; Türk eserlerinin gelişim sürecinin kısa bir zaman dilimine yayıldığını, bu süreç içinde oldukça az sayıda eser üretilmiş olduğunu ve genel olarak batı müzikal tiyatrosundan esinlendiğini görmekteyiz. Ülkemizde müzikal tiyatro endüstrisinin yoksunluğu nedeniyle kolektif ve sürdürülebilir bir üretimin olmaması, sektörleşmenin önündeki en önemli engellerden birisidir. Tabii ki buna kültürel, sosyal, ekonomik, politik ve geçmişte ülkemizdeki eğitim programlarında Müzikal Tiyatro Sanat Dalı'nın yer almaması gibi önemli faktörler de etki etmiştir. Büyük bütçeli ve büyük kadrolu eserler olan müzikallerin oynanabileceği sahnelerin açılıyor olması, sektöre hiç kuşkusuz canlılık getirmiştir. Dünya ve Türk müzikal tiyatrosunun gelişimindeki en önemli faktör ise, devletlerin sanat politikalarıdır.

Müzikal Tiyatronun Kökeni ve Tanımı

Kökeni Antik Yunan uygarlığına kadar dayanan müzikal tiyatro, tarihsel gelişim süreci içinde, minstrel, vodvil, burlesk, revü, ekstravaganza, komik opera, opera, operet, melodram, müzikal komedi vb. türlerle beslenerek değişim ve gelişim göstermiştir. Müzikal tiyatro, 1735'ten itibaren yaşayan, büyüyen, gelişen ve birbirleriyle rekabet eden birçok formda boy göstermiş, daha sonra ortadan kaybolmuş ve sonra tekrar ortaya çıkmıştır. Temel olarak müzikal tiyatronun bazı öğelerini bünyesinde barındıran çeşitli oyunlar 1850'lerde sahnelenmiş olsa da 1866 yılında Broadway'de seyirci ile buluşan *The Black Crook* adlı eser, hatırı sayılır bilim insanları tarafından, sahnelenişinden yaklaşık yüz yıl kadar sonra tür olarak operaya benzer ama opera olmayan, ilk *müzikal komedi (musical comedy)* örneği olarak tanımlanmıştır. Dönemin yeni yönelimleri belirlenirken, *müzikal tiyatro* türü maalesef bu üstünkörü adlandırma ile özdeşleşerek tanım problemlerinden birini karşımıza çıkarmaktadır.

Dönemin sahne sanatları disiplinleri arasındaki karmaşayı düzene koymaya, aydınlatmaya çalışmak, zamanın kültürel ve sanatsal zenginliği açısından bir yandan zor, bir yandan da bir o kadar önemlidir. Öyleyse, müzikal tiyatro disiplininin temellerini tümüyle anlayabilmek için, özet olarak da olsa tüm resmi incelemek gerekmektedir. *Müzikal tiyatro (musical theatre)*, *müzikal komedi (musical comedy)* değil ise nedir? *Müzikal tiyatro* terimi çeşitli kaynaklarda uzun uzun tartışılmış, *müzikal komedi* ise Amerikan tiyatro tarihi içerisinde ilk zamanlara karşılık gelen bir tanım olarak yer yer hala karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro, bir ya da birden fazla kişinin seyirci karşısında bir hikaye anlattığı ortak bir etkinliktir. Bu bağlamda müzikal tiyatronun köklerini, tarih öncesi dini ritüellere kadar geçmişe götürmek yerinde olur. Müzik, dans, kostüm, dekor, makyaj dahil olmak üzere müzikal tiyatronun içeriğinde bulunan birçok unsuru, davullar ve diğer enstrümanlar eşliğinde ilahiler ile anlatan bu törenler, ilkel kabileler tarafından hala sürdürülmektedir. Ancak mağara resimlerindeki kanıtlar dışında, bu törenlerin en eskilerinin nasıl olduğuna dair bir belge bulunmamaktadır.

Müzikal tiyatro, müzikli oyun değildir ancak geçmişten günümüze müziğin tiyatrodaki rolü tartışılmaz. Dramanın doğuşuna baktığımızda Aristoteles'in *Poetika*'sında yer alan bilgilerden faydalanırken; drama, müzik ve dansın şimdi müzikal tiyatrodaki olduğu gibi bir bütünün ayrılmaz parçaları olduğu görülecektir. Bu öğeler ilkel dönem ritüellerinin ardından Antik Yunan Dönemi'nde karşımıza çıkarak, müzikal tiyatronun başlangıç noktasını işaret etmektedir.

Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda Tanrı Dionysos adına yapılan törenlerde söylenen *dithrambos* şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi *hipokrites* (yanıt veren) eklenince tiyatronun diyalog çekirdeği oluşmuş oldu. Yunanca teke anlamına gelen *tragos* sözcüğü ile şarkı anlamına gelen *aoide* sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı *tragoidia* (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü (Şener, 1998, s.16).

Yukarıda tiyatro kuramcısı Sevda Şener *tragedyanın* etimolojisini incelerken, Margarete Bieber'de hem *tragedya* hem de *komedya* kelimeleri için yaptığı köken tanımlamalarına ek olarak, müzik ve dramının ayrılmaz bir aradalığına vurgu yapmaktadır: İki kelimedenden oluşan *tragedy* (tragos ode: teke-keçi şarkısı) ve *comedy* (komedi) (*komos*: eğlence düşünlerinin şarkısı) açıkça drama ve müzik arasındaki temel bağı göstermektedir (Bieber, 1961, s.35).

Bu bağlamda diyebiliriz ki, Antik Yunan tiyatrosundaki diyalog, şarkı ve dans öğeleri hikâye anlatıcılığı ile bütünleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile Antik Yunan tragedyalarının müzikal tiyatronun başlangıç noktası olduğunu kabul ederken, tiyatro sanat dalının da müzikal tiyatrodan evrildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Genellikle sadece yazar olarak bilinen Aiskhylos (Eshilos), Sophokles (Sofokles) ve Aristophanes (Aristofanes)'in ayrıca besteci ve söz yazarı olmaları, dönemin sözel tiyatronun ötesinde müzikal tiyatro araçlarını kullanarak, müzikal tiyatronun antik çağlarda dönemin sahne sanatlarının başında yer aldığının bir kanıtıdır. Dolayısı ile Broadway ve West End ile özdeşleşen müzikal tiyatro, milattan önce beşinci yüzyılda Atina'da doğmuştur.

Antik Yunan uygarlığında olduğu gibi, Roma İmparatorluğu döneminde de oyunlar, diyalog, şarkı ve dans öğelerinden oluşmakta ancak, Antik Yunan uygarlığındaki oyunlardan farklı olarak Tanrı'yı yüceltmek için oynanmamışlardır. Antik Yunan tiyatrosunun aksine Roma'da tiyatro hiçbir zaman dinsel bir gösteri, saygı duyulan bir tören olarak ele alınmamıştır (Tuncay, 1999, s. 357).

Günümüzde müzikal tiyatro, tiyatronun çatısı altında, oyunculuk, müzik ve dans sanat-

larıyla iç içe geçmiş ve ayrılmaz bir bütünlük içerisinde hareket edip birbirini tamamlayan, destekleyen, dramaturjik aksiyonu bu birliktelikle sağlayan disiplinler arası bir tür sahne sanatı olarak literatüre geçmiştir. Müziğin birincil planda olduğu *opera* ve müziği metnin içinden çıkarttığımızda anlam kaybı içermeden oyun akışının devam ettiği *müzikli oyun* kavramlarıyla kesinlikle karıştırılmaması gerekir.

Müzikal tiyatrodaki kompartımanlar birbirine organik bir biçimde bağlıdır. Müzikli oyunlardan farklı olarak bir müzikal tiyatro eserinden bir şarkı veya dans bölümü çıkartıldığında, dramaturjik yapı bozularak anlam kayıpları oluşmaktadır. Bu bakımdan müzikal tiyatrodaki müzik kullanımı sadece söz konusu sahneyi vurgulamak için değil, hikâyenin bütününe dramaturjik olarak hizmet etmek için vardır.

Tüm bu değişim ve gelişim süreci bağlamında müzikal tiyatro, bir hikayeyi oyunculuk (sözel diyaloglu bölümler/ metin), şarkı (müzik), dans ve görsel sanatların diğer tüm yardımcı öğeleriyle bütünleşik olarak anlatan, dramaturjik aksiyonu bu birliktelikle sağlayan disiplinler arası bir sahne sanatı türüdür.

Müzikal Tiyatroda Türler

Çoğu müzik tarihçisi ve müzikolog müzikal tiyatroyu, müzikal komedi ve müzikal drama başlıklarıyla iki türde incelemişlerdir. Birçok kaynakta sadece iki başlıkta incelenmiş olan müzikal tiyatro; müzikal tiyatro komedi başlığı adı altında müzikal komedi, müzikal fars ve müzikal durum komedisi alt başlıklarına ayrılmakta, müzikal tiyatro dram üst başlığı altında müzikal dram ise, müzikal melodram ve müzikal romans (romantik müzikal) alt başlıklarına ayrılmaktadır. Müzikal revüler ise yazılı bir metni olmayan, bağımsız şarkılar ve komik skeçlerden oluşmaları bakımından müzikal tiyatroyun ayrı bir alt türü olarak kabul edilmektedir.

Oklahoma'dan (1943) önce sahnelenmiş müzikallerin çoğu, müzikal komedi, müzikal fars ya da müzikal revü olarak kategorize edilmiştir. Oklahoma sonrası ise, sahneye koyan için daha kolay ayırt edilerek tanımlanabilir olmuş ve entegre müzikal kavramı literatüre girmiştir. Müzikal tiyatroyu derinlemesine anlayabilmek için alt türlerini şöyle sıralayabiliriz:

- Müzikal komedi, müzik, şarkı ve dans unsurları ile iç içe geçmiş, romantizm, duygusallık ve mizah öğeleriyle karakterize edilen, sempati, alay içeren ve her koşulda mutlu bir son ile biten temsili bir müzikal türdür (ör. *Kiss Me Kate*).

- Müzikal durum komedisi: İçerisinde bulunulan durumun toplumsal tavrı doğrultusunda zekâ ve espri unsurları içererek, karmaşık ancak mantık çerçevesinde gelişen, müzik, şarkı ve dansla iç içe geçmiş, mutlu son ile biten, sunumsal anları olan ancak temsili bir müzikal türdür (ör. *My Fair Lady*).
- Müzikal dram, müzik, şarkı ve dansla iç içe geçmiş, ağırbaşlı ve ciddi bir atmosfere sahip ancak komik anlar içeren, basit veya karmaşık bir olay örgüsünde ilerleyen, psikolojik olarak gerçekçi karakterlerin ön planda olduğu, temsili ancak sunumsal anları olan, mutlu bir son ile biten müzikal türdür. Müzikal tiyatroya ait tüm şarkı türleri, karakterlerin tasviri için önemlidir, dans ve koro dekoratif amaçlı olmaktan çok olay örgüsüne hizmet eder (ör. *Oklahoma!*).
- Müzikal melodram, müzik, şarkı ve dansla iç içe geçmiş, ağırbaşlı ve ciddi bir atmosfere sahip ancak komik anlar içeren, duygusallık ile karakterize edilirken psikolojik olarak gerçekçi karakterlerin ön planda olduğu, temsili ancak sunumsal anlar içeren ve acıklı bir son ile biten müzikal türdür. Müzikal tiyatroya ait tüm şarkı türleri, karakterlerin tasviri için önemlidir, dans ve koro dekoratif amaçlı olmaktan çok olay örgüsüne hizmet eder. Sempatî uyandıran, sırdaşların ve koronun kullanımıyla pekiştirilen ahlaki bir tema vardır (ör. *Fiddler on the Roof*).
- Müzikal romans, müzik, şarkı ve dansla iç içe geçmiş, egzotik bir yerde ve geçmiş bir zamanda geçen, ciddi ve aynı zamanda idealizm ile karakterize edilirken korku ve acıma duygularının ön planda olduğu, grotesk öğeler içeren, sunumsal, olay örgüsünün protagonistin başına gelen iç ve dış çatışmalar ile bir felaketle sonuçlandığı müzikal türdür. Karakterler psikolojik olarak gerçekçidir ve tüm şarkı türleri, karakterlerin psikolojik durumunu ortaya koymaya hizmet eder. Baş roller arasındaki romantik ilişki platoniktir ve baş rollerin genellikle sırdaşları vardır. Koro, atmosferi kuvvetlendirmek için dekoratif olarak kullanılır (ör. *Man of La Mancha*).
- Müzikal revü, müzik, şarkı ve dansla iç içe geçmiş, aksiyon olarak hareketli, burlesk öğelerinin ve insan bedeninin ön planda olduğu, gösteri sahneleri içeren basit bir konuya sahip hatta zaman zaman konudan bağımsız sahneleri olan sunumsal bir müzikal türdür. Karakterler sığdır, koro ise gösterinin atmosferini kuvvetlendirmek için kullanılır. Dans ve kaba komedi, ön plana çıkan özelliklerindedir. Müstehcendir (ör. *Chicago*).

- Müzikal fars, mutlu sona giden yolda, yaratıcılıkla karmaşılaştırılmış basit bir olay örgüsünü izleyen, zekâ, ince espri, nostalji, parodi, alay ve absürlük ile karakterize edilen müzik, şarkı ve dansla iç içe geçmiş sunumsal yani gösterisel bir türdür. Müzikal farslarda, duygusallığın abartıldığı ve hayatın müstehcen olduğu hoşgörülü ancak muhafazakâr bir toplumu temsil eden tipler ve önemli işlevsel bir koro vardır. Müzikal farslar genellikle müzikal bir sahneyle başlar, her perde koral olarak açılır ve koral olarak finallenir. Aksiyon hızlıdır, stil fizikseldir ve genellikle yardımcı rolde romantik bir çiftin yer aldığı karışıklıklar içerir (ör. *Grease*).

Elaine ve Deborah Novak'a göre ise müzikal fars: Olay örgüsünde son derece olası olmayan komik eylemlere vurgu yapıldığında gösteri, müzikal bir fars olarak adlandırılabilir. *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum*'da olduğu gibi komik kovalamacalar, yanlış anlaşılmalara, karıştırılan kişiler ve oyunun mutlu son ile bitiyor olması karakteristik özelliklerindedir (Novak, 1996, s. 2).

Ülkemizde ilk defa 1990-1991 yıllarında Haldun Dormen tarafından İstanbul Devlet Tiyatrosu için sahneye konulmuş olan *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* gibi *Grease*, *The Boy Friend*, *Candide*, *Bye Bye Birdie*, *Two Gentlemen of Verona*, *The Wiz*, *Kismet*, *Once Upon a Mattress*, *Barnum* ve *Little Mary Sunshine* eserleri de müzikal fars örnekleri olarak sıralanabilirler.

Bir Müzikal Fars Örneği Olarak *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* Eseri:

No royal curse, no Trojan horse,
And a happy ending, of course!
Goodness and badness,
Panic is madness--
This time it all turns out all right!
Tragedy tomorrow,
Comedy tonight!

Krallara yaraşır bir lanet yok, Truva atı yok,
Ve tabii ki mutlu bir son var!
İyilik ve kötülük,
Panik ve çılgınlık var!

Bu sefer her şey yolunda gidiyor!

Yarın tragedyya,

Bu gece komedyay!

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu)/Comedy Tonight (Sondheim, 1962, s. 5)

Yazar Titus Marcus Plautus M.Ö. 254 yıllarında İtalya'nın Sarsina kentinde dünyaya gelmiş, M.Ö. 184 yılında Roma'da ölmüştür. Hakkında çok az şey bilinmesine rağmen yazarlığa kölelikten, askerlikten ve aktörlükten geçerek başlamış olduğu, kazandığı büyük başarılarından sonra da özgürlüğüne kavuştuğu tahmin edilmektedir. 150 oyun yazdığı söylenir. Ama bunlardan ancak yirmi birinin kesinlikle Plautus'a ait olduğu bilinmektedir. Bunların arasında en popüler oyunlarından biri olarak kabul edilen *Amphitryon*'un da büyük bir bölümü kayıptır. Antik Yunan komedilerinden, özellikle büyük komedi yazarı Menander'den esinlenerek yazdığı oyunlar, çizdiği hayli karmaşık tipler, bugün bizleri hala güldüren zeki diyalogları ve oyun ilerledikçe karmakarışık hale gelen mizahi entrikaların içinden matematiksel bir rahatlıkla çıkışı, onu başlıbaşına bir tiyatro anıtı, bitmez tükenmez bir ilham kaynağı haline getirmiştir. Shakespeare Yanlışlıklar Komedyası'nı onun oyunlarından esinlenerek yazmıştır. Shakespeare'e ek olarak Moliere, Kleist ve Giraudoux gibi tiyatro tarihinin dev isimlerinden olan ellinin üstünde oyun yazarı, *Amphitryon*'u kendilerine göre uyarlamışlardır. Amerika, İngiltere, Almanya, Japonya, Avustralya ve Türkiye gibi ülkelerde defalarca başarı ile sergilenen ve aşağıda detaylı bir şekilde incelenecek olan *A Funny Thing Happened on The Way to the Forum* adlı müzikal, yine Plautus'un, başta Pseudolus komedisi olmak üzere, birçok oyunundan ilham alınarak yazılmıştır.

Çalışmanın bu kısmında müzikal fars türüne örnek olarak incelenecek *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum*, Türkçesiyle *Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu* (Çev: Metin Serezli, Haldun Dormen, Çetin Akçan) eserinin metni Burt Shevelove ve Larry Gelbart iş birliği ile, şarkı sözleri ve müziği ise Stephen Sondheim tarafından yazılmıştır (1962). Müzikal, *Pseudolus* adlı bir kölenin özgürlüğünü kazanmak için verdiği uğraşın müstehcen hikayesini anlatmaktadır. Olay örgüsü incelendiğinde, farsların klasik unsurlarından olan kelime oyunları, çarpılan kapılar, sık sık kılık değiştirip kendini başka biri gibi tanıtan ve bu sebep dolayısıyla karıştırılan kişiler ve sosyal sınıfla ilgili satirik taşlamalar ile karşılaşmaktadır. Müzikalin başlığı ise, vodvil

komedyenleri tarafından bir hikâyeye başlamak için kullanılan ‘A funny thing happened on the way to the theater’ yani ‘Tiyatroya giderken yolda komik bir şey oldu’ cümlesinden gelmektedir.

