

Cilt/Volume: 9 | Sayı/Issue: 1 | Yıl/Year: 2022

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

KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM



Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, 2022

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Dizinler / Indexing and Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Central & Eastern European Academic Source



Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, 2022

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

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

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

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

Yazışma Adresi / Correspondence Address

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

Yayıncı / Publisher

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

Baskı / Printed by

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

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

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

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

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editör/ Editor-in-Chief

Doç. Tufan KARABULUT

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

Baş Editör Yardımcıları / Associate Editors

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ

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

Arş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN

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

Dil Editörleri / Language Editors

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

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

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Şebnem ÜNAL

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

Prof. Dr. Ali Özkan MANAV

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

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU

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

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

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

Prof. Dr. Armağan ELÇİ

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

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ

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

Prof. Dr. Abdullah AKAT

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

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

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

Doç. Dr. Mehtap DEMİR

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

Assoc. Prof. Dr. Anna OLDFIELD

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

Prof. Dr. Ann R. DAVID

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

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, 2022

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Assoc. Prof. Dr. Giovanni De ZORZI

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

Prof. Dr. Joseph JORDANIA

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

- Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi
Expressionist Theatre: Study of The Effect of Expressionism on Theatre in Terms of Its Playwriting and Staging Features
Simay YILMAZ1-24
- Hedwig ve Angry Inch* Oyunundaki 'Hedwig' Karakterinin Soyтары Kavramı Açısından İncelenmesi
Evaluation of 'Hedwig' in Hedwig and the Angry Inch as the Jester
Orkun ÖNGEN, Tarık DALKILIÇ25-44
- Saygun'un Müziğindeki İmza: Alaca Tetrakord veya Alaca Dor Töresi
The Signature in Saygun's Music: Chromatic Tetrachord or Chromatic Dorian Mode
Orhan Veli ÖZBAYRAK45-78
- Üç Bagatel: Bir İlhan Baran Portresi*
Three Bagatelles: A Portrait of İlhan Baran
Onur Arınç DURAN 79-108
- Gelecek İçin Belleği Korumak: Tiyatro Arşivi Oluşturma Gerekliliği
Protecting Memories for the Future: The Necessity of Establishing a Theatre Archive
Tuğçe Gözde PELİSTER 109-124

Kitap Değerlendirmesi / Book Review

- Book review of *The Lost Pianos of Siberia*
Sibirya'nın Kayıp Piyanoları Kitabının İncelemesi
Antony HOYTE-WEST 125-128

EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız,

KONSERVATORYUM dergimizin Bahar 2022 sayısıyla bir kez daha sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesinde, Simay Yılmaz, 'avant-garde' sanat akımlarından biri olan Ekspresyonizmi tiyatro sanatı bağlamında inceliyor. Yılmaz, makalesinde, ekspresyonist akımla oyun yazımında mantığa dayalı olay örgüsünün bozulması, sahnelemede teatralliğin, grotesk ve stilize oyunculuk unsurlarının kullanılmaya başlanması, ışık ve sesin anlatımın önemli araçları haline getirilmesi gibi bir dizi önemli yeniliğin tiyatro sanatına kazandırılmasını anlatıyor.

Orkun Öngen ve Tarık Dalkılıç imzalı ikinci makalemizde ise yazarlarımız, John Cameron Mitchell'in yazdığı 'Hedwig ve Angry Inch' oyunundaki 'Hedwig' karakterini soytarlığın tarihsel art alanı ile günümüzdeki yansımaları üzerinden değerlendiriyorlar. 'Hedwig' karakterinin soytarlık kavramı ve tipolojisi üzerinden değerlendirildiği bu çalışmanın, araştırmacılara ve oyunculara farklı bir bakış açısı sağlayacağını ümit ediyoruz.

Bu sayımızın üçüncü makalesinde Orhan Veli Özbayrak, besteci Adnan Saygun'un Türk halk müziğinin kuramsal açıdan ana kaynağı olarak gördüğü 'Alaca Dor töre dizisi'nin bestecinin yapıtlarındaki özel konumuna dikkat çekiyor. 'Alaca Dor töre dizisi'nin, tarihsel ve budun müzikbilimsel bağlam içinde simgeleştirdiği olgular ile Saygun'un yapıtlarında vazgeçilmez bir ses malzemesi olarak yer almasının bestecinin müziğindeki bir imza olduğunu vurguluyor.