A Funny Thing Happened on The Way to The Forum Broadway’de ilk defa 8 Mayıs 1962’de Alvin Tiyatrosu’nda perde açmıştır. Alvin tiyatrosundan sonra Mark Hellinger ve daha sonra Majestic Tiyatrosu’na transfer olarak 964 temsil daha yapmış, En İyi Müzikal, En İyi Yazar, En İyi Yönetmen (*George Abbott*), En İyi Prodüktör (*Harold Prince*), En İyi Erkek Oyuncu (*Zero Mostel*), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dahil olmak üzere birçok Tony Ödülü’nün sahibi olmuştur. Bu başarının ardından 1966 yılında beyaz perdeye uyarlanmış, baş rolünü sahnede olduğu gibi yine *Zero Mostel* oynamıştır. Ayrıca eser, *Steven Sondheim*’ın hem sözünü hem müziğini yazdığı ilk müzikal olarak tarihe geçmiştir.



Şekil 1. (sol) *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* Playbill kapağı (1962) ve (sağ) Zero Mostel’in Pseudolos rolünü oynadığı Orijinal Broadway Albüm kapağı (1962).

Gottfried Broadway Musicals adlı kitabında eser ile ilgili şunları söylemiştir: Ancak eser Broadway’de sahnelenmeden önce perde açtığı şehir dışı turnelerinde pek ilgi görmedi. Broadway müzikallerinin eksperisi ve Broadway doktoru olarak anılan *George Abbott*’un bu defa kendi eseri için doktora ihtiyacı vardı. Eserin kaderini değiştirecek olan ise, *Je-*

rome Robbins'in bir dış göz olarak çağrılmasıyla beraber yaptığı değişiklik ile 'Love Is in The Air' şarkısıyla açılan müzikalin yerine 'Comedy Tonight' şarkısının yazılarak eklenmesi oldu. Efsanevi yönetmen *George Abbott*'un sahnelemesine Broadway'in parlayan yeni yıldızı *Jerome Robbins*'in dokunuşu ile eser Broadway'de büyük başarı kazandı (Gottfried,1979, s. 95).

Jerome Robbins bu başarısıyla, bayrağı öğretmenden devralmış oldu. *George Abbott*'u yerinden eden Robbins gibi Fosse, Prince, Field ve Bennett gibi önemli müzikal tiyatro yönetmenleri dolaylı olarak *George Abbott* tarafından eğitilmiştir. Kendisiyle ilişkili olsun ya da olmasın her modern müzikal yönetmeni kariyerini *George Abbott*'a borçludur. Broadway müzikalleri onsuz düşünülemez (a.e., s. 97).

Tiyatro tarihçileri, *Abbott*'ın yapıtlarının Amerikan Tiyatrosu için bir devrim niteliği taşıdığını düşünmektedir. *George Abbott*, Broadway müzikallerini ciddi bir drama olarak sahneleyen ilk yönetmendir. Özgün biçim ve biçeminde, hızlı bir tempo ve dinamik bir metin vardır. Ayrıca yeni yetenekleri keşfederek, onların potansiyellerini ortaya çıkarmak onun için çok değerliydi. Helen Hayes, Gene Kelley, Eddie Albert, Shirley MacLaine, Lucille Ball, Van Johnson, Gwen Verdon, Carol Burnett'in yanı sıra Leonard Bernstein, Bob Fosse, Harold Prince ve Jerome Robbins el verdiği ünlü sanatçılar arasındadır.

***A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* Eseri'nde Müzik ve Şarkı Sözlerinin Metne Olan Katkısı**

Besteci ve söz yazarı Stephen Sondheim sahne için, bir müzikalin konseptinin doğasında var olan fikirlerin dramının kendisi haline geldiği ustalık gerektiren parçalar yazar. Ondan önce Broadway müzikalleri, seyircilerin görmeyi istediği, sonu iyi biten, insan olmanın ve hayatta olmanın her şeye değdiği düşüncesini yaşatan hikayelerden oluşuyordu. Bu yaklaşım Rodgers ve Hammerstein için işlevliydi ancak Sondheim duyguların yerine akli, tatlılığın yerine acıyı, taraf olmanın yerine tarafsızlığı seçti. O sadece inandığı şeyi yazdı. Aslında bu da Hammerstein'dan öğrendiği bir bilgiydi. Hammerstein'in 1960 yılında ölümünün ardından Sondheim, 1962 yılında bestelediği *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* adlı eserini mentoru olan Hammerstein'a ithaf etti.

Bazı yazarlar için metin, hikâye demektir. Sondheim içinse metin, kompakt ve pürüzsüz ilerleyen bir tiyatro sanatı ortaya çıkarmak için en efektif yöntemi mümkün kılan kon-

sept, fikirdir. Bütün akışı etkileyen parçadır. Metin, müzikalin kendisidir (Kislan, 1995, s. 155).

Sözleri ve müziği Stephen Sondheim'a ait olan *A Funny Thing Happened on the Way to The Forum* eserinde, şarkılar konuya o kadar ustalıklı entegre edilmiştir ki, parçalar eser içinden çıkarıldığında anlam kayıpları oluşur. Buna ek olarak, şarkıların melodik yapısına rağmen eseri izleyen seyircinin hatırında melodilerden çok şarkı sözlerinin kalıyor olması, bu savı destekler niteliktedir. Bir başka deyişle eserdeki tüm şarkılar oldukça popüler olmasına karşın, akılda kalan melodik bir parçadan yoksundur. Müzikal farslarda seyirci, şarkıların melodileri bir yana olay örgüsünü anımsamakta bile zorlanmaktadır. Müzikal komedi, seyirciyi şarkı sözlerindeki uyum ve melodik yapıyla mutlu ederken, müzikal farslar ise seyirciyi kahkahalarla güldürerek duyularını ele geçirmektedir.

Aşağıda müzikal fars türünde bir eser çalışacak olan sanatçı veya araştırmacı için, *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* eserinin şarkı listesi, şarkı türleri ile birlikte kategorize edilerek incelenmiştir. Liste, Music Theatre International Piano-Conductor partisyonundaki bilgiler esas alınarak hazırlanmıştır (Sondheim, 1962).

***A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* Eseri Şarkı Listesi**

I. Perde

1. The Overture/ Uvertür
2. Opening- Act I
3. Comedy Tonight
- 3a. Set the Scene
4. Love, I Hear
5. Free
6. The House of Marcus Lycus
- 6a. The Courtesan's Exit
7. Lovely
8. Pretty Little Picture
9. Everybody Ought to Have a Maid
- 9a. Everybody Ought to Have a Maid- Encore
- 9b. Everybody Ought to Have a Maid- Encore
10. I'm Calm

11. Impossible
12. Fanfare's #1
13. Bring Me My Bride
14. Fanfare's #2
- 14a. Finale Act I

II. Perde

15. Entr'acte
16. Opening- Act 2
- 16a. Love Is Going Around
- 16b. Back to the Plot
- 16c. Incidental (Soldier's "Free")
- 16d. Incidental #2
17. That Dirty Old Man
18. That'll Show Him
19. Lovely- Reprise
20. Funeral Sequence
21. Incidental Chords
22. Finale Ultimo
23. Curtain Calls
24. Exit Music

Tablo 1. Steven Sondheim'ın <i>A Funny Thing Happened on the Way to the Forum</i> eserinin türlerine göre ayrılmış şarkı listesi	
<i>A Funny Thing Happened on The Way to The Forum</i> Eseri'nin Türlerine Göre Şarkı Listesi	
Balad Şarkı (Ballad Song)	1
Parodi Balad Şarkı (Ballad Parody)	1
Sempatik Şarkı (Charm Song)	0
Komik Şarkı (Comedy Song)	7
Hızlı Tempolu Şarkı (Rhythm Song)	0
Müzikal Sahne (Musical Scene)	5
Dans Parçası (Dance Number)	0

Müzikal Fars Örneği Olarak *Amphitryon 2000*

Hoş geldiniz
 Ulu Tanrı
 Şu Zeus'un
 Abuk subuk
 Aşk kokulu serüvenine

Ne de olsa
 Yarı insan
 Saçma sapan
 Gelse bile
 Bu bir komedyadır

Amphitryon 2000 (Dormen, 2000, s. 12)

Haldun Dormen'in Plautus'un 'Amphitryon' isimli oyunundan esinlenerek yazdığı ve yönettiği *Amphitryon* uyarlaması, ilk defa 1956 yılında Cep Tiyatrosu'nda perde açmıştır. Cep Tiyatrosu, İstanbul'un ilk oda tiyatrosu olmasıyla tarihi bir öneme sahiptir. Salon, bir apartman katının tiyatroya dönüştürülmesiyle meydana gelen, ilk alternatif tiyatroların başında gelmesiyle olduğu kadar, daha sonra ülkemiz tiyatrosunun en önemli topluluklarından biri olacak olan Dormen Tiyatrosu'nun temellerini atması bakımından da tarihsel bir değer taşır. Bu küçük ölçekli oda tiyatrosu, sadece ismiyle değil, somut olarak da bir odanın içinde yer almasıyla o güne dek tiyatromuzda görülmemiş bir yeniliği de ortaya koymuştur (Pekman, 2010, s.187).

Dormen'in amatör kadro diye adlandırdığı ancak sonraki yılların yıldızları olacak olan *Amphitryon* oyuncularında; Erol Keskin, Altan Erbulak, Yıldız Alpar, Yılmaz Gruda, Bilge Zobu, Esin Eden ve Necdet Aybek gibi isimler vardı. O günlere ait olan tekst kaybolup gidince Dormen, konservatuvardaki öğrencileri için metni tekrar manzum olarak yazmış ve müzikal olarak düzenlemiştir. Öğrencilerle gerçekleştirilen prodüksiyon oldukça başarı kazanınca *Amphitryon 2000 (Nerede Kalmıştık?)*, 2000 yılında Dormen Tiyatrosu'nun repertuarına alınarak perde açmıştır (*Amphitryon 2000*, sy:1-3). Haldun Dormen tarafından sahneye koyulan eserin besteleri Serpil Günseli'ye şarkı sözleri ise Çetin Akcan'a ait olup, eserin koreografisi Selçuk Borak, dekor tasarımı Osman Şenge-

zer ve kostüm tasarımı Güler Yiğit tarafından yapılmıştır. Başrollerde Halit Ergenç ve Güler Karaman'ın yanında Plautus rolünde Haldun Dormen, Kaptan rolünde de Nuri Göktaşan ve diğer önemli rollerde Atılgan Gümüş, Ali Altuğ, Murat Ovalı, Feri Baycu, Yosi Mizrahi ve Şebnem Özinal gibi isimler yer almıştır.



Şekil 2. *Amphitryon 2000 (Nerede Kalmıştık?)* Dormen Tiyatrosu (2000).

Tarihi 150 yıl gibi oldukça kısa bir zaman dilimini kapsayan ve kısıtlı bir repertuardan oluşan Türk müzikli oyun ya da Türk müzikalleri içerisinde seçilmiş *Amphitryon 2000*, müzikal fars türüne verilebilecek en belirgin örnektir. Eserde komutan Amphitryon, eşi Alkmene'yi Tebai'de bırakarak kölesi Sosios ile birlikte savaşa gider. Bunu fırsat bilen Tanrı Zeus, oğlu Hermes'i alıp dünyaya iner ve çok beğendiği Alkmene'yle birlikte olmak ister. Bu yüzden de kendisi komutan Amphitryon kılığında, oğlu Hermes'i de Sosios kılığında sokarak bir oyun oynamaya başlar. Alkmene ve Sosios'un karısı Bromia olan bitenin farkına varmaz. Ancak önce Sosios, sonra da Amphitryon geri dönünce işler iyice karışır. Her iki taraf da kendini aklamaya çalışırken, Zeus'un karısı Hera ve oyunun yazarı Plautus ortaya çıkar ve oyuna hep birlikte bir final aramaya başlarlar.

***Amphitryon 2000* Şarkı Listesi:**

I. Perde:

1. Hoşgeldiniz (Koro)
2. Kölenin Şarkısı (Sosios, Koro)
3. Sana Göre Kadın Gerek (Bromia, Hermes)
4. Seni Çok Sevdim (Alkmene, Zeus)
5. Maceracı Koca Zeus (Koro)
6. Hangimiz Asıl Sosios (Sosios, Amphitryon)
7. Bu Hale Getirenler Utansın (Plautus, Koro)

II. Perde:

8. Kimim Ben? (Kaptan)
9. İkinci Perde (Kaptan, Plautus, Koro)
10. Sensiz Gece (Zeus)
11. Nerde Kalmıştık? (Sosios, Koro)
12. Hangisi Gerçek? (Koro, Amphitryon, Sosios, Zeus, Hermes)
13. Tanrımız Yüce Hera (Koro, Zeus, Hera)
14. Final (Koro)

Yukarıdaki şarkı listesi Haldun Dormen'in yazmış olduğu *Amphitryon 2000* adlı kitaptan derlenmiştir (Dormen, 2000).

Müzikal Fars'ın Genel Unsurları Bağlamında *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* ve *Amphitryon 2000* Eserleri Karşılaştırması

Müzikal farsların genel özelliklerine baktığımızda, müzikal farsın da müzikal komedide olduğu gibi mutlu bir son ile bittiği görülmektedir. Farslar, belli bir oranda inandırıcıdır- lar ancak mantıklı ve gerçeğe yakın bir şekilde, mantığa ve gerçeğe aykırıdır- lar. Bir komedi ya da fars seyirciye, güldürmekten fazlasını vaad ediyorsa inandırıcı bir durum ve karakterlerle yola çıkmalıdır. Bu karakterlerin ve durumların günlük deneyimde karşılaşılan türde olması gerekmez ancak makul olmalıdır.

Müzikal komedinin mizahi olduğu yerde müzikal fars absürttür. Müzikal komedi gülümsetirken fars güldürür. Komede seyirci, olay örgüsüne aşına olduğu için keyif alır ve durumun samimiyetiyle eğlenir, farsta ise durumun saçmalığı ile kıkırdar. Saçma olan, *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum*'da bolca bulunmaktadır. Çapkın *Senex*, soğuk ve otoriter *Dorainia* ile evlidir. Bakir *Hero*, bir fahişeye âşık olur, erkekse *Miles Glorious* ise kendisine âşıktır. Gönlü tok köle *Pseudolus* ise özgürlüğüne kavuşmak ister. *Pseudolus*'un amacına ulaşmak için yaptıkları saçmalığın doruklarındadır. Farzlarda oyun kişilerinin teatral açıdan inandırıcı olması gerekir ancak kendilerini sürrekli absürt durumlar içerisinde bulurlar. *Amphitryon 2000*'de de eser, mantıklı ve gerçeğe yakın bir şekilde ele alınmasının yanında, mantığa ve gerçeğe aykırıdır. Tanrıların yeryüzüne inmesi, Zeus'un kılık değiştirerek Amphitryon'un yerine geçmesi ve Alkmeneyi kandırmasıyla ortaya çıkan karışıklıklar sonucunda hikâyenin olay örgüsü saçma, coşkulu ve absürd bir atmosferle ilerler. Karmaşık ve gizli bir aşk macerası olayların çatışmasını besleyerek mutlu bir son ile sonuçlanır.

Duygusal durumlar ise, müzikal komedi ve müzikal fars türü arasındaki en belirgin farklardan biridir. Komede karşılaşılan duygusallık ve aşk, farsta yerini evrensel bir biçimde şehvet ve erotizme bırakmaktadır. *Amphitryon 2000* eserinde, Bromia ve Sosios rolleri, farzlarda tipik olan yardımcı roldeki romantik ve komik oyun kişilerine örnektir. Hikâye üstü kapalı bir biçimde müstehcen olsa da içerikte muhafazakâr bir toplumu temsil eden tipler vardır.

A Funny Thing Happened on The Way to The Forum eserinde *Hysterium*, *I'm Calm* (Sakinim) parçasını, şarkı sözlerine tezat olarak tam bir panik havasında söyler. Romantik bir balad olan *Lovely* şarkısı ile *Philia* ve *Hero* birbirlerine olan aşklarını ilan ederler ancak parçanın tekrarında, *Pseudolus*, *Hysterium*'u bir travesti olarak çekici olduğuna ikna etmek için yine aynı şarkıyı söyler. Dolayısı ile bir aşk şarkısı olan *Lovely*, daha sonra seyirciyi güldüren bir aşk şarkısı haline dönüşür.

Müzikal komedilerdeki engeller, hemen her oyun türünde olduğu gibi standarttır. Konu yani olay örgüsü olabildiğince basittir, mantıksız ve tesadüfi bir biçimde mutlu sondan önce dolambaçlı yollardan geçer. *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* müzikalinde konu basitçe *Pseudolus*'un özgürlük arayışının bir hikayesidir ancak karmaşık bir yol ile anlatılmaktadır. Aynı özgürlük arayışı *Amphitryon 2000* eserinde köle Sosios için de geçerlidir.

Müzikal farslarda dikkat edilmesi gereken en önemli konulardan bir tanesi de, tıpkı bazı komedilerde olduğu gibi oyun kişilerinin tip olarak ele alınması gerektiğidir. Seyirci bu tip oyun kişilerini çabuk kabul eder ve bunun bir sonucu olarak saçma durumlarda onlara gülmek kolaylaşır.

Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* müzikali, *Plautus*'un eserlerinden ilham alan klasik tiplerle doludur. *Pseudolus*, *Hysterium* ve *Lycus*, diğer herkesin kaderlerini kontrol eden palyaçolar, bir başka deyişle zeki soytarılardır. *Hero* ve *Philia* masum genç aşık bir çift, *Senex* yaşlı, çapkın bir aptal, huysuz eşi *Domina* dominant, soğuk ve huysuzdur. *Miles Glorious* ise kendini beğenmiş, klasik kibirli bir savaşıdır.

Aristophanes ile başlayan komedi yazarlığı oldukça muhafazakardır. Toplum ne kadar hoşgörülü olursa, köklü değişim olasılığı o kadar az olmaktadır. Yani farslar konu bakımından müstehcen olsalar da eylemde muhafazakardırlar. Farslarda toplumun değişmesine ya da tümünün değişmesine gerek yoktur. *Pseudolus*'un sosyal konumu *Philia*'nın gibi değişir, ikisi de oyunun sonunda köle olmaktan kurtulurlar ancak diğer rol kişileri hemen hemen başlangıçta oldukları sosyal konumda sabit kalırlar.

Hiciv için iki unsur gereklidir: Grotesk veya absürt olandan türeyen zekâ ve mizah öğeleri, diğeri de dil oyunlarıdır. *Lycus* bir köleye “Asla öğrenemeyeceksin. Hayatın boyunca harem ağası olarak kalacaksın!” der (Shevelove ve Gelbart, 1962, s. 36). Yazarlar kaba mizahı, müstehcen imaları, yarı çıplak kızlarla süslemişlerdir.