Onur Arınç Duran imzalı dördüncü makalemizde ise çağdaş Türk müziği bestecilerinden İlhan Baran'ın 'Üç Bagatel' adlı piyano müziği inceleniyor. Yazarımız, Baran'ın 'Üç Bagatel'i Paul Klee'nin resim anlayışından etkileneceği ifade etmesinden yola çıkarak, eserin, kompozisyonunda Klee'ye ait ne gibi izler taşıdığını araştırıyor. Böylece 'Üç Bagatel'de kullanılan müziksel verilerin ve bu verilerin işleme biçimlerinin analiziyle, Baran'ın müzik diline ve soyutlama yöntemlerine ışık tutmayı amaçlıyor.

Beşinci makalemizde Tuğçe Gözde Pelister, tarih, bellek ve arşiv ilişkisi bağlamında 2009 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan 'Amerikan Tiyatrosu Arşiv Projesi' (ATAP) örneği üzerinden Türk tiyatrosunun belleğini korumak için tiyatroların arşiv oluşturmalarının önemini ortaya koyduğu değerli bir çalışmaya imza atıyor. Özellikle bağımsız tiyatroların sayılarının arttığı günümüzde tiyatroların ve araştırmacıların taleplerini karşılayacak çağa uygun bir arşivleme alışkanlığına sahip olmanın gerekliliğine dikkat çekiyor.

Bu sayımızın altıncı ve son çalışması ise Antony Hoyte-West imzalı bir kitap incelemesi. Yazarımız, İngiliz seyahat yazarı ve gazeteci Sophy Roberts'ın ilk kitabı olan 'Sibiryanın Kayıp Piyano'larını inceliyor. Eser, Sibiryada ataları olan Moğol bir konser piyanisti Odgerel Sampilnorov için antik bir Sibiry enstrümanını bulma arayışındaki seyahatleri anlatıyor. Roberts, bu amacın peşinden koşarken, yalnızca piyanonun değil, aynı zamanda Doğu Rusya'nın da tarihini araştırıyor. Böylece piyano, yazarın pek çok yere yaptığı ziyaretlerle ve oralarda yaşayan insanlarla karşılaşmasıyla, bu büyüleyici ve gizemli bölgeyi keşfetmenin bir aracı haline geliyor.

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

Saygılarımızla,

Doç. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear Readers,

We are delighted to once again present you with the Spring 2022 issue of *Conservatorium*.

The first article we share in this issue is Simay Yılmaz's discussion of one of the important avant-garde art movements, Expressionism, in the context of theater. In the article, Yılmaz describes the introduction of a number of important innovations to theater art through the expressionist movement, such as the disruption of the logical plot in playwriting, the use of theatricality, grotesque and stylized acting elements in staging, and turning light and sound into important tools of expression.

Our second article from Orkun Öngen and Tarık Dalkılıç sees them evaluate the character of Hedwig in the play *Hedwig and the Angry Inch*, written by John Cameron Mitchell, through the historical background of buffoonery and its current reflections, conceptualizations, and typologies. We hope that this study will provide a novel perspective to researchers and actors.

In the issue's third article, Orhan Veli Özbayrak draws attention to the special position of the *Alaca Dor* scale in composer Adnan Saygun's works, which the composer views as the main theoretical source of Turkish folk music. Özbayrak emphasizes the *Alaca Dor* scale as being an indispensable ingredient of sound in Saygun's oeuvre, with the signature of the composer's music being the phenomena he symbolizes in the historical and ethnological musicological context.

Our fourth article by Onur Arınç Duran analyzes the piano piece titled *Üç Bagatel* [Three Bagatelles] from one of Türkiye's contemporary music composers, İlhan Baran. Based on Baran's statements regarding *Üç Bagatel* being composed through the influence of Paul Klee's understanding of painting, our author here explores the traces of Klee the work carries in its composition. Thus, the article aims to shed light on Baran's musical language and abstraction methods by analyzing the musical data used in *Üç Bagatel* as well as the ways in which these data are processed.