Müzikal komedide temsili olan önemliken müzikal fars kesinlikle sunumsaldır bir başka deyişle göstermecidir. Fars seyirci için oynanmalıdır ve en çok da seyircinin tepkisiyle birlikte oynandığında etkilidir. Fars oynayanların, kendilerini seyirciden ayıran ‘dördüncü duvar’ illüzyonuyla ilgilenmelerine gerek yoktur. Eser, *Pseudolus*'un oyuncu olarak ‘anlatıcı’ görevinde seyirci ile konuşmasıyla açılır. Seyirciyle kurulan böyle bir iletişim, bu tür eserlerde çokça karşımıza çıkmaktadır ve sonucunda kahkaha var ise doğru işliyor demektir. *Amphitryon 2000* eserinde koro, oldukça işlevsel bir şekilde kullanılarak hikâye anlatımında büyük rol oynamaktadır, sunumsal sahnelerin birçoğu koronun anlatısının olduğu bölümlerdir denilebilir. Eserdeki anlatıcı rolünü ise, koro ve koro başı üstlenmektedirler.

A Funny Thing Happened on The Way to The Forum, farsın iki bin yıl öncesine dayanan geleneği ile yetenekli oyuncuların, dünyanın en eski şakalarıyla, kaba komediyle ve fi-

ziksel espri üzerine kurulu komediyle (*slapstick comedy*), seyirciyi hala güldürebileceğinin bir ispatı niteliğindedir. İronik olarak kaba komedi, zekadan doğmaktadır. Komediler ve durum komedileri gibi farslarda da ince bir zekâ anlayışı vardır. Kelimelerin de durumlar kadar önemli olması gerekmektedir. Eserde şarkı sözleri ve diyaloglar zekice kurgulanmıştır. *Kislan*, The Musical adlı kitabında Sondheim için “İyi fikirlerin temiz bir anlatım gerektirdiği bir alanda akıcılığı, zekâ için feda etmemeyi öğrendi.” diyerek Sondheim’ın yazdığı şarkıların hem çok akıcı ve anlaşılır hem de oldukça kıvrak bir zekanın ürünü olduğunun altını çizmiştir (Kislan, 1995, s. 155).

A Funny Thing Happened on The Way to The Forum’da dans yok denebilecek kadar azdır. *Amphitryon 2000* eserinde de dans unsuru oldukça azdır ve hikâyeyi ilerletmek için değil sahneleri süslemek amacı ile kullanılmıştır. Bu bağlamda denilebilir ki müzikal farslarda dans ögesi, hikâyeyi ilerletmek için değil bir önceki sahnenin altını çizmek ve süslemek için kullanılmaktadır.

Müzikal komedilerde perde finalinin koral olarak bitiyor olması, müzikal farslarda da geçerliliğini korur. *Amphitryon 2000*’in 1. perde açılışı ve 2. perde finali koraldır.

Müzikal fars türünün genel unsurlarına eklenmesi gereken iki madde daha bulunmaktadır. Birincisi farsın genel müstehcen doğası ile ilgilidir. Örnek vermek gerekirse *Pseudolus*, *Philia*’yı *Hero* ile birlikte bırakır ve “Endişelenme. Hiçbir şey olmayacak. O da bakire.” der. *Philia* ise *Senex*’e “Bedenim sizin olabilir ama ruhum asla.” repliğini söyledikten sonra *Senex* ise “Eh, her şeye sahip olamazsın.” diye yanıtlar (Shevelove ve Gelbart, 1962, s. 56). Eserde birçok fahişe, bir travesti ve çarpık ilişki vardır.

Son bir genel unsur ise sahneleme yöntemi ile ilgilidir. Durumların gerçek dışı oluşu zaten kurgulanmıştır ancak fars sahnelemenin özü, zamanlamadır. Hızı, zekâsı, kıkırdatan diyalogları, giriş ve çıkışları, doruk noktaları ve çözümleri ile *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum*’un ilk yönetmeni farsın ustası olarak bilinen *George Abbott*’un sahneleme yöntemi, normlarını farsın hız ve yapı özelliklerinden alır. Olay örgüsünün durağanlaştığı yerlerde bile *Abbott* oyuncularını hareket halinde tutmuş, birbirlerini kovalamalarını, bir kapı aralığında çarpışmalarını sağlayarak aksiyonu etkili kullanmayı başarmıştır. Böylece eylem ile seyircinin ilgisi tetikte tutulmuştur.

Müzikal komediden farklı olarak, müzikal farsta başroller her zaman romantik bir ilişki içerisine girmezler. Bu bağlamda *Pseudolus*, romantik bir ilişki içine giremeyecek kadar

meşguldür yine de girişimlerde bulunur ancak başarısız olur. Ancak *Amphitryon 2000* eserinin tümünde romantik karışıklıklar olay örgüsü aracı olarak kullanılmaktadır.

A Funny Thing Happened on The Way to The Forum müzikal bir sahne ile açılmaktadır ancak *The Wiz* ve *Barnum* gibi diğer müzikal fars örneklerinde bu özelliğe rastlanmamaktadır. Dolayısı ile bir müzikal komedi standardı olan bu durum, müzikal farslar için değişkendir. *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* eserinin ikinci perdesi bir şarkıyla açılmaz, seyirci dialog ile karşılaşır ve ardından bir solo şarkı gelir. Dolayısı ile bu durum, müzikal farslarda değişken bir unsur olarak değerlendirilmelidir.

A Funny Thing Happened on The Way to The Forum eserinin birinci perdesi koral değildir. Ancak bir başka müzikal fars türünde yazılmış olan *Little Mary Sunshine* eseri koro partisiyle sonlanmaktadır. Diğer bir standart dışı durum ise ‘Yan rollerde dans kabiliyetleri oldukça gelişmiş romantik bir çift vardır’ tanımlamasıdır. *Hero* ve *Philia* bu standart dışı duruma yerinde bir örnek olacaktır. Ancak *The Wiz* ve *Barnum*’da bu unsura rastlanmaz. Müzikal komedilerde çocuklar genellikle öne çıkan rollerde yer alırlar. Ancak müzikal farslarda çocuk roller neredeyse hiç yoktur. Sırdaş rollere ise *Pseudolus*’ın sırdaşı olan *Hysterium* örnek verilebilir. Ayrıca farslarda karakterlerin ‘anlatıcı’ görevlerinden ötürü seyirciyle sırdaşlık yaptığı söylenebilir.

Yukarıdaki karşılaştırmalardan hareketle müzikal fars türü özelinde *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* ve *Amphitryon 2000* eserlerinin ortak noktalarını müzikal farsın genel unsurları bağlamında özetleyecek olursak;

1. Konu inandırıcı bir şekilde, mutlu son ile biter.
2. Saçma, coşkulu ve absürt bir atmosfer vardır.
3. Duygusallık entelektüel olarak hicvedilir.
4. Konu çok basittir ancak karmaşık bir yolla anlatılır.
5. Karakterler tiptir.
6. Toplum hoşgörülüdür, ancak sabit ve muhafazakâr kalır.
7. Alay içerir.
8. Sunumsaldır.
9. Parodi ve nostalji esastır.
10. Zekâ ve ince espri belirgin özelliklerindedir.

11. Dans ögesi, hikâyeyi ilerletmek için değil bir önceki sahnenin altını çizmek ve süslemek için kullanılır.
 12. Perde finalindeki şarkı koraldır.
 13. Koro oyun kişilerinden oluşmaktadır ve sadece dekorasyon amaçlı değil, olay örgüsünü yani konuyu ilerletmek için de kullanılmaktadır.
 14. Müstehcendir.
 15. Eylem çok hızlı, stil ise fizikseldir.
- Müzikal farsın değişken unsurları ise;
- a. Romantik karışıklıklar olay örgüsü aracı olarak kullanılır.
 - b. Eserin ilk şarkısı *müzikal sahne* şarkı türündedir.
 - c. Perde açılışlarındaki ilk şarkı koraldır.
 - d. Birinci perde finali koraldır.
 - e. Yardımcı rolde romantik bir ilişki içinde olan bir çift vardır.

Müzikal bir fars sahneye koyarken metinde var olan stili kesin ve net bir biçimde ortaya koymak gerekmektedir. Ancak dramatik nüanslar için tek başına metin yeterli olamamaktadır. *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* ve *Amphitryon 2000* kaba komedinin çok eğlenceli olabileceğinin en güzel örneklerinden biridir.

***A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* Müzikali'nin Sahneye Koyanın Bakış Açısıyla İncelenmesi**

Farslarda konu genel olarak basit olsa da farsın eğlendiriciliğinin büyük bir kısmı olay örgüsündeki komplikasyonlardan doğmaktadır. Sahneye koyan, olay örgüsündeki karmaşıklıkları analiz ederek seyircinin konuyu sağlıklı takip edebiliyor olmasına dikkat etmelidir. Hızlı olmanın yanında komedi eyleminde tutarlılık ve belirli bir miktar incelik olması gerekmektedir. Richard Kislán, *The Musical* adlı kitabında Steven Sondheim'in *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* eserinde, şarkıları farsın aralıksız hızına bir ara vermek için kullandığını belirtir (Kislán, 1995, s. 204).

Sahneye koyanın bir fars sahneye koyarken realistik karakterler üzerinde durması, konusu çok basit olan farslarda zorluk yaratabilir. Derin psikolojik karakter analizleri yapmak farslar için uygun bir yaklaşım yöntemi değildir. Bu bakımdan oyuncuların oynadıkları tiplerdeki çelişkili aykırılıklardan keyif almaları dramatik normun antitezi olan bu tarz

oyunlarda onları doğruya götüren bir ipucu olacaktır.

Karakterler gerçekçi psikolojik gerekçelere ihtiyaç duymasa da yavan olmamalıdır. Farslardaki tipler, oldukça evrenseldirler ancak tek veya iki boyutlu olma eğilimi taşırlar. Oyuncuların birbirleriyle özgürce etkileşim kurmalarına izin veriyor olmak, oynadıkları karakterlerin çok yönlü olmalarını sağlayacaktır. Örneğin *Philia* sadece güzelliği ile ön planda olursa, bir süre sonra seyircinin oyuncuya olan ilgisi azalabilir. Bilinen bir diğer komedi aracı ise paralel *gestus* kullanımınıdır. *Everybody Ought to Have a Maid* gibi komik şarkı türünde yazılmış olan bir parça, paralel *gestus* tekniği ile eserin komedi unsuru arttırmak için kullanılabilir.

Farslarda dramatik durum ne kadar saçma olursa olsun, oyuncu bazen mantıklı sebep-sonuç ilişkileri aramak yerine fars izleyicisinin bu durumdan keyif aldığını unutmamalıdır. Örneğin *Hysterium* karakterinin *Lovely* parçasının tekrarındaki değişimi, bu karakteri oynayan oyuncunun kafasının karışmasına sebep olabilir. Bu noktada unutulmaması gereken gerçekçiliğin bu tür için her zaman başat unsur olmadığıdır.

Farslarda zekice kurgulanmış espriler, hiciv ve saçma ile yakın bir ilişki içerisindedir. Ancak bazen bu bakış açısı sahneye koyanın fizikselliğe fazla önem veren sahneleme mücadelesinde kaybolur. Çoğu zaman en akılcıca ifade, en aptal karakterin ağzından dökülür. Esprilerin, farsların karmaşık aksiyonunda kaybolmadığından emin olmak sahneye koyanın başat görevi olmalıdır. Aksiyonun farslardaki yeri oldukça önemlidir ancak oyuncunun söylediği önemli repliklerdeki aksiyon hızı, seyircinin oyunu takibi için gereklidir.

Cinsellik müzikal farslardaki birçok şakanın temelini oluştursa da, yine de romantizm içerebilir. Örneğin *Hero*, içerisinde bulunduğu durumun saçmalığına rağmen *Philia*'yı önemser. Ancak sahneye koyan, burada hiciv unsurunun dengesini iyi gözetmelidir.

Sondheim'ın sözler üzerine iki varsayımı vardır. Birincisi, sözler belli bir zamanın içinde yer alır. Şiirler, dizeler, diğer yazılı formlar okumaya dayalı ve okuyucunun keyfince zaman harcayarak gezinebileceği türlerdir. Fakat şarkı sözleri, müziğin durmak bilmeksizin ilerleyen temposu tarafından itilen ve dinleyen tarafından kontrol edilemeyen bir hızda ilerler. Şiiri tekrar tekrar okuyabilir ya da kenara koyabilirsiniz ama bir müzikal tiyatro parçası duyulduğu ilk anda kavranabilmeli ve anlaşılabilirdir; aksi takdirde anlatılan düşünceyi performansın geri kalanı boyunca kaybetme riskini almış olursunuz.

Müzikal tiyatrodaki bir ifade bir kez duyulduktan sonra ikinci bir şansınız yoktur (Kislan, 1995, s. 158, 159).

Şarkılarda olduğu gibi farslarda konuşmaların hızını yavaşlatmadan diyalogların anlaşılır olduğundan emin olmak oyuncu ve sahneye koyan için oldukça önemlidir. Bu konuda diksiyona ve farslarda çok kullanılan ünlem işaretlerine mümkün olduğunca dikkat ederek oynamak gerekmektedir. 'Zamanlama' farslarda sahneye koyanın özellikle üzerinde durması gereken bir diğer konudur. Stand-up yapanlar seyircinin tepkisi üzerine, palyaçolar ise seyircinin gülmesine neden olan fiziksel etki- tepki üzerinden komiği yakalar. Farslarda ise sahneye koyan, bu iki unsurun entegrasyonu ile ilgilenir. Duruma göre fiziksel güldürünün, sözlü güldürü yerine geçip geçmeyeceğini veya yeri geldiğinde ikisinin bir arada kullanılıp kullanılmayacağını tahlil etmelidir.

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum eserinde müzikalite, sahneye koyan için özellikle altının çizilmesi gereken bir unsur değildir. *Miles Gloriosus* dışındaki diğer karakterlerin büyük ses becerilerine sahip olmaları gerekmez. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* şarkıcılık becerilerinden ziyade aktörlük becerileri gelişmiş veya her iki konuda da yetkin olan performansçılar ile yola çıkılması gereken bir eserdir. Sahneye koyanın yanında müzik direktörünün de bu durumun farkında olması seçmeler, prova aşaması ve eser seyirci ile buluştuktan sonra bile eserin sağlığı açısından büyük önem teşkil etmektedir. Çünkü fars türünün gerekliliklerini yerine getiremeyen ama harika şarkı söyleyebilen bir *Pseudolus* ile oyunun başarısız olması kaçınılmazdır.

Balad ve parodi balad şarkıların olduğu bölümler müzikal farsların genellikle en durağan anlarıdır. Kaosun ortasındaki bir balad, dramatik bir mola vermek için iyi olabilir. Sembolik şarkılar kaçınılmaz olarak canlıdır ve farslar bu tür şarkıları müzikal komedilerden daha da canlı kılar. Komik şarkılar ise farslarda özellikle vurgulanması gereken şarkı türlerindedir. Genel olarak bu tür şarkıların yüksek temposunun komiğe olan katkısı büyüktür. Müzikal farslarda tekstin ve şarkı sözlerinin ağırlığı açık bir şekilde hissedilir.

Farsların karmaşık yapısına karşın *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* eserinin dekoru, perde ve sahne aralarında hiç değişim olmaksızın basit bir tasarımla çözülebilir. Tabii ki bu konu, kişiden kişiye değişim gösterebilir ancak genel olarak dekor tasarımında basit bir yapı ile karşılaşırız. Kostüm tasarımı da dekorda olduğu gibi basittir. Kostüm değiştirmeye gereksinimi olan az sayıda sahne bulunur veya hiç yoktur.

Işık tasarımı ise gösteri unsurunu arttırmada son derece önemli hale gelmektedir. Birinci perdenin sonundaki cenaze sahnesi, hayal gücünün sınırlarını zorlayan tasarımlarla karşımıza çıkabilir. Balad şarkıların olduğu bölümlerde de basitçe solistler aydınlatılıp, sahenin geri kalan kısmı karartılabilir. Direkt seyirciye oynanan bölümler ve hayal sahnelerinin varlığı ise ışıkla ayrıştırılmalıdır.

Müzikal farsın genel unsurlarında belirtilen on birinci maddede geçen dans ögesi, müzikal farslarda müzikal komedilerden daha farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Müzikal komedilerde danslar estetik ancak müzikal farslar böyle bir kaygı taşımazlar. Müzikal farslarda dans oldukça grotesk olabilir, bu bağlamda mizah eylemin arkasındaki itici güçtür.

Müzikal farslar, müzikal komedilere kıyasla sahneye koyana, daha yaratıcı bir imkân sunarlar. Müzikal farsların sunumsal ve gösterisel doğası yaratıcı ekibi bazı engelleyici kısıtlamalardan kurtarır. Müzikal farslarda, oyuncuların oynaması yerine icra etmesi öncelenmelidir. Bu bağlamda oyuncuya ve metnin tutarlı olması konusunda sahneye koyana büyük sorumluluk düşer.

Haldun Dormen'in Gözünden *Amphitryon 2000* ve *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Röportaj)

- *Amphitryon 2000* eserinin ön sözünde, Plautus ile ilk kez 1956 yılında haşır neşir olduğunuzu belirterek Shakespeare'in Yanlışlıklar Komedyası, Moliere'in *Amphitryon*'u gibi 37 defa uyarlanan Plautus'un *Amphitryon*'ununu, Girdoux'nun *Amphitryon* 38 oyunundan sonra *Amphitryon* 39 adıyla tekrar uyarladınız. Metni kaybolan *Amphitryon* 39'u daha sonra *Amphitryon 2000* adıyla bu sefer bir müzikal olarak yeniden yazdınız. Eseri bir oyundan bir müzikale dönüştürmenizin sebebi neydi?

- *Amphitryon* yazar Plautus'tan ötürü çok önemli bir eser. İkinci perdesi kayıp olmasına rağmen senin de bahsettiğin gibi çok önemli yazarlar Plautus'un eserini baştan yazmışlar. Benden sonra eminim *Amphitryon* yine yazılacaktır.

Ayrıca besteci Serpil Günseli ile çalışmak çok büyük bir keyif, ben ona tek kişilik orkestra diyorum. Kendisi aslında bir klasik piyanist ama konservatuvarda benimle çalışmaya başladıktan sonra müzikalci oldu. Gerçekten dahiyane bir yeteneği var, belki de onunla tanışmam *Amphitryon*'u müzikale dönüştürmemdeki en büyük etkidir. Okuldaki öğrencilerle sene sonu için bir şey sahnelemem gerekiyordu ve *Amphitryon 2000*'i Ankara'da turnedeysen çok hızlı bir şekilde yazdım. Ancak Serpil olmasaydı belki de müzikale hiç dönüştürmeyecektim. Eser çok başarılı olunca da Dormen Tiyatrosu'nda oynamasına karar verdik.

- *Amphitryon 2000* eserinde ilk defa bir müzikal besteleyen ama daha sonra Bir Kış Masalı, Kantocu gibi eserlerinizin de bestelerini yapan Serpil Günseli ile belli başlı bir çalışma yönteminiz var mı? Eseri yazım sürecinde besteci ile eş zamanlı mı çalıştınız? Yoksa önce metin yazma süreci mi bitmişti?

- Önce oyunu yazıyorum, sonra şuraya bir şarkı eklese mi diyorum, şarkı bittikten sonra şarkı sözlerinin taslağını yazıyorum. Daha sonra ise, ya bir şarkı sözü yazarı ile çalışıyorum ya da tamamıyla şarkı sözlerini kendim yazıyorum. Serpil bir gece de besteliyor şarkıyı. Nasıl bir şarkı olması gerektiği ile ilgili çok ufak bir imaj veriyorum tabii ki ama Serpil nasıl bestelemesi gerektiğini çok iyi hissediyor. Eserin taslağını önceden yazmış olsam da eş zamanlı bir çalışma yürütüyoruz.

- Fars ve vodvil eserlere ilginiz nasıl başladı?

- Amerika'da okurken bir fars sahneye koyuyorlardı bende baş rollerden bir jön rolü için başvurduğum. Yönetmen başvurduğum rol yerine, bana bir tek kelimesi olan küçük bir rol verdi ama sahnede o küçücük rol kıyametler kopardı. Yönetmen sen nereden öğrendin böyle oynamayı diye sorduğunda ise, bir Türk komedyen olan Vasfi Rıza Zobu'yu izleyerek öğrendiğimi söyledim. Zamanlama konusunda hem değerli ustaları izleyerek hem de kendi içgüdülerime güvenerek ustalaştım.

- *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu) müzikal farsların dünyadaki en güzel örneklerinden biri. Eseri Devlet Tiyatrosu'nda sahneye koyarken anımsadığınız anılarınız neler?

- *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*'u sahnelerken telif şartlarında en az 20 kişilik bir orkestra ile icra edilmesi gerekliliği vardı. Biz de 20 kişi ile stüdyoda eseri kaydettik fakat sahnede playback olarak oynanıyordu. Broadway'de çok ünlü bir oyuncu olan prodüktörün eşi gemi turuyla seyahat ediyordu ve İstanbul'a gelmişken oyunu izlemek istediğini ilettili. O gece çok gülen arkadaşlarımı seyirciler arasına yerleştirdim, hanımefendiye de çok güzel bir locada yer ayarladım. Oyundan sonra kokteyilde, bu ünlü oyuncu ikide bir "Peki ama orkestra neredeydi?" diye birkaç defa sorup durdu. Ben de laf kalabalığı yaparak, hep konuyu değiştirdim. Allahtan gemileri 23.30'da kalkıyordu da canlı orkestranın olmadığını öğrenmeden gittiler.

- Son olarak sizin Türk müzikli oyunlarına ve müzikallerine gerek yazar gerek sahneye koyan olarak çok büyük bir katkınız var. Türkiye'de müzikal yazmak, sahneye

koymak ve bu alanda çalışmak isteyen sanatçılara ya da sanatçı adaylarına ne tavsiyelerde bulunursunuz?

- Önce azim ve çok çalışma. Tabii ki bir müzikal sahneye koymak ve oynamak için tiyatro eğitimi almak zorunlu ancak müzikallerde oynayanların illa sesi çok iyi olacakmış diye bir zorunluluk yok. Esas mesele şarkıyı anlatabilmek, hatta sadece şarkıda da değil danslı bölümlerde de hikâyenin çözümlenmesine hizmet edebilmek çok önemli. Tabii ki bol bol müzikal izlemelerini tavsiye ederim. Yaparsınız şekerim, sizde o birikim var!

Sonuç

Richard Kislán'ın da belirttiği gibi müzikal tiyatro *total tiyatrodur*. Müzikal tiyatro sadece dramatik fikirleri yansıtmak için sözel olarak söylenen kelimelerin ötesindeki tekniklerin kullanımını teşvik etmekle kalmaz, aynı zamanda yaratıcı ve yorumlayıcı süreçte sözel olmayan dramatik ilhamı bir öncelik haline getiren artistik bir sistemdir. Müzikal tiyatro, tüm sanatlar içerisinde en disiplinler arası olan sanat dalıdır. Bir eseri tam olarak değerlendirmek, librettist, besteci, söz yazarı, yönetmen, koreograf, aktörler, şarkıcılar, dansçılar ile sahne, kostüm ve ışık tasarımcılarının katkılarını ölçüp tartmak demektir. Her bir bileşen, bütünün kompozisyonu için gereklidir ve çoğunlukla sözsüz sanat ve becerileri içerir. Temel olarak müzikal tiyatro, önceden belirlenmiş bir işlevi yerine getirebilmek için, duyarlar için girift bir bulmaca sunar ve sihirli bir şekilde bölümlerin dikişlerini ayırdığımızda ise iş, bütüncül etkisini kaybeder. Etkili bir müzikal her zaman parçalarının toplamından daha büyüktür. Böyle bir gösterideki bir şarkının esas niteliği ve amacı, sahneyi vurgulamanın ötesinde, dramaya hizmet etmesidir. Total tiyatro, olağanüstü hedefler peşinde koşarken duylulara tümüyle saldırarak, seyirciye ses, renk ve hareketin görkemli yollarını açar. Esas ustalık; performansı karakter olarak geliştirmekteki yetenek ve işi bütün olarak görmektir (Kislán, 1995, s.4).

Müzikal tiyatronun birincil görevi oyunculuk (metin), şarkı (müzik), dans ve görsel sanatların diğer tüm dallarıyla birlikte bir hikaye anlatmak olduğuna göre, yalnızca kendi alanlarına odaklanmış yönetmenler ve yazarlar, bir müzikal tiyatro eserinin başına gelebilecek en büyük şanssızlık olacaktır. Aynı zamanda eseri sahneye koyan yönetmenin de müzik direktörü ve koreograf ile büyük bir iş birliği içinde çalışıyor olması gerekmektedir. Üç farklı yönetmen ve üç farklı yazardan oluşan yaratıcı kadroya sahip bir müzikal tiyatro eserinde, farklı üsluplar ile karşılaşmamak ve bölümler arası geçişlerin dramatik

aksiyonu bozarak anlam kaybı oluşturmaması için müzikal tiyatroya özgü olan disiplinlerden teknik ve pratik olarak çok iyi anlıyor olmak, müzikal tiyatro yönetmeninin başat görevlerinden biri olmalıdır.

Sahneye koyanlar, özellikle daha önce hiç sahnelenmemiş bir müzikali çalışırlarken, projenin en başından itibaren sürece dahil olmayı tercih ederler. Bu sayede yazar, besteci ve söz yazarı ile birlikte çalışarak, yapıya derinlemesine hâkim olup, gerektiğinde kreatif müdahalelerde bulunabilme şansına sahip olurlar. Bir müzikal tiyatro eserinin tamamen yazıldıktan sonra yönetmene teslim edilmesi, sahneye koyanın eserin yapısı üzerinde çalışmasına olanak sağlamayacak olup çoğu zaman düzeltmeler için vakit kaybına sebep olur. Bu şekilde çalışılan eserlerde sahneye koyan, yaratıcı ekibin bir parçası olmaktan çok işi yorumlayan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar- yönetmenler ise bu konuda doğal olarak avantaj sahibidirler. Yazar ve besteci gibi yaratıcı ekibe mensup kişilerin sahneye koyan ile bir arada çalışması, bu çok disiplinli sahne sanatının ülkemizde gelişmesine kanımca önemli ölçüde katkı sağlayacaktır.

Plautus'un Amphitryon'undan ilham alınarak yazılmış olan *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* ve *Amphitryon 2000* eserleri, Antik Yunan'dan Roma'ya ve daha sonra Broadway'den İstanbul'a olan uzun bir yolculuğun sonucudur. Müzikal türlerin birbirinden beslenerek geliştikleri bir düzlemde, yazarların da hiç kuşkusuz birbirlerinden etkilenmeleri göz ardı edilemez. İkisi de müzikal fars türünde yazılmış olan *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* ve *Amphitryon 2000* eserleri, müzikal fars türünün genel unsurlarını taşımalarının yanı sıra belli başlı farklılıklar da içermektedirler.

Yapılan çalışmada görülmüştür ki müzikal tiyatro özelinde, batılı eserler ile Türk müzikli oyun veya müzikalleri arasında belirgin farklar bulunmaktadır. En göze çarpanı ise, eserde yer alan şarkı sayıları ve geçiş müzikleriyle ilgilidir. Türk yazar ve bestecilerin eserlerinde, Broadway veya West End kökenli oyunlara nazaran daha az şarkı yer almakta ve yabancı eserlerde olduğu gibi şarkı türlerine ait bir matematik ile bestelenmediği görülmektedir. Türk eserlerde metin- müzik- dans entegrasyonunun az olduğu, bu bakımdan sahneye koyanın entegrasyon için ekstra bir çaba içine girmesi gerekliliği kaçınılmazdır. Çoğu eserde müzik ya da dans bir önceki sahnenin altını çizmek ve onu pekiştirmek için yazılmış olup, müzik ve dans ile hikâyeyi anlatmakta eksiklikler olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda *Amphitryon 2000* eseri için müzikal yerine, müzikli oyun tanımını kullanmak daha doğru olacaktır. Ayrıca İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda (1990-91) sahnelenen *A Funny Thing Hap-*

pened on the Way to the Forum (Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu) eserinin canlı bir orkestrayla icra edilmediği görülmüştür.

Türk ve batı müzikal tiyatrosunu karşılaştırdığımızda; Türk eserlerinin gelişim sürecinin kısa bir zaman dilimine yayıldığını, bu süreç içinde kendi kültürümüze ait oldukça az sayıda eser üretilmiş olduğunu ve genel olarak batı müzikal tiyatrosundan esinlendiğini görmekteyiz. Ülkemizde müzikal tiyatro endüstrisinin yoksunluğu nedeniyle kolektif ve sürdürülebilir bir üretimin olmaması, sektörleşmenin önündeki en önemli engellerden birisidir. Tabii ki buna kültürel, sosyal, ekonomik ve politik faktörler de etki etmiştir. Büyük bütçeli ve büyük kadrolu eserler olan müzikallerin oynanabileceği sahnelerin açılıyor olması, sektöre hiç kuşkusuz canlılık getirmiştir. Özellikle Zorlu Performans Sanatları Merkezi'nin bu konudaki politikası son yıllarda ümit vaat eden bir gelişme olarak bu alandaki yönetmen, yazar ve bestecilere imkân sağlamaktadır. Ayrıca bu alanda ülkemizde az sayıda nitelikli eser üretilmesinin ve dolayısı ile sahneye konulmasının bir diğer büyük nedeni ise, çok yakın zamana kadar lisans eğitimi veren bir müzikal tiyatro bölümünün eksikliğinden kaynaklanmaktaydı. 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda yeniden açılan ve 2023 yılında ilk mezunlarını verecek olan Müzikal Tiyatro Bölümü'nün bu bakımdan büyük bir eksikliği gidereceği şüphesizdir. Ayrıca, dünya ve Türk müzikal tiyatrosunun gelişimindeki en önemli ve belirleyici faktörün devletlerin sanat politikaları olduğu görülmektedir.

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

Bieber, M. (1961). *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton University Press.

Dormen, H. (2000). *Amphitryon 2000*. Boyut Kitapları.

Dormen, H. (2023). *Anılar*. Yapı Kredi Yayınları.

Gottfried, M. (1979). *Broadway Musicals*. Harry N. Abrams. Inc. Publishers.

Kislan, R. (1995). *The Musical: A Look At the American Musical Theatre*. Applause.

Novak, E.A. ve Novak, D. (1996). *Staging Musical Theatre*. Better Way Books.

- Pekman, Y. (2010). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II*. Yapı Kredi Yayınları.
- Shevelove, B., Gelbart, L. (1962). *A Funny Thing Happened on the Way To The Forum- Libretto*. Music Theatre International.
- Sondheim, S. (1962). *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum- Libretto Vocal Book*. Music Theatre International.
- Sondheim, S. (1962). *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum- Piano Conductor Score*. Music Theatre International.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitapevi Yayınları.
- Taner, H., ve M., Nutku, Ö. (1996). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. TDK Yayınları.
- Tuncay, M. (1999). *Mimesis 7*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Haldun Dormen ile 10 Mart 2023 tarihinde yapılmış olan röportaj.

İkinci Dünya Savaşı'nın Sovyet Klasik Müziği'ne Etkileri

The Effects of the Second World War on Soviet Classical Music

Ezgi Nihan UZUNONAT¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1293857

¹Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi,
Devlet Konservatuarı, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı,
Eskişehir, Türkiye

ORCID: E.N.U. 0000 0002 4502 532X

Corresponding author:

Ezgi Nihan UZUNONAT,
Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı, Eskişehir, Türkiye
E-mail: ezgink@anadolu.edu.tr

Submitted: 07.05.2023

Revision Requested: 12.06.2023

Last Revision Received: 14.06.2023

Accepted: 15.06.2023

Published Online: 20.06.2023

Citation: Uzunonat, E.N. (2023). İkinci Dünya Savaşı'nın Sovyet Klasik Müziği'ne etkileri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 161-179.

<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1293857>

Öz

İkinci Dünya Savaşı'nın Sovyetler Birliği'ne getirdiği zorluklar, müzisyenlerin çalışma koşullarını etkiledi, müzik etkinliklerinin azalmasına neden oldu ve birçok besteci savaşın etkileriyle mücadele etmek zorunda kaldı. Ancak, bir yandan da savaşın yarattığı koşullar, birçok bestecinin eserlerinde savaşın yıkıcılığına, insanların acılarına ve zaferlerine yer veren besteler yapmalarına sebep oldu. Bunun en iyi örneklerden biri, Dmitri Shostakovich'in Leningrad kuşatması sırasında bestelediği ve yaşanan zorlu koşulların müzikal bir yansıması olarak kabul edilen 7. Senfonisi, diğer adıyla Leningrad Senfonisi'dir. Sergei Prokofiev'in savaşın yıkıcılığına ve insanlık dramına dair bir temayı işlediği ve çatışma halinde olan taraflar arasındaki insanlık değerlerinin kaybolmasını anlattığı War Sonatas adlı eseri de buna örnek olarak verilen eserler arasındadır. Araştırmada, İkinci Dünya Savaşı ile ilgili bir giriş yapılarak Ekim Devrimi'nden savaş sonrasına kadar olan dönemde Sovyet Rusya'da klasik müzikte gelişen olaylar ele alınmıştır. Aynı zamanda Sovyet Rusya'nın iki önemli bestecisi Prokofiev ve Shostakovich'in hayatları ve eserleri anlatılarak, savaş sırasındaki yaşantı ve bestelerinden de ayrıca bahsedilmiştir. İkinci Dünya Savaşında Klasik müzik ve kullanımının literatüre katkı sağlamasıyla ilgili bilgi eksikliğinin giderilmesi, o dönemdeki hükümetlerin müziğe bakış açılarını inceleyerek konuyla ilgili bilgi sahibi olunması, bu araştırmanın hedeflerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: Sovyet müziği, Shostakovich, Prokofiev

ABSTRACT

The hardships World War II brought to the Soviet Union affected the working conditions of musicians and led to a decline in musical activity, forcing many composers to contend with the effects of the war. On the other hand, the conditions the war created also caused many composers to compose works that involved the destruction of war and people's suffering and victories. One of the best examples of this is Dmitri Shostakovich's 7th Symphony, also known as the Leningrad Symphony, which he composed during the siege of Leningrad and is considered to be a musical reflection of the difficult conditions that were experienced. Sergei Prokofiev's War Sonatas deal with the themes of the destructiveness of war, human drama, and the loss of human values between the conflicting parties and are among the works cited as an example. The research discusses the events that developed in Soviet Russia between the October Revolution to the post-war period by making an introduction to World War II. At the same time, the article explains the lives and works of two

important composers of Soviet Russia, Prokofiev and Shostakovich, and mentions their lives and compositions during the war. Two objectives of this research are to eliminate the lack of information in the literature about the contributions of classical music and its use in World War II and to provide information about the subject by examining the perspectives of governments on music at that time.

Keywords: Soviet Music, Shostakovich, Prokofiev

EXTENDED ABSTRACT

The Soviet Union entered the war with Operation Barbarossa, which was launched by Germany in 1941. This operation opened the Eastern Front of World War II and has been described as the largest military operation ever. The Soviets suffered significant territorial losses early in the war, Germany advanced as far as Moscow and besieged Leningrad. After the start of the operation, Josef Stalin as the leader of the Soviet Union launched a homeland defense movement throughout the country, with the battles of Kursk, Stalingrad, and Moscow being fought under the propaganda of this movement. The clashes with German soldiers were quite heavy, and the Soviet soldiers showed great resistance and heroism. About 27 million Soviet and 11 million German soldiers died during the war. The Soviet Union became one of the most important powers of the war, which greatly affected the structure and course of World War II and resulted in Germany's defeat on the eastern front. The Siege of Leningrad was one of the longest and most destructive sieges and resulted in the heaviest losses in modern history. Although Hitler failed to take the city, the two-and-a-half-year siege resulted in great loss of life.

The Soviet Union was a country dominated by communist ideology, and this ideology also had an impact on Soviet culture and art. Soviet music was under the control of the Soviet government and used as a tool to reflect the state's ideological goals and policies.

The hardships World War II brought to the Soviet Union affected the working conditions of musicians and led to a decline in musical activity, forcing many composers to contend with the effects of the war. Many Soviet composers and musicians died or left their country during the war. On the other hand, the conditions the war created also caused many composers to create works that involved the destruction of war and the suffering and victories of the people. One of the best examples of this is Dmitri Shostakovich's 7th Symphony, also known as the Leningrad Symphony. He composed it during the siege of Leningrad, and it is considered to be a musical reflection of the difficult conditions that were experienced. Sergei Prokofiev's War Sonatas deal with the themes of the

destructiveness of war, human drama, and the loss of human values between the conflicting parties and is among the works cited this article cites as an example. Prokofiev and Shostakovich are undoubtedly the names most mentioned in the criticisms of 1934 and 1948. Although they reflected different musical cultures, they were tried together many times, with most of their works being written under the supervision and pressure of the state yet also were sometimes subject to bans. However, both composers based their works on historical events, opposed the state authority from time to time, and wrote more intense symphonic works rather than simple works.