In our fifth article, Tuğçe Gözde Pelister contributes a valuable study in which she demonstrates the importance of creating archives for theaters in order to preserve the memory of Turkish theater, using the example of the American Theater Archive Project (ATAP), which started in the United States of America in 2009 in the context of the relationships among history, memory, and archives. Pelister draws attention to the necessity of having an archival policy suitable for the era, one that will meet the demands of theaters and researchers these days especially, when the number of independent theaters is seen to be increasing.

The sixth and final work of this issue is a book review by Antony Hoyte-West. Our author examines *The Lost Pianos of Siberia*, the first book from British travel writer and journalist Sophy Roberts. The work chronicles the travels of a Mongolian concert pianist, Odgerel Sampilnorov, among her ancestors in Siberia in search of an ancient Siberian instrument. In pursuit of this goal, Roberts explores not only the history of the piano, but also the history of Eastern Russia. Thus, the piano becomes a tool for exploring this fascinating and mysterious region through the author's travels to many places and encounters with the people living there.

As always, we would like to thank all our authors and referees who've helped this issue of our journal come to life, especially our editorial board members, and we wish a pleasant read to you, all our esteemed readers.

Yours sincerely,

Doç. Tufan KARABULLUT
Editor in Chief

Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi

Expressionist Theatre: Study of The Effect of Expressionism on Theatre in Terms of Its Playwriting and Staging Features

Simay YILMAZ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1086814

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

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

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

Başvuru/Submitted: 12.03.2022
İlk Revizyon/Revision Requested: 27.04.2022
Son Revizyon/Last Revision Requested: 12.05.2022
Kabul/Accepted: 16.05.2022
Online Yayın/Published Online: 01.06.2022

Atıf/Citation: Yılmaz, S. (2022). Ekspresyonist tiyatro: Ekspresyonizm sanat akımının tiyatro sanatına etkisinin oyun yazımı ve sahneleme özellikleri bağlamında incelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 1-24. <https://doi.org/10.26650/CONS2022-1086814>

öz

Yirminci yüzyılın başındaki *avant-garde* sanat akımlarından biri olan Ekspresyonizm, sahne sanatlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Bilhassa tiyatro sanatı özelinde başat açılımlara olanak sağlayan ekspresyonist akımın havası, takip eden dönemlerdeki sanatsal eğilim ve yönelimlerde de solunmaya devam etmiştir. Bu çalışmada, ekspresyonist akımın tiyatro sanatı bağlamındaki özelliklerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın yöntemini, detaylı bir literatür taraması ve analizi, ardından toplanan verinin alt başlıklar altında kümelenmesi oluşturmuştur. Çalışmada, sırasıyla, yirminci yüzyılın öncü sanat akımlarını hazırlayan toplumsal koşullar açıklanmış, Ekspresyonizm akımının genel özelliklerine yer verilmiş, ekspresyonist tiyatronun öncüleri, ortaya çıkış ve gelişim süreci ele alınmış ve son olarak Ekspresyonizmin tiyatro sanatına etkisi, oyun yazımı ve sahneleme özellikleri bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, ekspresyonist akımın, oyun yazımında *Stationendrama* tekniğinin benimsenmesi, olay örgüsünün mantığa ve neden-sonuç ilişkisine dayanan yapısının bozulması, sahnelemede teatralliğin, grotesk ve stilize oyunculuk unsurlarının kullanıma sokulması, natüralist sahne tasarımından uzaklaşılarak soyutlamaya ve çarpıtmaya yönelmesi, ışık ve sesin anlatımın önemli araçları haline gelmesi gibi bir dizi önemli yeniliği tiyatro sanatına kazandırdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Ekspresyonist Tiyatro, Ekspresyonist Oyun Yazımı, Ekspresyonist Sahneleme, Sahne Sanatları