The Soviet government under the Stalin regime viewed nationalism as a political tool within the framework of culture and music for bringing the Russian people together. With the Soviet regime that followed the tsarist system, Russia tried to understand socialism. While it focused on the concepts of right and freedom, no defined policy was present regarding the field of art. With the leadership of Stalin and the occurrence of World War II, expectations from composers increased, and they were put under serious pressure to provide morale to the public with their music. Despite the devastating effects of the war, Soviet classical music continued to evolve and develop both during and after the war. The Soviet music education system trained valuable composers who would shape Soviet classical music for many years.

The use of classical music as a propaganda tool during World War II also affected the Soviet people. Two composers of Soviet Russia, Prokofiev and Shostakovich, were among the names that had been greatly influenced by this period. Shostakovich's tendency to use a certain musical language in his compositions made him a political target in this environment, one of these being Shostakovich's 7th Symphony, which he had dedicated to Leningrad. The work was written during the siege of Leningrad in World War II, with Shostakovich refusing to leave his country. Great efforts were made under the difficult conditions of the war to have this piece be heard. Rehearsals were held during bombings, and musicians were found who'd died of starvation. Despite everything, however, the concert took place on August 9, 1942 in Leningrad.

This research discusses the events that developed in Soviet Russia between the October Revolution and the post-war period by making an introduction to World War II. At the same time, the article explains the lives and works of two important composers of Soviet Russia, Prokofiev and Shostakovich, and mentions their lives and the compositions they wrote during the war. Two objectives of this research are to eliminate the lack of

information in the literature about the contributions of classical music and its use in World War II and to provide information about the subject by examining the perspectives of the governments on music at that time.

This qualitative research was written using the method of descriptive analysis. In order to determine the method, the article first searched the literature on the subject to determine the relevant sources and limit itself to the composers Prokofiev and Shostakovich. The article examines the lives and works of the composers and the effects the difficulties they experienced during the war had on the musical structure of their compositions. The study's analyses take into consideration the effects the composers' political environment and their relations with the government had on their works.

Shostakovich and Prokofiev lived during the Soviet Russia period and were composers whose works dealt with social and intellectual events. The ideas and musical styles they described in their works were sometimes criticized and other times awarded. When considering that they were trying to survive under political pressure, they can be said to have had to act politically in order to survive as composers. Of course, this situation was reflected in their compositions, which this article addresses while providing information about their works.

Giriş

Dünya tarihinin en büyük yıkımlarından biri olarak kabul edilen İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına neden olan global siyasi ortamın oluşması birçok ve farklı nedene bağlanır. Öncelikle, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından imzalanan Versay Antlaşması, Almanya'nın yüksek bedelli savaş tazminatları ödemek zorunda kalmasına neden olmuş ülkenin askeri gücünü önemli ölçüde kısıtlamıştı. Bu durum, Almanya'da siyasi istikrarın bozulmasına ve ekonomik sıkıntıların doğmasına neden oluyordu. Ancak, 1933 yılında Adolf Hitler ile birlikte Nazi Partisi'nin iktidarı ele geçirmesi ile Almanya'nın gücünü yeniden kazanmaya başlaması ve yayılımcı politikaları benimsemesi, diğer ülkelerin uluslararası siyasi arenadaki endişelerini arttırdı. 1938 yılında Almanya'nın Çekoslovakya'yı işgal etmesi diğer Avrupa ülkelerinin bu genişleme politikalarına müdahale etmeleri konusunda endişelere neden olmaktaydı. Öte yandan, İtalya'nın Etiyopya'yı ve ardından Japonya'nın Çin'i işgal etmesiyle ortaya çıkan benzer yayılımcı politikalar dünyadaki siyasi gerilimi daha da yükseltti. Sıcak savaş, Almanya'nın Polonya'yı 1939 yılında işgal etmesinin ardından Fransa ve İngiltere'nin Almanya'ya savaş ilan etmesiyle resmen başladı.

Sovyetler Birliği, Almanya'nın Doğu Avrupa'ya yayılma amacını biliyor ve bunu Birliği yok etme tehdidi olarak görüyordu. Stalin, Almanya'nın Sovyetler Birliği'ne saldırmak istediğinden emindi ve savaşın başlamasının ardından, askeri strateji anlamında bir savunma savaşı yapılması gerektiğini düşünüyordu. Sovyetler Birliği 1941'de Almanya tarafından başlatılan Barbarossa harekâtı ile savaşa girdi. Bu harekât, o güne kadar gerçekleştirilmiş en büyük ölçekli askeri hamlelerden biriydi ve yaklaşık üç milyon Alman askeri operasyon için görevlendirilmişti. Sovyetler savaşın başlarında önemli toprak kayıpları verdiler, Almanya Moskova'ya kadar ilerledi ve Leningrad'ı kuşattı. Harekâtın başlamasının ardından Sovyetler Birliği lideri Josef Stalin ülke genelinde 'Vatan Savunması' olarak adlandırdığı bir çalışma başlattı ve Kursk, Stalingrad ve Moskova savaşları bu hareketin propagandası altında yapıldı. Alman askerlerine karşı yapılan çatışmalar oldukça ağır yaşandı ve Sovyet askerleri büyük direniş ve kahramanlık gösterdiler. Savaş sırasında yaklaşık 27 milyon Sovyet ve 11 milyon Alman askeri yaşamını yitirdi. Sovyetler Birliği'nin savaşın en önemli güçlerinden biri haline gelmesi İkinci Dünya Savaşı'nın yapısını ve seyrini büyük oranda etkiledi ve Almanya'nın doğu cephesindeki yenilgisine neden oldu.

Yaşanan savaş ortamının Sovyet sanat ortamına da farklı etkileri oldu ve önemli kısmı müzik alanında olmak üzere ülke genelinde büyük bir sosyal hareketlilik yaşandı. İktidar sahipleri, düşüncelerini iletecek mesajların müzik ile çok daha kolay yayılabileceğini anladılar. Sanatın toplumsal etkisinin gücünü bilen Stalin, müziği bir propaganda aracı olarak gördü, bu sebeple, Sovyet klasik müziği savaş döneminde de devletin kontrolü altında kaldı. Savaş sırasında pek çok Sovyet besteci ve müzisyen hayatını kaybetti ya da ülkesinden ayrıldı. Bununla birlikte, savaşın yıkıcı etkilerine rağmen gerek savaş sırasında gerek sonrasında Sovyet klasik müziği değişimine ve gelişimine devam etti. Sovyet müzik eğitim sistemi, uzun yıllar boyunca Sovyet klasik müziğine yön verecek değerli besteciler yetiştirdiler. Bu bestecilerden Sergei Prokofiev ve Dimitri Shostakovich Sovyet Sosyalist sanatının iki büyük yaratıcısından biri olarak görülmektedir.

Amaç, Kapsam ve Yöntem

Bu araştırmanın genel amacı, İkinci Dünya Savaşı öncesi, savaş sırası ve sonrasında Sovyet Rusya'da müzik alanındaki değişim ve gelişmeleri incelemek, savaş sırasında yazılan eserleri belirlemek ve bu eserlerin hangi koşullar altında yazıldığını ortaya çıkarmaktır. Araştırmada öne çıkan iki besteci Shostakovich ve Prokofiev'dir. Bu iki bestecinin seçilme nedeni, devlet baskısı altında eserler vermiş olmaları, savaşa birebir tanıklık etmeleri ve özellikle Shostakovich'in Leningard Senfonisi'nin kuşatma altında bestelenmiş olmasıdır. Araştırma nitel bir araştırma olup, betimsel analiz yöntemi kullanılarak yazılmıştır. Yöntemin belirlenmesi için önce konu ile ilgili literatür taraması yapılarak ilgili kaynaklar belirlenmiş ve besteciler Prokofiev ve Shostakovich ile sınırlandırılmıştır.

Sovyet Rusya'da Müzik

1917'de Ekim Devrimi, Rus kültürü ve kimliğinin ayrılmaz bir parçası olan Rus müzikal dağarcığının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Ancak devrim öncesi dönemde müzik, Çarlık otokrasisi tarafından kontrol edilen ve onların izni ile ilerleyebilen bir durumdadır. 1859- 1918 yılları arasında Rus Müzik Cemiyeti, ülkedeki müzik standardını ve eğitimi yaygınlaştırmak için kurulmuş, aynı zamanda da “Rus Beşleri” ya da “Güçlü Küme” ile adlandırılan beş besteci, (M. Balakirev, C. Cui, A. Borodin, M. Musorgski, N. R. Korsakov) ulusal kimliği benimsemek amacı ile Rus tarihinden şiirler, masallar, halk hikayeleri, epik kahramanlık türleri üzerinden eserler yazmaya çalışmıştır (Bakst, 1962, s. 95).

Rus iç savaşından (1918-1922) etkilenen Sovyet müzisyenlerinin birçoğu Kızıl ve Beyaz orduya hizmet ederken, Sovyet Devleti bir yandan güzel sanatlardaki gelişime öncülük etmiş, bir yandan da Komünist Parti Kimliğini önemsemiştir. 1918’de Vladimir İlyiç Lenin, plak şirketlerinin kamulaştırılması ve konservatuvarların millileştirilmesi ile ilgili iki önemli kararı imzalayarak 1918’den önce de sözü geçen tüm eğitim kurumları, konser salonları ve tiyatroları devlet idaresi altına aldığını ilan etmiştir. Devletin desteği ile, müzik kültürünü geliştirmek amacıyla pek çok konser ve dersler organize edilerek küçük kasabalarda dahil olmak üzere, şehirlere “Halk Konservatuvarları” kurulmuştur. Bu konservatuvarların amacı, müziğe yetenekli insanları keşfetmek, enstrüman çalmayı öğrenmelerine fırsat vermek, müzik üzerine çalışma yapmak isteyen müzisyenlere yol açmaktır. Devlet aynı zamanda müzikal yaratıcılığa destek vermeye devam etmiş, “Halk Orkestraları” kurulmasını sağlamıştır. Orkestrada kullanılan enstrümanlar yine devlet tarafından finanse edilerek önceden millileştirilmiş özel konservatuvarlardan satın alınmış ve müzisyenlere verilmiştir (Meciar, 2017).

Sovyet Cumhuriyetinde uygulanan müzik eğitimi amatör ve profesyonel olarak ikiye ayrılmış durumdadır. Profesyonel müzik eğitimi veren en tanınmış ve Sovyet döneminde de düzeyini korumuş olan iki konservatuvar vardır. Rimski-Korsakov Leningrad Konservatuvarı 1862’de Moskova’da kurulmuş olan Çaykovski Konservatuvarı ise 1866’da kurulmuştur.

Bolşoy Tiyatrosu, Sovyetler Birliği’nde ülkenin en başarılı ve dünyaca tanınan opera/bale kurumudur. Uluslararası planda klasik eserler sahneleyerek öne çıkan opera-bale kurumlarının yanında büyük kentlerde, Sovyet cumhuriyetlerinin başkentlerinde opera evleri açılmaya başlamış, Filarmoni dernekleri tarafından yerel ve bölgesel olarak düzenlenen konser etkinlikleri için orkestra ve oda müziği toplulukları kurulmuştur. Bu dönemde en önemli olaylardan biri, Konstantin Stanislavskiy ve Nemiroviç Dançenko’nun opera tiyatrosunun temellerini atması ve şefsiz olarak çalışmalarını sürdüren orkestra Persimfans’ın kurulmasıdır.

Ülkenin önde gelen senfoni orkestraları arasında, Leningrad Filarmoni (1812), Moskova Radyo-TV Senfoni (1931), Moskova Devlet Senfoni (1936), Moskova Filarmoni (1953) ve Kültür Bakanlığı Devlet Senfoni (1982) orkestraları vardır. 1955’te Moskova Oda Orkestrası kurulmuştur. Sovyetler Birliği’nde gerek amatör gerekse profesyonel olarak kurulan korolar oldukça önemli bir yere sahiptir. Kızılordu Aleksandrov Şarkı ve Dans

Topluluğu (1928), Leningrad Glinka Akademik Kapela, Estonya Akademik Erkekler Korosu (1943), Devlet Akademik Rus Korosu (1943), Rus müziğinin her türünü dünyaya tanıtmış ve plak kayıtları yapmıştır (Say, 2017.)

1924'te Nikolay Myaskovskiy tarafından kurulan Çağdaş Müzik Birliği, müzikte modernist yaklaşımı geliştirmeyi hedefleyen bir dernek olarak dikkat çeker. Dernek, S. Feinberg, D. Shostakovich A. Mosolov, B. Bartok, A. Webern ve G. Mahler gibi ünlü bestecileri bir araya getirmenin yanı sıra, aynı zamanda deneysel bestecilerin de eserlerinin çaldığı birçok konser düzenler. Çağdaş Müzik Birliği üyelerinin sanatsal manifesto-sunda, yaratıcılıktaki tembelliğe karşı durarak, sanatsal yaratım fırsatlarından maksimum ölçüde fayda sağlamaya teşvik edilmesi amaçlanmıştır.

Bununla birlikte, Sovyet devletinin ideolojik baskısı da giderek şiddetlenerek artmaya devam eder. 1932'de, Sanat Yapılarının Yeniden Yapılandırılması Hakkındaki Kararname ilan edilir ve Sovyet Besteciler Birliği kurulur, devlet propagandasına göre Birlik, "Komünist dünya görüşünü daha iyi temsil etme" sözü vermiştir. Bu nedenle de diğer tüm Sovyet dernekleri feshedilir. Müzisyenlerin, Komünist Parti'den maddi destek alabilmeleri için birliğe katılmaları ve eserlerini yayınlamadan önce kurumun onayının alınması gerekmektedir.

Stalin'in klasik müziğe "toplumsal gerçekçilik" kavramını uygulamaya başlamasıyla birlikte Sovyet sanatı kitlesel ve ulusal dinleyiciye yönelik bir dönüşüm gösterir ve tamamen devlet tarafından finanse edilir (Clark, 2017, s. 94-95). Savaşın bitmesi ile birlikte gelenekçiliğe dönülür; ancak bu tarihten Stalin'in ölümüne kadar geçen yıllar Sovyet kültürünün en karanlık yılları olmuştur (Bushkovitch, 2016, s. 404).

Sovyet Rusya'da Besteciler

İç Savaş'ın müzik ve tiyatrodaki olumsuz etkisi büyüktür. Lenin ve hükümetinin devreye soktuğu Yeni Ekonomi Politikası yüzünden sanata bütçe ayrılamaz ve neredeyse 1920'lerin ortasına kadar olan dönem opera bale binaları kapalı kalmak zorunda kalır. Rus besteci Stravinsky, Avrupa'da gerçekleşen değişimin farkındadır ve 1910'da Sergey Diaghliev'in ısmarladığı ilk eser olan Ateşkuşu'nu besteler ve eser, Diaghliev'in kurduğu Ballets Russes ile Paris'te sahnelenerek sansasyon yaratır. Stravinsky Paris'te geçirdiği zaman içerisinde gelişim ve yeniliklerin daha da farkına vararak radikal ve özgün bir eser olan Petruşka'sını besteler. Bu bestesi de Diaghliev tarafından sipariş edilmiştir. Rus müziğini

ve koreograflarını Paris'e taşıyan Stravinsky'nin başarısı Bahar Ayini balesi ile devam eder. Bununla birlikte Ballet Russes de adını duyuran önemli bir topluluk haline gelmiştir. Ravel, Debussy, Strauss ve Satie de bu topluluk için besteler yapan müzisyenler arasındadır (Griffiths, 2011, s. 230).

İkinci Dünya Savaşı'nın ilanı ile birlikte Rus besteciler, halklarına moral vermek için vatan temalı marşlar ve şarkılar bestelemeye başlarlar. Bunun üzerine Prokofiev Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanını operaya uyarlamak üzerinde çalışmaya başlar. Bu sırada Almanya, Sovyetler Birliği'ni işgal eder ve tüm besteciler gibi Prokofiev'de, vatansever ve Stalin yanlısı eserler hazırlaması için siyasi bir baskı altına girer. Nalçık bölgesine tahliye edildiği sırada Kabardino'nun halk ezgilerinden etkilendiği *İkinci Yaylı Dörtlü*'sünü, op. 92, (1941) yazmaya başlamıştır. Bu dörtlünün *Birinci Yaylı Dörtlü*'sünden daha basit olması, devletin isteği ve baskısının bir sonucu olarak açıklanabilir. Piyano için yazdığı ve *Savaş Sonatları* olarak adlandırdığı 6, 7, ve 8 numaralı sonatlar bestecinin piyano repertuarı için yaptığı en büyük katkılardan biridir. *Cinderella* balesi, op. 87 (1940-44), *Beşinci Senfoni*'si, op. 100 (1944), Eisenstein'in *Korkunç İvan* film müziği, op. 116, (1942-45) ve film müziğini çalıştığı sırada bestelediği *Flüt ve Piyano Sonatı* op. 94, da bu dönemde yazdığı önemli eserlerinden bazılarıdır. (Türker 2013, s. 13).

Prokofiev gibi Shostakovich de devrim ve savaştan etkilenen bestecilerdendir. Savaş günlerinin etkisinden kurtulmakta zorlanan besteci 4. Senfonisinden itibaren tüm senfonilerinin konusunu savaş olarak belirlemiş hatta senfonilerinin çoğunu mezar taşına benzetmiştir. Senfonilerinin bazılarında verdiği isimler de bunun göstergesi olarak karşımıza çıkar: 2. Senfoni "Ekim", 3. Senfoni "1 Mayıs", 7. Senfoni "Leningrad", 11. Senfoni "1905 yılı", 12. Senfoni "1917 yılı". 4. Senfoni'sini ise anti formalist dönemde bestelemiş, senfoni 1936'da yasaklanarak 1946'daki piyano versiyonu dışında 1961 yılına kadar dinlenilememiştir. Sonrasında bestelediği 5. *Senfoni*'sini de dönemin politik durumuna uygun olarak yazmıştır. 1941 yılında savaş sırasında bestelediği 7. senfonisi olan Leningrad senfonisi, Alman kuşatmasındaki Rusların direncini anlatır ve bestecinin savaşa dair en önemli eserleri arasında yer alır. Stravinsky eserden öyle etkilenmiştir ki; 1945'te *Üç Bölümlü Senfoni*'sini yazar. Shostakovich'in neşeli ve muzip bir karaktere sahip olan 9. Senfonisi ise 1945 yılında seslendirilmiş ve bestecinin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yazdığı ilk eseridir. Bu senfoniye yazmasının sebebi, savaştan sonra insanların yaşadıkları karamsarlıktan kurtarmak ve mutlu bir gelecek hayal etmelerini sağlamaktır. Shostakovich'in politik fikirlerini ilk defa bu kadar açıkça dile getirdiği eseri 8.

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'dür. Eserde *Mısensk'li Lady Macbeth* operası ve devrimci şarkısı *Istırap Dolu Esaretin Ezizliği*'nden de melodiler kullanmış ve yaylı dörtlü, savaş kurbanlarına adanmıştır. Shostakovich'in bu eserini savaş kurbanlarına adamasının sebebi, kendisinin de baskı altında bir kurban olduğunu düşünmesidir (Edren, 2011, s. 13-15).

1946 yılında görev yapan Kültür Bakanı Andrey Jdanov, Sovyet müziğinde eksiklikler olduğunu savunarak diğer alanlar dışında müziğin geri kaldığını savunmuştur. Jdanov'a göre besteciler, Sovyet müziğini geliştirmenin yanında siyaset alanında da duyarlı olmalı ve müziği burjuva etkenlerin sızıntısına karşı korumalıdır (Yenidağ, 2019, s. 18). Shostakovich Jdanov'a cevabında yapılan eleştirileri kabul eden açıklamalarda bulunur: "Kariyerim boyunca pek çok hata yaptım. Ancak ben her zaman Sovyet halkının müziğini anlamalarını ve benimsemelerini diledim. Eleştirilere elbette açığım ve bundan sonra da açık olacağım. Daha çok gayret edeceğim ve daha iyi eserler üretmeye çalışacağım. Yoldaş Jdanov'un sözlerine ben de herkes gibi çok değer veriyorum ve bu sözlerin bizler için yol gösterici olduğuna inanıyorum." Bu eleştiriler Shostakovich'in bazı kötü eserler vermesine yol açmış olsa da 4. ve 5. yaylı çalgılar dörtlülerini bu dönemde yazarak, kendi üslubunu ve müziğinin özelliklerini sunmaya gayret etmiştir (Kutluk, 2018, s. 46).

1948 yılında Besteci V. Muradeli'nin *The Great Friendship* operasındaki politik saldırı, aralarında Myaskovsky, Shebalin, Khachaturian, Shostakovich ve Prokofiev'in de bulunduğu neredeyse bütün Sovyet bestecileri hedefe dönüştürmüştür. Hepsi "formalist" olmakla suçlanmış, dinleyicileri basit ve uyumlu müzikten yoksun bıraktıkları gerekçesi ile eserlerinin seslendirilmesi ve yayınlanması yasaklanmıştır (Türker, 2013. s. 14-15).

Stalin'in 1953 yılında ölmesi ile birlikte devletin kültür politikası yumuşamış ve Shostakovich "halk sanatçısı" olarak onurlandırılmış ve 10. (1953) ve 13. (1962) Senfonilerini bu dönemde yazmıştır (Terzioğlu, 2010, s. 220).

1934 ve 1948 eleştirilerinde en çok adı geçen isimler şüphesiz Prokofiev ve Shostakovich'tir. Farklı müzik kültürlerini yansıtmalarına rağmen birçok kez birlikte yargılanmış, eserlerinin çoğu devlet denetimi ve baskısı altında yazılarak yasaklanmalara maruz kalmıştır. Ancak her iki besteci de eserlerini tarihsel olaylara dayandırmış, devlet otoritesine zaman zaman karşı çıkarak yalın eserler yerine, senfoni türü, daha yoğun eserler yazmışlardır (Edren, 2011, s. 4-6).

Sergei Prokofiev

Prokofiev, 20. yüzyıl Rus müziğinin önemli bestecilerinden biridir ve 1891’de o dönem Rusya’ya şimdi ise Ukrayna’ya ait olan Sontsovka köyünde doğmuştur. Babası Sergei Alexeyevich Prokofiev, ziraat mühendisi, Annesi Maria Grigoryevna Zhitkova Prokofieva ise piyanist ve öğretmendir. Prokofiev’in müziği ve piyanoyu sevmesinde annesinin etkisi büyüktür. Onu Moskova ve St. Petersburg’da operalara götürmüş ve bestecilik yönünün ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu konserlerden sonra Prokofiev, ilk operaları *The Giant* ve *Desert Island*’ı yazmıştır. Prokofiev, Moskova’da Rachmaninov, Scriabin ve Medtner’in öğretmeni olan Sergei Taneyev ile tanışma fırsatı bulmuş ve Taneyev onu, yine kendi öğrencisi olan Reinhold Glière ile çalışmalara başlaması için yönlendirmiştir (Türker, 2013, s. 2).

1904 yılında St. Petersburg Konservatuvarı’na kabul edilmiş ve öğrenimi süresince Alexander Glazunov, A. Winkler ve A. Yesipova ile piyano, A. Lyadov ile armoni ve kontrupuan, N. Tcherepnin ile şeflik, N. Rimsky Korsakov ile orkestrasyon çalışmıştır (Tilif, 2015, s. 3-4).

1908’de, Alfred Nurok ve Walter Nouvel’in düzenlediği “Modern Müzik Akşamları” isimli topluluğa katılması, bestecinin birçok yeni müzikle tanışmasını sağlamış, aynı zamanda kendisinin tanınması adına da büyük bir fırsat olmuştur. Piyano için yazılan ve küçük parçalardan oluşan op. 3 ve 4 numaralı bestesini de bu topluluk sayesinde verdiği konserle halka duyurmuş ve bu akşamlarda eserlerini sunmaya devam etmiştir. İlerleyen yıllarda op.10 numaralı ilk piyano konçertosunu, ardından da *Tocatta* olarak adlandırdığı yeni stilini yansıttığı eseri op. 11 numaralı *Tocatta*’yı bestelemiştir. 1914 yılında da St. Petersburg Konservatuvarı’ndan bestelediği ilk piyano konçertosunu seslendirerek mezun olmuştur (Akçay, 2019, s. 4-5).

Prokofiev, kendinden büyük çağdaşlarının kullandığı masalsı tasvirleri seçerek kendine ait terimler geliştirmiştir. Prokofiev’in Viyana Klasiklerine ilgisi, şeflik dersindeki öğretmeni Nikolai Tcherepnin sayesinde daha da güçlenmiştir. 1910’lu yıllarda Prokofiev’in Sergei Diaghilev’den aldığı ilham, barbar ve primitif stil olan müzik fikirlerini keşfetmesini sağlamıştır. Sergei Diaghilev, o dönemin ünlü Rus emperyalosu ve Ballet Russes’in kurucusudur. Prokofiev’in Diaghilev’in isteği üzerine geliştirdiği diğer bir stilistik yenilik, folklorik Rus stildir. *The Buffoon*, op. 21 (1915) balesi, Prokofiev tarafından yazılan tek “folkloristik” eserdir (Türker, 2013, s. 5).

Prokofiev okulu bitirdikten sonra ilk seyahatini Londra'ya yapmıştır. Londra da bulunduğu yıllarda Birinci Dünya Savaşı başlamak üzeredir ve Avrupa'da ekonomik ve politik sıkıntılardan doğan gerginlikler baş göstermektedir. Savaş başladığında Prokofiev St. Petersburg'dadır. Rusya'nın da savaşa dahil olması ile gençlerin birçoğu orduya alınmış ve ülkede seferberlik ilan edilmiştir. Prokofiev bu durumdan muaf tutulmasını şu sözleriyle açıklar;

“Savaşın yaklaştığını çok geç fark ettim çünkü Londra'da her şey çok ilgi çekiciydi. Savaşın başlamasından birkaç gün önce St. Petersburg'a dönmüş olmam büyük şanstı. Savaştan dolayı ortaya çıkan seferberlikten dul bir kadının tek çocuğu olduğum gerçekçesiyle muaf tutuldum” (Akçay, 2019, s. 7).

Besteci, Birinci Dünya Savaşı sırasında org bölümünde okumaya başlamış ve o sırada dört perdelik *The Gambler* operasını bestelemiştir. Ancak 1917 yılında ortaya çıkan Şubat Devrimi yüzünden bu eser sahneye konulamamıştır. Neoklasisizm akımının başlangıcı olarak görülen bir numaralı keman konçertosu ve bir numaralı Klasik senfonisini de bu dönemde bestelenmiş, bu eserler de aynı nedenlerden 1918-1923 yılları arasında sahneye konabilmiştir (Tilif, 2015, s. 4-5).

1917'de Rus İmparatorluğu'nun çökmesi ile birlikte, Çar ve ailesi öldürülerek Çarlık Rusya'ya son verilmiş, Sovyetler Birliği kurulmuştur. Prokofiev'in devrimi desteklediğini kitabında yazan Nestyev, aynı zamanda bestecinin *Fugitive Vision, op. 22* içerisindeki No. 19'u da Şubat Devrimi'nin kaotik ortamından esinlenerek yazdığından bahsetmiştir.

Prokofiev, ülkede yaşanan kaos ortamına rağmen, 1918 yılında Amerika'ya gitmeye karar vermiş ancak Amerika'da dilediği şartlara ve başarıya sahip olamamıştır. Bu nedenle 1922'de Almanya'nın Bavyera eyaletindeki Ettal köyüne oradan da 1923'te Paris'e yerleşmiştir. Paris'te Diaghilev ile bağlantıya geçerek 1915 yılında başladığı ve 1920 yılında tekrar gözden geçirip tamamladığı *The Chout (The Tale of the Buffons)*, 1921'de Diaghilev prodüktörlüğünde Ballets Russes tarafından sahnelenmiş büyük beğeni toplamıştır. 1924'te “Demir ve Çelik” adını verdiği *İkinci Senfoni*'sini (op. 40) yazmaya başlamış ve 1924 yılının tamamını bu esere adanmıştır. Ancak 1925 yılında prömiyeri yapılan İkinci Senfoni izleyici tarafından beğenilmeyerek Prokofiev'in Paris'teki popülerliğinin kaybolmasına neden olmuştur. Bu başarısızlığın Sovyetler Birliği'nde de duyulmaya başlamasının ardından, Prokofiev her iki ülkede de popülerliğini geri kazanmak için Diaghilev ile bağlantıya geçerek *La Pas D'acier* isimli baleyi bestelemiştir. Bale, Diaghilev'in Sovyet temalı olması istemesi üzerine yazılmıştır (Akçay, 2019, s.7).

Besteci, Rusya ile ilişkilerini kopartmadığı ve iletişiminin giderek arttığı 1927’de, ülkesine bir konser turnesi için gelmiş ve bu gelişinden dokuz yıl sonra 1936’da temelli olarak Moskova’ya dönüş yapmıştır. Ekim Devrimi’nin 20. yıldönümü için kasideler yazan ve Sovyetler Birliği’nin desteklediği bir besteci olan Prokofiev, *Romeo ve Juliet* balesini ve 5. *Senfonisini* bu dönemde bestelemiştir. Ancak, Shostakovich’in *Mtsensk’li Lady Macbeth*’i üzerine tartışmalar sürerken kendi balesi *Romeo ve Juliet* de reddedilmiştir. Bunun yanında senfonik bir masal olan Peter ve Kurt’ da aynı zamanlarda yazılmıştır. Prokofiev’in bestelerinin Sovyet yetkilileri tarafından beğenilmemesi sonucu 1948-1959 yılları arasında çalınması yasaklanmış, bu nedenle de besteci son yıllarını ülkesine karşı hayal kırıklığı ve üzüntüyle geçirmiştir. 5 Mart 1953’te, beyin kanaması nedeniyle hayata veda etmiştir (İlyasoğlu, 1994, s. 240).

Dmitri Shostakovich

25 Eylül 1906’da Saint Petersburg’da doğan Shostakovich, Dmitri Boleslavovich Shostakovich ve Sofiya Vasilievna Kokoulina’nın üç çocuğundan ikincisiydi. Babası Dmitri Boleslavoviç Shostakovich, ünlü bir kimyacı, annesi Sofya Vasilyeva ise bir piyanistti. Dokuz yaşındayken piyano derslerine başladı ve ilk öğretmeni annesiydi. Daha sonra ise İgnatij Glyasser ile piyano derslerine devam etti. 1918’de Devrim Kurbanlarının Anısına Cenaze Marşı’nı besteledi. Bu bestesini Kadet partisi’nin iki liderinin ölümü için yazmıştı. 1919’da Petersburg Konservatuvarı’na girerek Prof. Aleksandra Rozanova ile piyano çalışmalarına başladı (Edren, 2011, s. 2). Aleksandr Glazunov o sırada Konservatuar’ın müdürüydü ve Shostakovich’in gelişimini yakından takip ediyordu. Shostakovich, L. Nikolayev ve E. Rozanova ile piyano, M. Steinberg ile kompozisyon, N. Sokolov ile kontrpuan ve füg çalıştı. Ayrıca A. Ossovsky’nin müzik tarihi derslerine de katıldı.

1922 yılının başlarında babasını zatürreden kaybetti ve annesi çocukları ile birlikte ortada kaldı. Shostakovich zor şartlar altında devam etmeye çalıştığı eğitimine Aleksandr Glazunov’un desteğiyle devam edebildi. Aynı zamanda öğretmeni Leonid Nikolayev’in evinde de derslerine devam etti. Ailenin maddi sorunları oluşmaya başlayınca Shostakovich, ablası Marya ile birlikte çalışmaya başlamak zorunda kaldı. İlk iş deneyimi, sinemada piyano çalmaktı. Bu iş onun doğaçlama yeteneğini geliştirerek besteci kimliğine büyük katkı sağladı. Ek olarak tiyatrolarda müzik danışmanlığı yapıyor ve müzik okullarında ders veriyordu. Bu sırada Nikolai Malko’nun şeflik derslerine kaydoldu ve

1923'te piyano, 1925'te de kompozisyon bölümünden mezun olarak konservatuvar eğitimini tamamladı (https://tr.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Şostakoviç).

Shostakovich, 19 yaşında mezuniyet eseri olarak yazdığı *Birinci Senfoni* ile birlikte müzikal bir atılım gerçekleştirdi. Eserini konservatuvar orkestrasıyla birlikte kendi yönetmeye hazırlandı. Ancak eserin prömiyeri, Leningrad Senfoni Orkestrası ile, Nikolai Malko'nun yönetiminde 12 Mayıs 1926'da yapıldı. Eser seyirci tarafından çok sevildi ve ilgi gördü. Shostakovich bu tarihi, her sene düzenli olarak coşku ile kutladı.

1. Senfoni'nin bu olağanüstü başarısından sonra hükümetin dikkatini çekti ve Ekim Devrimi'nin yıldönümü için bir senfoni yazması istendi. 1927'de seslendirilen *2. Senfoni*, aslında dönemin siyasal söylemlerini içeriyordu ve ilk senfonisinden oldukça farklıydı, ancak buna rağmen ilki kadar rağbet görmedi. Aynı yıllarda (1927-1928) Gogol'dan uyarlanan libretto üzerine üç perdelik yazdığı operası da 1930'da sahnelendi fakat yeni öğeler içerdiği gerekçesiyle kaldırıldı (Edren, 2011, s. 3).

Ekim devrimi için besteler yaptığı sırada, devrim ile ilgili düşüncelerini kendi anılarından oluşan Tarihe Tanıklığım kitabında şu şekilde belirtmişti:

Sovyet halkının soylu özelliklerini, çağımızın akli olan Komünist parti vermiştir. Partinin en büyük başarısı, Rus işçi sınıfının Sovyet halkını tinsel anlamda yeniden biçimlendirmesidir. Şu anda 11. Senfonim üzerinde çalışıyorum. Bu eserimde sosyalizmin yolunu açan halkın sesini duyurmak istiyorum aynı zamanda da eserimi Rus devrimine ve onun ölümsüz kahramanlarına adıyorum. (Terzioğlu, 2010, s. 161)

Besteciliğinin yanı sıra eğitimciliğe de oldukça önem veren Shostakovich, ülkelerini müzikleri ile destekleyebilen başarılı öğrenciler yetiştirmek için büyük çaba sarfetmiştir. 2. Dünya Savaşı yıllarında *7. Senfoni*'yi (Leningrad Senfonisi) yazdığı sırada, Leningrad Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapmaya başlamış, 1943'te bu görevini Kent Konservatuvarı'nda sürdürmüştür. 1945'te ise tekrar Leningrad Konservatuvarı'na geri dönerek görevine burada devam etmiştir. 1948 yılında, devlet baskıcı bir kültür politikası uygulamaya devam ettiği için, Shostakovich ile birlikte Sergey Prokofiev gibi ünlü besteciler biçimci arayışa yönelmek ve anlaşılabilir eserler vermekle suçlanmış ve Shostakovich, Moskova ve Leningrad Konservatuvarlarındaki görevlerinden uzaklaştırılmıştır.

Konservatuvarda ders verdiği yıllarda aynı zamanda film müzikleri de besteleyen Shostakovich, “orkestradaki enstrümanlarının sesini bilmeden nasıl beste yapılamıyorsa, teorik ya da alt yapı olmadan da film müziği yazılamaz” fikrini savunmuş ve kompozisyon bölümünde film müziği ile ilgili derslerin olması gerektiğini söylemiştir. Bunun için de gerekli talepte bulunmuş ancak başarılı olamamıştır (Güçlü ve Kıvanç, 1999, s. 56).

Shostakovich’in besteci ve eğitmen kimliği dışında, yazarlık kimliği de hayatında büyük rol oynamış, Rusya’da çeşitli dergi ve gazetelerde basılan beş yüzü aşkın yazısı basılmıştır. Bu yazılar, 1927’den 1975 yılına kadar kaleme aldığı anılar, konferanslar, söyleşiler ve makaleleri kapsamaktadır. Aynı zamanda bu yazılardan seçilip kronolojik bir sırayla derlenerek Almancaya çevrilen ve Leipzig’de basılan kitapta da 62 mektup bulunmaktadır (Edren, 2011, s. 9).

Shostakovich eserlerinde genellikle insan ve zaman, sanatçı ve toplum sorunlarına ışık tutmaya çalışan, aynı zamanda da dönemin koşullarından kaynaklı savaş psikolojisinin baskısını hisseden ve hissettiren bir bestecidir. Savaş zamanlarında bile üretmekten geri kalmamış, toplumun yaşadıklarını yoğun bir biçimde bestelerinde anlatmaya çalışmıştır. Hayatı boyunca politik engellere takılmış olmasına rağmen geride çok sayıda eser bırakarak ölümüne kadar bestecilik yapmayı bırakmayan besteci, son eseri viyola-piyano sonatını da hastanede tamamlayarak 1975 yılında hayata veda etmiştir (Ayvazoğlu, 2016, s. 6).