ABSTRACT

Expressionism, one of the early twentieth century *avant-garde* art movements, had a major effect on the performing arts, especially in theatre and its related genres. Thus, this study examined the features of the Expressionist movement in theatre. For this purpose, we conducted a detailed literature review and analysis, and examined the social conditions that fostered the twentieth century *avant-garde* art movements, general characteristics of Expressionism, emergence of Expressionist theatre, and its pioneers, development process, and effect on theatre in the context of playwriting and staging. Based on the findings, Expressionism brought a number of important innovations to

theatre, including the adoption of the *Stationendrama* technique in playwriting; destruction of the structure of the plot (which was primarily based on logic and a cause-effect relationship); use of theatricality, grotesque, and stylized elements in acting; disengagement from the naturalistic stage design and tendency toward abstraction and distortion; and use of light and sound, as important tools of expression.

Keywords: Expressionism, Expressionist Theatre, Expressionist Playwriting, Expressionist Staging, Performing Arts

EXTENDED ABSTRACT

Expressionism is one of the *avant-garde* art movements of the early twentieth century. In the social environment before World War I, the isolation and alienation of individuals from the industrialized and mechanized *bourgeois* society and poor living conditions made them question the values that were imposed as “modern.” Conversely, studies emphasizing the importance of the subconscious mind and some intellectual developments, such as the theory of relativity, eroded the trust in scientific precision, belief in the human mind, its “consciousness” and “positivity,” and teachings of 19th-century positivist philosophy.

In reaction to the individual pains created by pre-war “modernized” society and “modern” values (which were being questioned), pioneering art movements emerged in intervals of 5–10 years. The so-called *avant-garde* art movements included Futurism, Surrealism, Dadaism, and Expressionism. As for the latter, it developed in Germany, and it was mainly influential in the fine arts, after which it spread into literature, theatre, and other branches of art. The main idea of the Expressionist movement can be explained as the external manifestation of the inner delusions that occur in the inner world of the individual, against the pains created by the social sphere.

The Expressionist movement has greatly influenced the field of performing arts, especially in the context of playwriting, acting, voice and body techniques and tendencies, choreography, and staging styles. This particular movement also fostered major breakthroughs in subsequent theatrical periods and genres, ranging from political and absurd to Postmodernism.

This study includes a detailed analysis of Expressionist theatre. Moreover, it covers the social conditions that fostered the twentieth century *avant-garde* art movements, general characteristics of Expressionism, emergence of the Expressionist theatre, and its pioneers, development process, and effect on theatre in the context of playwriting and staging.

As mentioned earlier, Expressionism developed in Germany in the beginning of the twentieth century. The earliest examples were the works of August Strindberg and Frank Wedekind, while the Expressionist style mainly developed through innovations in dramatic texts by German writers, namely, Georg Kaiser, Ernst Toller, Reinhard Sorge, Walter Hasenclever, among others. As for staging, there was Max Reinhardt and Leopold Jessner, while in acting, there was Werner Krauss, Fritz Kortner, and Ernst Deutsch. During World War I, Expressionist art continued to develop in the United States, whereas after the war, the movement re-emerged in Germany.

Based on the findings, the most fundamental innovations in playwriting of Expressionist theatre are as follows: The *Stationendrama* playwriting technique; obscurity of time and space; collapse of the logical structure of the plot based on a cause-effect relationship in the context of a dream-like atmosphere; language and dialog taking a discrete and associative form; and the “idea” becoming the focus of the text, instead of the plot or the characters. Regarding the fundamental innovations in the staging of Expressionist theatre, they can be divided as follows. In acting, the means of expression shifted from the dialog to sound and movement, which included theatricality, exaggeration, grotesqueness, and stylized acting elements. Meanwhile in staging, artists moved away from the naturalistic stage design and adopted decor, light, and sound, as tools of expression to support the abstraction and distortion.

Giriş

Ekspresyonizm sanat akımı, yirminci yüzyılın *avant-garde* sanat akımları olarak tanımlanan öncü akımlar içerisinde yer almaktadır. Söz konusu *avant-garde* akımları kavrayabilmek için, öncelikle bu akımları hazırlayan toplumsal ve düşünsel arka planı tanımak gerekmektedir.

20. yüzyılın başındaki toplumsal ve düşünsel ortam, büyük ölçüde, 19. yüzyıldan miras kalan değerlere olan inancın ve güvenin sarsılmasıyla karakterize olmuştur. 19. yüzyılda Batı toplumu, endüstrileşme, kapitalistleşme, burjuva toplumunun oluşumu ve şehirleşmenin etkisindedir. Düşünsel temelini ise, Pozitivizm oluşturmaktadır. 19. yüzyılda insan hayatına giren sanayileşme, kapitalistleşme, kentleşme gibi unsurlar başta coşkuyla karşılandıysa da 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında toplumsal alanda ortaya çıkan, burjuva toplumunun içerisindeki eşitsizlik, bireylerin yabancılaşması, savaşların kapıda olması gibi yıkıcı etmenler, 19. yüzyılın “modern değerlerinin” sorgulanmasına yol açmıştır. Modern değerler denince ise akla, insan aklına olan güven, bilimselliğin önem kazanması, gelişmeye, teknolojiye, ilerlemeye olan inanç gelmektedir. 19. yüzyılın düşünsel yapısını karakterize eden Modernizm ideolojisi Karabulut tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

Modernizm, endüstri ve makineleşme çağının yeni gerçekleri doğrultusunda, bilimsel bilginin, teknolojinin ve pratik kazanımların yardımıyla, içinde bulunduğu koşulları yaratmaya, geliştirmeye ve yeniden biçimlendirmeye yönelik insana ve onun gücünün en büyük göstergesi olan aklına duyulan sınırsız güveni ifade eder. (Karabulut, 2014, s. 16)

Toplumsal alanda, modernliğin ve endüstrileşme, şehirleşme, kapitalistleşme gibi unsurlarının yarattığı acımasız ortamın etkileri hissedilmeye başlayınca, Modernizm’in çok güvendiği insan aklı ve bilimsel kesinlik gibi düşünsel değerler de sorgulanmaya başlamıştır. Freud’un psikolojik yaklaşımı, bilinçaltının varlığı ve önemini vurgulayarak, modern zamanın değer verdiği insan aklı ve bilincinin önemini sorgulatmıştır ki, insan aklı ve değerleri, içinde bulunulan negatif toplumsal koşulları kendi elleriyle yaratmış olmasından dolayı bu dönemde sorgulanmaya açık hale gelmiştir. Einstein’ın görecelik kuramı ise tek bir doğrunun ve kesin ve değişmez gerçeklerin varlığı konusunda bir kez daha düşünmeye sevk etmiştir:

Freud'un cinsel yaşam konusundaki bulguları, bilinçaltının öneminin vurgulanması, insan ve değerleri konusundaki yerleşmiş kanıyı kökünden sarsmıştır. Gerçeğin karmaşıklığı şaşırtıcı ve ürkütücü bir boyut daha kazanmıştır [...] Einstein'ın “*relativité*” kuramı ile Newton'un değişmez düzenli evren görüşü sarsılmış, nesnel ve kesin gerçekçilik bilincinin yerine görecelik duygusunu getirmiştir. Bu durumda insan düşüncesi değişken bir yapı içinde kendine yeni uyumlar aramak zorunda kalmıştır. (Şener, 2014, s. 237-238)

Toplumsal ve düşünsel alanda hal böyleyken, sanat çevresinde 19. yüzyılın bilimsel, akılcı, nesnel değerleri ve burjuva toplumu ile karakterize olmuş olan sanat anlayışının sorgulanması ve bu anlayışa karşı eğilimlerin ortaya çıkması söz konusu olmuştur. 19. yüzyılın düşünsel ve toplumsal ortamının sanattaki karşılığı elbette Realizm'dir. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında, 19. yüzyıldan miras kalan değerlere olan inancın ve güvenin sarsılması ile bu dönemin değerlerin sorgulanması, sanat alanına, karşı-gerçekçi diye tanımlanan öncü akımların Realizm'i sorgulaması ve realist sanat anlayışına karşı çıkıp radikal alternatifler üretmeleri şeklinde tezahür etmiştir:

19. yüzyılın sonlarında realist tiyatro anlayışına karşı çıkan yeni eğilimlerin oluştuğu görülür [...] Karşı gerçekçi eğilimler olarak nitelendirilen bu akımların toplumsal arka planında endüstrileşmenin artan etkisi ile ortaya çıkan sorunlar vardır. Buna koşut olarak gittikçe zenginleşen orta sınıfın incelikten yoksun sanat anlayışı aydın sanatçıların tepkisine neden olmaktadır. İnsan akline güvenin azaldığı bu dönemde, Pozitivizm'e karşı mistik eğilimlerin yeniden güç kazandığı görülür [...] 20. yüzyıl tiyatrosunun karakteristik özelliğini realist-natüralist tiyatronun yansıtmacılığının ve Sembolizm'in gizemli gerçeği sezdirme anlayışının ötesinde bir sanat görüşü belirler. Oyun yazarlığından yönetmenliğe, oyunculuktan sahne tasarımına kadar tiyatronun tüm unsurlarında yeni anlatım biçimleri geliştiren bu anlayışa “Avant-Garde Tiyatro” diyoruz. (Karabulut, 2014, s. 74-84)

20. yüzyılın bu alternatif üreten öncü sanat akımlarına “avant-garde” adı verilmiştir. Askeri terminolojide “öncü birlik” anlamına gelen *avant-garde* kavramı, savaş meydanında en önde giden ve en erken hayatını kaybeden askeri birliklere atf yapılarak, 20. yüzyılda ardı ardına bir anda ortaya çıkıp öncü fikirler ortaya atan ve 10-15 yıllık süreler içerisinde sönen Ekspresyonizm, Dadaizm, Fütürizm ve Sürrealizm gibi akımları tanım-

lamada kullanılmıştır. Bu akımların çoğunun ortak özelliği, modern dünyanın insanı getirdiği noktaya karşı tepkilerini sanatsal ifadeyle dile getirmeleridir.

Ekspresyonizm Sanat Akımı

Ekspresyonizm [Alm.: Expressionismus, İng.: expressionism] terimi, Türkçe'ye “dışavurumculuk” olarak çevrilmiştir (Türk Dil Kurumu, 1998, s. 686). Şener'e göre, “akım, iç yaşananın dışa vurulması” bağlamında dışavurumculuk olarak adlandırılmıştır (2014, s. 249). Terim, Türk Dil Kurumu tarafından, “olayların, varlıkların gerçekten olduğu gibi değil de sanatçının iç dünyasına göre anlatılması anlayışına dayanan sanat akımı” (1998, s. 578) olarak tanımlanmıştır. Taner, And ve Nutku ise akımı, “sanat alanında genel olarak iç yaşantının ve iç gerçeğin dışa vurulması” olarak açıklamışlardır (1966, s. 33). Richard, akımın dışavurum özelliğine odaklanan bir açıklama yapmıştır: “Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fışkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir” (1999, s. 7). Antmen'e göre Ekspresyonizm, sanatçıların, “dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumuna yönelmeleridir” (2009, s. 33). Çakmak'a göre ise, Ekspresyonizm, “iç dünyada, bilinçaltında saklı kalan duygu ve düşünceleri açığa çıkartmak ve ifade etmek[tir]” (2015, s. 32). Yapılan tüm tanım ve açıklamalar gözden geçirildiğinde, en genel ifadeyle, Ekspresyonizm, dış yaşam gerçeğinin sanatçının iç dünyasında yarattığı etkinin dışavurumu ile karakterize olmuş bir yirminci yüzyıl öncü sanat akımıdır.

Ekspresyonist akım; Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm, Bauhaus ve Konstrüktivizm gibi diğer birtakım *avant-garde* eğilimler ile 20. yüzyıl öncü sanat akımlarından biri olmuştur. Toplumsal ve düşünsel temelinde, 19. yüzyılın sonundan itibaren toplumsal alanda meydana gelen hoşnutsuzluğun, süregelen değerlere -dolayısıyla süregelen sanatsal geleneğe de- olan inancın sarsılması ve yeni yönelimlerin meydana gelmesi bulunmaktadır. Akım, büyük ölçüde Alman toplumu içerisinde gelişmiştir; Alman sanatı, edebiyatı, müziği (Arnold Schönberg), mimarisi (Gropius ve Bauhaus) ve filmi (Wiene's Das kabinet des Dr. Caligari; Metropolis; vb.) ile yakından ilişkilendirilmiştir (Benson, 1984, s. 2).

Eleştirmenlerce, Ekspresyonizm teriminin ilk olarak ne zaman kullanıldığı konusu kesinlik kazanmamıştır: “Önceleri, terimin Fransız ressam Julien-Auguste Hervé tarafından 1901 yılında kullanıldığı düşünülmüş, ancak John Willett terimin yarım yüzyıl öncesinden kullanılmış olduğunu ortaya çıkarmıştır” (Stylan, 1981, s. 1). Ancak, ilk kullanımı konusunda farklı görüşler bulunsa da terimin 1900'lü yıllarda ortaya çıkan

Van Gogh ve Matisse eserlerini empresyonist sanattan ayırt etmede kullanılarak literatürdeki tanınırlığını edindiği kesindir. Ekspresyonizm olarak bilinen akımın ilk kez güzel sanatlarda ortaya çıktığı konusunda genel bir fikir birliği vardır (Benson, 1984, s. 1):

Ekspresyonizm öncelikle resimde başlamıştır [...] Resimde ekspresyonizm izlenimcilik anlamına gelen empresyonizme tepki olarak vücut bulur. Empresyonizmin tepki duyulan somut dış dünyayı doğrudan resme taşınmasına karşın resimsel ekspresyonizmde somut dış dünya sanatçının soyut bakış açısı ve onda uyandırdığı duygular aracılığıyla resmedilir [...] [Van Gogh'un] Resimlerinde gökyüzü mavi yerine yeşil, ağaçlar yeşil değil kırmızı görülebilir. Çünkü ekspresyonizmde asıl olan dış dünyada görünen değil, sanatçının onu görme ve iç dünyasındaki karşılığını bulup ifade etmesidir. Dolayısıyla toplumsal, somut ve nesnel olan dış gerçeklik, yerini bireysel, soyut ve öznel olan içsel duygulara bırakır. (Çakmak, 2015, s. 33)

Akımın ortaya çıkışındaki temel güdüler bellidir: Ekspresyonizm, “Natüralizmin aşırı doğa kopyacılığına ve Empresyonizmin dış izlenim düzenine karşı” (Taner, And, & Nutku, 1966, s. 33) konumlanmıştır. Natüralizm ile Empresyonizm, aslında birbirine çok benzer zihniyetin iki farklı sanat alanındaki tezahürünü ifade eder: “İzlenimcilik, [resimde] edebiyattaki gerçekçilik anlayışına akraba olan bir sanat anlayışını temsil eder. Monet gibi, Manet gibi ressamlar, belli bir anda, belli bir ışık altında yakaladıkları görünümün resmini yapmışlardır” (Şener, 2014, s. 249). Ekspresyonizm, yüzeydeki gerçekliğe ve toplumsal sorunlara olan sadakati sebebiyle Natüralizm'i de reddetmiştir (Karabulut, 2014, s. 94). Dönemin sanatındaki, izlenimleri birbiri ardına koymakla yetinen eğilime karşı olan ekspresyonistler için yalnızca fotoğraf çekmek yeterli değildir (Drain, 1995, s. 95-96):

Dışavurumculuk ise bir soyutlama anlayışı getirmektedir. Bu yeni soyutlamada nesnenin kendi değil, ressamın o nesne hakkındaki güçlü duygularının ifade edilmesi öngörülmektedir. Soyut ve içsel olanın, gözde değil zihinde yaşayanın ifade edilebilmesi için yeni anlatım yolları, yeni renk ve biçim düzenleri aranır. Resimde dışavurumculuğun en belirgin biçimsel özelliği, heyecanların, tutkuların ifade edilebilmesi için doğadaki biçimlerin görünümünün değiştirilmesi, yeni renk ve biçim uyumları aranması olmuştur. (Şener, 2014, s. 249)

İlk olarak resimde sanatında ortaya çıkan Ekspresyonizm akımında, doğadaki görüntülerin birebir taklidi bırakılmış, yansıtma ikinci plana atılmıştır (Karabulut, 2014, s. 15).

Ekspresyonizm ile Empresyonizm arasındaki fark, Brockett ve Hildy tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

İzlenimciler objelerin görünümünü belirli bir andaki belirli bir ışık altında gördüğü haliyle yakalamaya çalışırken, dışavurumcular objelere güçlü duygular yansıtmak ve onları ressamın kendi bakışına göre değiştirilmiş ve çarpıtılmış olarak resmetmek istemiştir. (2016, s. 415)

Empresyonist sanatçılar dış gerçekliği resmederken; ekspresyonist sanatçılar gördükleri karşısındaki bireysel ve öznel deneyimlerini, içsel düşünce ve vizyonlarını iletmek ile ilgilenmişlerdir (Stylan, 1981, s. 1).

Ekspresyonizmin kuramsal temelinde, Wilhem Worringer'in 1907 yılında kaleme aldığı, 1908 yılında yayınlanan, "Abstraktion und Einfühlung" (Soyutlama ve Özdeşleşme) başlıklı tezi bulunmaktadır. Worringer, bu yazıda, sanatçının gerçekler karşısında benimsediği iki temel tutum olarak soyutlama ve özdeşleşmeden bahseder. Sanayileşme ve makineleşme çağının özdeşleşme olanağını ortadan kaldırdığı ve olanaklı olan tek sanatsal tutumun estetik soyutlama olduğunu savunur. Ona göre, estetik soyutlama, dış dünyanın kaosunu yenmede tek sanatsal yoldur (Worringer, 1908).

Ekspresyonizm, resimden sonra müziğe, mimariye, yazarlığa ve özellikle tiyatroya sirayet etmiştir. Bu sayede, tiyatro sanatında, gerçekçilikten uzaklaşıp, büyük oranda bireyselliğin ve iç hissiyatın dışa vurulduğu eserleri tanımlayacak bir kavrama kavuşulmuştur (Stylan, 1981, s. 2).

Ekspresyonist Tiyatro

Ekspresyonist tiyatro, [Alm.: Expressionistisches Theater, İng.: expressionistic theater], 20. yüzyılın başında Ekspresyonizm sanat akımının tiyatro alanında tezahür etmesi neticesinde ortaya çıkan tiyatro akımını ifade eder. Çalışlar, ekspresyonist tiyatroyu, "[...] gerek natüralist tiyatro, gerek izlenimci tiyatroya, gerekse yeni-romantikçiliğe tepki olarak Almanya'da ortaya çıkmış tiyatro akımı" (1995, s. 164) olarak tanımlamıştır.

20. yüzyılın başındaki tiyatro düşüncesi, halihazırda, realist-natüralist tiyatro anlayışının oyun yazımı, oyunculuk ve sahnelemedeki yanılısamacılığına karşı eğilimler geliştirmiş olup, ekspresyonist tiyatro gibi bir sanatsal üslubun yetişmesine olanaklı durumdadır. Karabulut 20. yüzyılın başındaki tiyatro anlayışını şu şekilde özetlemiştir:

Realizm'in yanlısamacı sahne estetiğine karşı çıkararak, özellikle, tiyatrodaki yönetmenin önemi vurgulanmış, doğalcı oyunculuk anlayışına yeni açılımlar getirilmiş, sahne tasarımı ile ilgili devrimci nitelikte atılımlar yapılmış ve böylelikle, 20. yüzyıl tiyatrosunun öncü akımlarının yolu açılmıştır. (Karabulut, 2014, s. 83)

Böyle bir sanatsal ortamda, Ekspresyonizm, Alman tiyatrosundan başlayarak, Avrupa'da ve