Leningrad Senfonisi’nin Savaş Kimliği

Leningrad Kuşatması, Nazi Almanya’sının Sovyetler Birliği’ni işgal etmesi ile başlayan Barbarossa Harekatı’nda Moskova’nın ele geçirilmesi için yapılmış stratejik bir şehir kuşatmasıdır. 1941-1944 yılları arasında devam etmiş ve tarihin en kanlı kuşatmalarından biri olmuştur. Leningrad kuşatması, Almanların geri çekilmesi ile sonuçlanmıştır.

Leningrad’da Nazilerin baskısının arttığı ve kuşatmanın başladığı sırada şehirde yaşayan bilim insanlarının ve sanatçıların güvenli bölgelere tahliye edilmesine karar verilmiştir ancak Shostakovich bölgeden ayrılmayı reddedenler arasındadır. Önce Kızıl orduya katılmak istemiş ama sağlık durumu nedeniyle orduya kabul edilmediği için İtfaiyede yangın gözlemciliği yapmaya başlamıştır.

4 Eylül’de şehir bombalanmaya başlamış, 17 Eylül’de ise Leningrad radyosunda Shostakovich’in bir duyurusu yayınlanmıştır. “Bir saat önce büyük bir senfonik bestemin iki

bölümünü bitirmiş bulunmaktayım. Eğer devam edebilir ve üç ve dördüncü bölümleri de tamamlayabilirsem bu senfonimi 7. Senfoni olarak adlandıracağım. Bunu size neden söylüyorum çünkü beni dinleyen radyo dinleyicileri şehrimizde hayatın normal şekilde sürdürüldüğünü böylece anlamış olacaklar. Şu anda bir çoğumuz askeri görevini yerine getiriyor. Sovyet müzisyenleri, benim sevgili silah arkadaşlarım, unutmayın ki sanatımız şu anda büyük tehdit altındadır. Gelin müziğimizi savunalım, gelin korkmadan çalışalım.” Shostakovich, o senenin Ekim ayında ise Kuybishev'e tahliye edilerek senfonisini orada bitirmiştir (Ayvazoğlu, 2016, s. 34).

5 Mart 1942'de senfoninin dünya prömiyeri Bolşoy Tiyatro Orkestrası tarafından Samuil Samosud yönetiminde Kuybishev'de, Moskova prömiyeri ise 29 Mart'ta Sendikalar Evi'nin Sütunlu Salonu'nda yapıldı. Leningard'taki seslendiriliş tarihi ise 9 Ağustos 1942 olarak belirlendi. Bu tarihin seçilmesinin önemli bir nedeni vardı. Hitler o tarihte Leningrad'ı ele geçireceğini ilan etmişti. Bu nedenle de 7. *Senfoni*'nin Leningrad prömiyeri olağanüstü bir meydan okuma eylemi olarak tarihe geçti.

Şehir kuşatma altındaydı fakat senfoninin seslendirilebilmesi için de hayatta kalan müzisyenlere ulaşılması gerekiyordu. Şehre ilanlar asıldı ve öğrenciler, amatör müzisyenler yardıma çağrıldı. Şef Karl Eliasberg, Leningrad Radyo Senfoni Orkestrası'nın üyelerinden on beşine ulaşmayı başardı. Bu müzisyenleri evleri tek tek gezerek bulmuş ve bir araya toplamıştı. Cepheden de çağrılan müzisyenler ile birlikte bir orkestra oluşturuldu. Şartlar çok zorluydu, bir yandan soğuk bir yandan açlık müzisyenlerin bitkin düşmesine neden oluyor, bayılıp fenalaşmalar yüzünden prova yapmak gittikçe zorlaşıyordu. Provalar bu şartlar altında dört ay boyunca devam etti. Bu süreçte orkestranın üç üyesi hayatını kaybetti, birçok müzisyen de açlık nedeniyle sevdiklerini kaybettiler. Ancak orkestra her ne pahasına olursa olsun çalışmaya devam etti (https://tr.wikipedia.org/wiki/7._Senfoni_).

Alman topçu birlikleri, konserin bomba sesleri ile kesilmemesi için konser öncesinde Sovyet ordusunu bombaladı. Konseri askerlere duyurabilmek için siper hatlarına hoparlörler yerleştirildiler ve konser, orkestra şefi Karl Eliasberg'in önceden kaydedilmiş bir anonsuyla başladı:

Yoldaşlar! Şehrimizde büyük bir kültürel olay gerçekleşmek üzeredir. Çok kısa bir süre sonra Dimitri Shostakovich'in 'Yedinci Senfoni'sini duyacaksınız. Kendisi bu muazzam besteyi Leningrad'a saldırı başladığı sırada yapmıştır. Faşistlerin bütün Avrupa'yı bombaladığı ve Avrupa'nın da Leningrad'ın

sonunun geldiğini düşündüğü esnada. Ama bu performans ruhumuzun, cesaretimizin ve savaşa hazır olduğumuzun şahididir. Dinleyiniz, yoldaşlar!

Yaz olmasına rağmen sanatçılar, kimi zaman bayılarak kimi zaman da açlıktan fenalaşarak konseri tamamlamayı başarmışlardı. Leningrad prömiyeri oldukça başarılı geçti ve uzun süre ayakta alkışlandı. On sekiz ay daha devam eden kuşatma bittikten sonra konserde görev alan sanatçılar madalya ile ödüllendirildiler (Bender, 2016).

Eser, Temmuz ayında üyelerinin çoğu Novosibirsk'te olan Leningrad Filarmoni Orkestrası tarafından Yevgeny Mravinsky yönetiminde Novosibirsk'te seslendirildi. Besteci, bu yorumun Leningrad Senfonisi'nin en iyi yorumu olduğunu ifade etmiştir.

Senfoni, 1942 yılındaki prömiyerinden sonra yurt severlik sembolü olmuş ve bütün ülkede sık sık seslendirilmiştir. 1942'nin Nisan ayında, partitürün kopyaları önce Tahran'a, sonra Kahire'ye ve oradan da batı dünyasına ulaştırıldı. Londra Filarmoni Orkestrası tarafından 22 Haziran 1942'de Londra'da seslendirildi ve radyoda yayınlandı; 19 Temmuz 1942'de ise New York'ta bir stüdyoda Arturo Toscanini yönetimindeki NBC Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilerek radyo yayını ile dinleyicilerle buluşturuldu. Ayrıca 1942-1943 sezonunda ABD'de 62 defa seslendirildi (Yıldız, 2003, s. 106).

Sonuç

Sovyet Rusya'da müziğin Ekim devrimi öncesinde ve Ekim devrimi ile birlikte yaşadığı gelişmeler Rus müziği tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde devlet her ne kadar güzel sanatlar alanının gelişmesi için destek verse de diğer yandan komünist parti kimliğini benimsemiş ve alınacak tüm kararları kendi idaresine almıştır. Dolayısıyla müzisyenler kısıtlanmış ve baskı altında eserlerini yazmaya çalışmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında klasik müzik bir propaganda aracı olarak kullanıldığından bu durum Sovyet halkını da etkilemiştir. Sovyet Rusya'nın iki bestecisi Prokofiev ve Shostakovich de bu dönemden oldukça etkilenen isimlerdir. 20. yüzyıl Rus müziğinin önemli bestecileri olmalarının yanı sıra savaş sırasında da halkın savaştaki haklılığına olan inancının sağlanması ve devamlılığı için büyük katkılarda bulunmuşlardır. Yaşantıları içerisinde her iki besteci de eserlerini devletin denetimi altında yazmak zorunda kalmış, zaman zaman da besteleri yasaklanmıştır. Stalin dönemindeki Sovyet siyaseti, sanatsal eser yaratımına ilişkin yol gösterici ilkeler belirlemekle yetinmemiş, bunlardan sapmaya kalkışanları cezalandırma yoluna da gitmiştir. O dönemde Shostakovich'in nis-

peten zararsız avangard bestecilik yöntemlerini denemesine göz yumulsa da *Minsk'li Leydi Macbeth* operasının sert biçimde eleştirilmesi, Stalin'in yönetimi sırasında bestecinin gözden düştüğü anlamına gelmiş ve bazı meslektaşlarının hapis ya da sürgün cezalarına çarptırılması nedeni ile bu eleştirilerin neler getireceğini bilen Shostakovich parti çizgisine uygun olan besteler yapmaya başlamıştır. Bestecilerin bu siyasi baskı altında var olmaya çalışmaları, besteci olarak yaşamlarını sürdürebilmek için politik davranışları yönünde tartışmalara da sebep olmuştur. Hatta bu baskıların besteciler üzerinde yarattığı olumsuz etki yüzünden müzikte ilerleyişin durduğu yönünde fikirler de tartışma konusu olmuştur.

Leningrad Kuşatması, Hitler'in kenti ele geçirememesi ile son bulsa da iki buçuk yıl süren kuşatma, büyük can kaybına yol açmıştır. Modern tarihin en uzun süren, en yıkıcı ve en ağır kayıplarla sonuçlanan kuşatmalarından biri olarak tarihe geçmiştir. Shostakovich'in bestelediği Leningrad senfonisi, Leningrad kuşatması sırasında yaşanan zorlu koşulların müzikal bir yansıması olarak kabul edilir. Bu eser, savaş sırasında halkın dayanıklılığına ve direnişine duyulan saygıyı ifade etmek için bestelenmiş, Nazi Almanya'sının yıkıcılığına ve Sovyet insanının direnişine dair mesaj vermiştir. Kısacası kuşatma sırasında büyük zorluklarla yazılan bu eser, İkinci Dünya Savaşı'nın kimliği haline gelmiş ve Senfoninin bestelenme ve seslendiriliş aşamasının önemine yer verilmiştir.

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

- Ana Britannica (1990). *Şostakoviç*. (20. Cilt). İstanbul: Ana Yayıncılık ve Encyclopaedia Britannica Inc.
- Akçay, E. F. (2019). *Sergei Prokofiev'in Hayatı ve Op: 19 Keman Konçertosu'nun İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Ayvazoğlu, A. (2016). *Tarihsel Süreç İçerisinde Dmitri Shostakovich'in 7. Senfonisi'nin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Bakst, J. (1962) *A History of Russian-Soviet Music*. New York, Dodd, Mead, and Company.
- Bender, C. (2016, 26 Şubat). Bir kenti hayata döndüren müzik: Leningrad Senfonisi. Erişim adresi: <https://vesaire.org/bir-kenti-hayata-donduren-muzik-leningrad-senfonisi/>

- Bushkovitch, P. (2016). *Rusya'nın Kısa Tarihi* (1. bs). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (Hoşsucu E, Çev.). (3. bs). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dmitri Şostakoviç. (2023, 21 Nisan). Vikipedi içinde. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Şostakoviç
- Edren, A. (2011). D. *Şostakoviç'in Müzikal Anlayışı ve Viyolonsel Konçertoları*. (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Griffiths, P. (2011). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi* (S. Halim, Çev.). (2. bs). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güçlü, H., Kıvanç, M. (1999). *Şostakoviç Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Gelenek Dünya Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde müzik*. (1. bs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. (1. bs). İstanbul: h2o Yayıncılık.
- Leningrad Kuşatması. (2023, 21 Nisan). Vikipedi içinde. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Leningrad_Kuşatması
- Meciar, M. (2017, 1 Kasım). Büyük Ekim Devrimi ve Müzik İlişkisi Üzerine Dönemsel Bir Okuma. Erişim adresi: <https://ayrintidergi.com.tr/buyuk-ekim-devrimi-muzik-iliskisi-uzerine-donemsel-bir-okuma/>
- Mehtiyeva, N. (2003). *Konser Kılavuzu*. Ankara: Bilkent Üniversitesi yayınevi.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. (3. Cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2017, 22 Kasım). Sovyetler Birliğinde Müzik. Erişim adresi: <http://www.azizmsanat.org/2017/11/22/sovyetler-birliğinde-muzik-ahmet-say/>
- Sovyetler Birliğinde Müzik. (2023, 21 Nisan). Vikipedi içinde. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Sovyetler_Birliğinde_müzik
- Tilif, İ. (2015). *Sergei Prokofiev'in Hayatı, Op. 115 Solo Keman Sonatının Teknik ve Yoruma Dayalı İncelemesi*. (Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Terzioğlu, V. (2010). *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım*. İstanbul: Kayhan Matbaacılık.
- Türker, A. (2013). *Sergei Prokofiev Savaş Sonatlarının İncelenmesi (Op.82, Op.83, Op.84)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yalcın, S. (2016, 15 Mayıs). II. Dünya Savaşının Büyük Kahramanı. *Sözcü*. Erişim adresi: <https://www.sozcu.com.tr/2016/yazarlar/soner-yalcin/ii-dunya-savasinin-buyuk-kahramani-dmitri-sostakovic-1230123/>
- Yenidağ, İ. (2019). *İkinci Dünya Savaşı ve Sonrasında Sovyet Müziği Bağlamında Keman Eserleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Uygulama Raporu). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yıldız, D. (2003). *Bilincin Işığında Müzik*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
7. senfoni. (2023, 21 Nisan). Vikipedi içinde. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/7._Senfoni_

Piyanoda Hız Gerektiren Pasajların Farklı Ritim Kalıpları İle Çalışılmasının İncelenmesi

Analysis of Studying Passages on the Piano Requiring Speed and Different Rhythm Patterns

Zeynep Oya BIYIKLIOĞLU¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1295824

¹Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: Z.O.B. 0000-0003-3547-9472

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Zeynep Oya BIYIKLIOĞLU,
Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: z.oyaunal@gmail.com

Başvuru/Submitted: 11.05.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested: 05.06.2023

Son Revizyon/Last Revision Received: 08.06.2023

Kabul/Accepted: 08.06.2023

Online Yayın/Published Online: 19.06.2023

Atıf/Citation: Biyıklıoğlu, Z.O. (2023).

Piyanoda hız gerektiren pasajların farklı ritim kalıpları ile çalışılmasının incelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 181-193.

<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1295824>

öz

Piyano çalarken gerek başlangıç seviyesi olsun gerekse ileri seviyelerde olsun piyanistler hız gerektiren pasajlarda zaman zaman dengeli ve eşit çalma problemleri çekerler. Bu çalışmada hız gerektiren pasajlardaki eşit çalma probleminin giderilmesi için grup tekrarlı egzersizlerin faydaları incelenmiştir. Araştırma için Marmara Üniversitesi A.E.F. Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ikinci sınıfta okuyan 50 öğrenci ile çalışılmıştır. Deney grubundaki 25 öğrenciye Czerny op. 599 no: 58 etüdü ayrı el sağ eldeki 16'lıklar için grup tekrarlı çalıştırılmış, kontrol grubuna ise yine aynı etüd ayrı el düz bir şekilde çalıştırılmıştır. Doğru nota, doğru ritim ve duraksamadan çalma değişkenleri için ayrı ayrı "t" testleri yapılmıştır. Sonuç olarak deney grubu lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Piyano eğitimi, Piyano egzersizleri, Ritm kalıpları

ABSTRACT

When playing the piano, both beginner and advanced-level pianists occasionally suffer from problems of playing a consistent rhythm even in passages that require speed. This study investigates the benefits of group repetitive exercises for overcoming the problem of playing passages that require speed with a consistent rhythm. The study was conducted with 50 second-year students in the Fine Arts Department Music Education Department of Marmara University Atatürk Faculty of Education. The 25 students in the experimental group were made to practice Czerny's Op. 599, No. 58 using exercise drills for the 1/16th notes in the right hand, while the control group was told to play the same etude without performing any practice drills. Separate t tests were conducted for the variables of correct note, correct rhythm, and playing without pause. As a result, a significant difference was found in favor of the experimental group.

Keywords: Piano education, Piano exercises, Rhythm patterns

EXTENDED ABSTRACT

The piano is an instrument used in every subject in music education, and correctly acquired playing techniques bring good musicality and playing skills. Etudes, practices, and exercises are used to gain technical skills in piano education. Etudes are musical works that deal with various technical problems more comprehensively than drills. Although etudes do not bring anything new, their practice is highly useful as they systematically process all the difficulties encountered in music literature, and acquiring these skills as a whole gives the pianist a different experience (Pamir, as cited in Korkmaz, 2021). In general, the objective of instrument education is to allow students to be able to perfectly perform the instrument being taught. Therefore, the targeted behavior in piano education should also be perfection in performance. Etudes provide the most significant development regarding piano education in technical terms and are used highly effectively in the education process not only in terms of difficulty level but also in terms of purpose and application style (Kurtuldu, 2009). Carl Czerny wrote many works, especially etude studies in the field of piano education, and the frequently used etude methods for piano education (Öztürk, 2008), such as correctly acquiring technical habits being a factor that allows the most difficult and complex passages in a work to be easily played and thus also be interpreted well (Ekinici, 2004). In light of the relevant literature, this research attempts to focus on whether the applied exercises are beneficial to the passage, whether they affect the criteria of piano performance, whether inconsistent rhythm in passages involving 1/16th notes can be eliminated through repetition exercises.

This study investigates the effect of repetition exercises on piano performance while studying passages that require speed. The hypotheses developed for this research are as follows:

1. The experimental group's scores for playing the passage with the correct notes are higher than the control group's scores.
2. The experimental groups scores for playing the passage with the proper rhythm are higher than the control group's scores.
3. The experimental group's scores for play the passage at an even rhythm without pauses are higher than the control group's scores.
4. The experimental group's overall piano performance scores are higher than the control group's scores.

This research uses an experimental design research model with the quantitative method. Within this framework, the research uses a post-test model with experimental and control groups.

The study group of this research consists of 50 students in total, 25 in the experimental group and 25 in the control group, all studying in their second year at Marmara University Atatürk Education Faculty of Fine Arts, Music Education Department during the 2018-2019 academic year. Of the students in the study group, 25 are girls and 25 are boys.

This research has not chosen all the criteria that make up piano performance. It has chosen the following:

1. Playing the passage with the correct notes
2. Playing the passage at the correct rhythm
3. Playing the passage without pausing

With regards to these criteria, a three-question observation form prepared by the researcher was used and includes the criteria of correct notes, correct rhythm, and playing without pausing.

Czerny's Op. 58 was selected as the passage to apply as it includes 1/16th notes, and group repetitive work was carried out. In addition, a personal information form with 10 questions was prepared to determine the demographic characteristics of the experimental and control groups and the necessary questions were asked. In order to test the effectiveness of the used method, the statistically unrelated group t-test was used to determine the differences between the performance test results of the experimental and control groups.

With the piano performance test, separate t-tests were made for the variables of correct notes, correct rhythm, and playing without pausing, and the results were examined with the t-test for male and female students in the experimental and control groups. This study investigates the effects of group repetitive exercises performed while studying an etude regarding piano performance and observed the experimental group (the group who practiced the passage with exercises) to have played the passage with the right notes, the right rhythm, and without pausing, while the control group (the group who only played the passage straight through without exercising). Meanwhile, the control group was unable to play all the notes properly at a consistent correct rhythm without pausing. This shows that the exercise had a positive contribution to playing the passage, showing that practicing exercise drills to positively affect piano performance.

1. Giriş

Bir müzik aleti çalmak en karmaşık insan faaliyetlerinden biridir. Bu faaliyet sırasında irade, dikkat, duyu, algı, düşünme, hafıza hayal gibi yüksek düzeydeki fiziksel ve zihinsel süreçlerin kusursuz işlemesi; fiziksel hareketlerde incelik ve uyum son derece önemlidir. Bir müzik aletinin yardımıyla kendi duygu ve düşüncelerini aktaracağı oyun hareketleri tekniğine sahip olmayan bireyin, üst düzeyde bir sanatsal sonuca ulaşması mümkün değildir” (Gasimova, 2010).

Piyano, hem geniş ses sınırı olan hem de aynı anda çok sayıda sesin birlikte çalınabildiği, çok sesli müzik yapabilme bakımında en olanaklı çalgı sayılabilir. İşitsel yeteneğin geliştirilmesi, armoniyi oluşturan seslerin aynı anda çalınıp işitilmesi, insan sesine ve başka çalgılara eşlik edebilmesi özellikleriyle, piyanonun müzik öğretiminde önemli bir yeri vardır. Piyanonun entonasyon sorunu olmadığı gibi, kendi başına bir orkestraya benzetilebilir” (Özen, 1978).

Müzik eğitiminde her konuda başvuru olan bir çalgı olan piyanoda doğru kazanılmış teknikler, beraberinde iyi bir müzikaliteyi ve çalma becerisini getirir. Piyano eğitiminde teknik becerinin kazandırılması için etütlere, egzersiz ve alıştırmalara başvurulur. Etüdler, çeşitli teknik sorunları temrinlerden daha büyük biçimler içinde işleyen müzik yapıtlarıdır. Etüdler fazladan yeni bir şeyler getirmemekle beraber, müzik edebiyatında rastlanan tüm güçlükleri, sistemli bir şekilde işledikleri ve bunları bir bütün içinde elde etmenin piyaniste ayrı bir deneyim kazandırdığı için çalışmaları çok yararlıdır” (Pamir, aktaran: Korkmaz, 2021).

Piyano çeşitli tekniklerle çalınabilir ve değişik metodlarla çalışılabilir. Burada önemli olan piyano çalan kişinin eksikliklerini fark edip o yönde bir programla çalışması için gerekli parçaların ve egzersizlerin verilmesidir.

Bir piyanistin iyi bir piyano tekniği kazanabilmesi için yıllarca çalışması gerekmektedir. Defalarca yapılan deşifreler, gam çalışmaları, etüd çalışmaları, piyanisti her defasında bir adım daha olgunlaştırır ve mükemmele götürür. Ancak bu mükemmellik çoğu zaman güçlüklerle gerçekleşir. Çünkü birçok zaman sadece düz bir biçimde parçayı icra etmek yeterli olmaz. Özellikle 16’lıkları çok olan eserlerde parmak hızlanması ve dengeli ve eşit çalma bakımından zorluklar yaşanabilir. Bu sebepten dolayı farklı çalışmalar ve egzersizler uygulanır. Bu egzersizler parçaların güçlüklerine ve çalan kişinin eksikliklerine göre değişiklik gösterebilir.

İyi bir piyanistin tekniği, tek bir notasından anlaşılır. “Sözünü birçok ünlü pedagog kullanmıştır. Bu düşünce bir bakıma doğrudur. Herşeyi çok güzel yapan bir piyanistin tek bir notası bile güzeldir” (Pamir, 1983).

Piyano eğitiminde hedeflerin iyi seçilip o hedeflere göre çalışma uygulanması gerekmektedir.

Genel olarak çalgı eğitiminde hedef davranış öğrencinin, öğretilen çalgıyı mükemmel icra etmesidir. Dolayısıyla Piyano eğitiminde de hedeflenen davranış icra da mükemmellik olmalıdır.

Teknik anlamda piyano eğitiminde en önemli gelişimi sağlayan etüdlere, gerek güçlük düzeyi, gerek amacı, gerekse uygulama biçimi itibarıyla eğitim sürecinde oldukça etkin bir şekilde kullanılmaktadır” (Kurtuldu, 2009).

Doğru kazandırılmış teknik alışkanlıklar, eserdeki en zor ve karmaşık pasajların kolaylıkla seslendirilmesine ve dolayısıyla iyi yorumlanmasına olanak sağlayan bir etkidir” (Ekinci, 2004).

Piyano eğitimi alanına yönelik olarak pek çok eser ve özellikle etüd çalışmaları olan Carl Czerny'nin piyano eğitimine yönelik sıkça kullanılan etüd metotları şunlardır” (Öztürk, 2007)

• Op. 299, Ecole de velocite • Op. 337, Etudes (Tagliche Studien) • Op. 409, Etude speciales: 50 grandi studi di perfezionamento per piano forte • Op. 495, Etudes progresives et brillantes • Op. 599, Etudes, (Erster Wiener Lehrmeister im Pianofortespiel) • Op. 699, Etudes, (Kunst der Fingerfertigkeit) • Op. 740, Etudes, (The Art of Finger Dexterity) • Op. 849, (30 Etudes, introduction to op.299)”

Bu kitaplardan 100 etüden oluşan C. Czerny Op599 Etüd kitabının çalıştırılması, piyano eğitiminin başlangıç yıllarında teknik kazanımlar açısından önemlidir. C.Czerny op. 599 kitabının kazandırdığı belirli teknik davranışlar şunlardır diyebiliriz” (Korkmaz, 2021).

1. Legato çalabilme 2. Staccato (Parmak, bilek ve kol staccatosu) çalabilme 3. Bağ sonu staccatosu çalabilme 4. Portato çalabilme 5. Akor çalabilme 6. Çift ses bağlı çalabilme 7. Parmak geçişlerini çalabilme 8. Tutan ses çalabilme (Özellikle sol el eşliklerde) 9. Dizi ve Kromatik dizi çalabilme 10. Arpej çalabilme 11. Süslemeleri (tril, gurupetto, çarpma) çalabilme.”

Öğrencinin Piyano performansı çalıştığı etüdler ve egzersizlerle doğru orantılıdır. Çünkü etüd ve egzersizler çoğu zaman 16'lık pasajlardan oluşur ve bu pasajlar parmak hızını ve eşitliğini sağlar. Bu bakımdan etüdlerle uygulanan egzersizler öğrencilerin performanslarını güçlendirir.

Sürekli olarak bir egzersizin tekrarı o hareketin öğrenilmesinde büyük önem taşır. Grup tekrarlı çalışmalar eşitsizlik problemlerine karşı fayda sağlar. Bu faydanın ispatlanabilmesi için bu araştırmada deneysel bir çalışma yapılmıştır.

Ayrıca araştırma da ilgili literatür ışığında, uygulanan egzersizlerin parçaya faydası olup olmadığı, piyano performansındaki kriterlerini etkileyip etkilemediği, 16'lık pasajlarda oluşan eşitsizliklerin tekrar egzersizleri ile giderilebilip giderilemediği üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmada ile hız gerektiren pasajlar çalışılırken yapılan tekrar egzersizinin piyano performansı üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Bu araştırma için geliştirilen hipotezler şunlardır:

1. Deney grubunun parçayı doğru notalarla çalma puanları, kontrol grubundan daha yüksektir.
2. Deney grubunun parçayı doğru ritimle çalma puanları, kontrol grubundan daha yüksektir.
3. Deney grubunun parçayı duraksamadan, eşit bir biçimde çalma puanları kontrol grubundan daha yüksektir.
4. Deney grubunun toplam piyano performans puanları kontrol grubunda daha yüksektir.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma nicel yöntem kullanılarak yapılan deneysel desen araştırma modelidir ve bu çerçevede içinde deney ve kontrol gruplu son test modeli kullanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın çalışma grubunu, 2018-2019 öğretim yılı Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda 2. sı-

nıfta öğrenim görmekte olan 25 deney ve 25 kontrol grubu toplam 50 ğrenci oluşturmak-
tadır. Araştırmada ki çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin 25'i kız 25'i ise erkektir.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırma için piyano performansını oluşturan bütün kriterler değil aşağıdaki kriterler
seçilmiştir.

1. Parçayı doğru notalarla alma
2. Parçayı doğru ritmle alma
3. Parçayı duraksamadan alma

Bu kriterler doğrultusunda doğru nota, ritm, duraksamadan çalma kriterlerinin 3. soruluk
araştırmacı tarafından hazırlanan gözlem formu kullanılmıştır.

Uygulanacak parça içinde 16'lıklar olan Czerny 58 no'lu parça seçilmiş ve grup tekrarlı
Çalışma yapılmıştır.

Ayrıca deney ve kontrol grubuna 10 soruluk demografik özellikleri saptamak içinde bir
kişisel bilgi formu hazırlanmış ve gerekli bulunan sorular uygulanmıştır.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumu

Kullanılan yöntemin etkinliğini sınamak için deney ve kontrol gruplarının performans
test sonuçları arasındaki farklılıkları saptamak üzere istatistiksel açıdan ilişkisiz grup “t”
testi kullanılmıştır.

Piyano performans testi ile doğru nota, doğru ritm ve duraksamadan çalma değişkenleri
için ayrı ayrı “t” testleri yapılmış deney ve kontrol grubundaki kız ve erkek öğrencileri
içinde sonuçlar “t” testi ile incelenmiştir.

Kontrol grubuna Czerny 58 nolu parça herhangi bir çalışma yaptırılmadan 4 hafta srey-
le sadece ayrı el çalıştırılmış, deney grubuna ise yine aynı parça ayrı el aynı sürede fakat
bu sefer grup tekrarlı çalışma uygulanarak çalıştırılmıştır. Daha sonra iki grup arası per-
formans testi sonuçlarındaki farklılıklar ilişkisiz grup “t” testi ile sonuçlandırılmıştır.



Czerny Op.599 No.58 Orijinal 1. ölçü



Deney grubuna uygulanan grup tekrarlı çalışma

3. Bulgular Ve Yorum

Aşağıda deney ve kontrol gruplarının parçayı doğru nota, doğru ritim ve duraksamadan çalma kriterlerine ilişkisiz grup “t” testi uygulanmıştır.

Tablo 1. Deney grubu kriterleri ile ilgili uygulanan t-testi sonuçları

	1 deney	N	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma	Standart Hata	sd	t	P
Doğru Nota	Deney	25	9,2000	,91929	,1826	48	7,802	p<0,01
	Kontrol	25	5,8800	1,9218	3,3844			
Ritm	Deney	25	8,9200	,9092	3,1818	48	10,487	p<0,01
	Kontrol	25	5,0000	1,6330	,3266			
Duraksamadan Çalma	Deney	25	8,6800	,9883	,1977	48	11,263	p<0,01
	Kontrol	25	4,6400	1,4967	,2993			
Toplam	Deney	25	26,8000	2,5331	,5066	48	10,502	p<0,01
	Kontrol	25	15,5200	4,7357	,9471			

Tablo 1’de görüldüğü üzere, deney grubunun parçayı doğru notalarla çalma kriterinde aritmetik ortalaması 9,20 iken kontrol grubunda 5,88 olmuş, Deney ve kontrol gruplarının ortalamaları arasında istatistiksel açıdan p<0,01 düzeyinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Bu farklılık deney grubu lehine gerçekleşmiştir.

Deney grubunun parçayı doğru ritimle çalma kriterinde aritmetik ortalaması 8,92 iken kontrol grubunda 5,00 düzeyinde olmuş. Deney ve kontrol gruplarının ortalamaları arasında istatistiksel açıdan p<0,01 düzeyinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Bu farklılık deney grubu lehine gerçekleşmiştir.

Deney grubunun, duraksamadan çalma kriterinde aritmetik ortalaması 8,68 iken kontrol grubunda 4,64 olmuş. Deney ve kontrol gruplarının ortalamaları arasında istatistiksel açıdan $p < 0,01$ düzeyinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Bu farklılık deney grubu lehine gerçekleşmiştir.

Toplam piyano performans kriterlerinde de deney grubu 26,8, kontrol grubu ise 15,5 puanlanmıştır. Deney ve kontrol gruplarının ortalamaları arasında istatistiksel açıdan $p < 0,01$ düzeyinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Bu farklılık deney grubu lehine gerçekleşmiştir.

Bu şekilde kullanılan yöntem etkinliği ispatlanmıştır.

Tablo 2. Araştırmaya katılan kız öğrenciler için uygulanan t-testi sonuçları

	1 deney	N	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma	Standart Hata	sd	t	p
Doğru Nota	Deney	12	9,1667	,9374	,2706	23	4,619	$p < 0,01$
	Kontrol	13	6,2308	2,0064	,5565			
Ritm	Deney	12	8,9167	,9003	,2599	23	8,428	$p < 0,01$
	Kontrol	13	5,1538	1,2810	,3553			
Duraksamadan Çalma	Deney	12	8,6667	,9847	,2843	23	9,441	$p < 0,01$
	Kontrol	13	4,6923	1,1094	,3077			
Toplam	Deney	12	26,7500	2,5628	,7398	23	7,736	$p < 0,01$
	Kontrol	13	16,0769	4,0919	14,1349			

Tablo 3. Araştırmaya katılan erkek öğrenciler için uygulanan t-testi sonuçları

	1 deney	N	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma	Standart Hata	sd	t	p
Doğru Nota	Deney	13	9,2308	,9268	,2571	23	6,498	$p < 0,01$
	Kontrol	12	5,5000	1,8340	,5294			
Ritm	Deney	13	8,9231	,9541	,2646	23	6,631	$p < 0,01$
	Kontrol	12	4,8333	1,9924	,5752			
Duraksamadan Çalma	Deney	13	8,6923	1,0316	,2861	23	6,847	$p < 0,01$
	Kontrol	12	4,5830	1,8809	,5430			
Toplam	Deney	13	26,8462	2,6092	,7236	23	7,053	$p < 0,01$
	Kontrol	12	14,9167	5,4682	1,5785			

Tablo 2 ve Tablo 3'te kızlar ve erkekler üzerine yapılan incelemelerde anlamlı bir farklılık olduğu ortaya çıkmıştır. Bu da cinsiyetin bu çalışmada etkisi olduğunu göstermiştir. Sonuç olarak aritmetik ortalamalara bakıldığında, doğru nota, ritim, duraksamadan çalma değişkenleri açısından kız öğrencilerin lehine anlamlı bir fark olduğu saptanmıştır.

4. Sonuç

Yapılan bu araştırmada etüd çalışırken yapılan grup tekrarlı egzersizlerin piyano performansı üzerindeki etkileri araştırılmış, deney grubunun (parçayı egzersizli çalışan grubun) parçayı doğru notalarla, doğru ritimle ve duraksamadan eşit bir biçimde çaldığı gözlemlenmiş, kontrol grubunun (parçayı egzersiz yapmadan sadece düz bir biçimde çalışan grup) ise doğru nota, doğru ritim ve duraksamadan eşit çalma kriterlerini tam olarak gerçekleştirmediği gözlemlenmiştir. Bu da bize yapılan egzersizin parçaya olumlu yönde katkısının bulunduğunu dolayısıyla yapılan egzersizin piyano performansını etkilediğini göstermektedir.

Hedef, bir öğrencinin, planlanmış, tertiplenmiş yaşantılar sayesinde kazanması kararlaştırılan davranışlar bütünü olduğuna göre Piyano ders programında hedeflenen davranışlardan birkaçı olan ritimde doğruluk, notada doğruluk, duraksamadan eşit çalma kriterlerinin öğrencide olumlu yönde değişmeye elverişli özellikler olarak kazanıldığını, gösteren bu çalışma, egzersizin amaçlanan hedeflere giden doğru bir adım olduğunu ispatlamıştır.

Bu araştırmayı oluşturan temel varsayımları ise şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. Piyano performansı bireyler arasında farklılık gösterir.
2. Kullanılan eğitim teknikleri farklı performanslara neden olur.

Öneriler

Yapılan araştırma sonucunda aşağıdaki öneriler sunulmuştur:

1. Piyano eğitiminin başlangıcında öğretilen metotlarda uygulanan teknik egzersizlerin doğru seçilmesi,
2. Hız gerektiren pasajlarda tekrar çalışmalarının ağırdan hızlıya doğru ilerletilmesi,
3. Hangi eser için hangi doğru tekniğin uygulanacağını saptanması,
4. Piyano tekniğinin doğru olarak uygulanabilmesi için doğru metotların seçilmesi önerilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Czerny, C. (2014). *Il primo maestro di pianiforte (100 studi giornalieri Op. 599)*. Ricordi. Carisch Musicom. ISBN-10:888291089X.
- Demirel, Ö. (1998). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Kardeş Kitap ve Yayınevi.
- Ekinci, H. (2004). Müzik öğretmeni adaylarının piyano eğitimine ilişkin düzeye uygun teknik alıştırma metodu sorununu. *Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu*, 7-10 Nisan, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Gasimova, T. (2010). Piyano öğrenme ve öğretme teknikleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 25, 99-106.
- Kaptan, S. (1993). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri*. Ankara: Rehber Yayınevi.
- Korkmaz, O. (2021). Piyano eğitimine başlangıçta kullanılan etüdlerin teknik düzeyi açısından incelenmesi. *İdil*, 78, 220-231. <http://doi.org/10.7816/idil-10-78-05>
- Kurtuldu, M. K.. (2009). Czerny op. 299 30 numaralı etüde yönelik teknik ve biçimsel analiz. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 28-38.
- Kutluk, Ö. (2001). *Türkiye'deki müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano eğitimi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özen, M. (1978). *Piyanoya başlangıç*. Yayımlanmamış Asistanlık Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Pamir, L. (1983). *Çağdaş piyano eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.
- Peterson, R. F. ve Treagust, D. F. (1998). Learning to teach primary science through problem - based learning. *Science Education*, 82(2), 215-237.
- şen, S. B. (1999). *Piyano tekniğinin biyomekanik temeli*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, A. (1982-83). Eğitimde program geliştirme. *Yayımlanmış Ders Notu*, Anka.

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-GayriTicari 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-GayriTicari 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 İngilizcesidir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

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

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

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

Kaynaklar

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

Referans Stili ve Formatı

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

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

Metin İçinde Kaynak Gösterme

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

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

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

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

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

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

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

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

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

c) Editörlü Kitap

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

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

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

e) İngilizce Kitap

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

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

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

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

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

h) Yayımcının 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-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler.
Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari 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
	/...../.....

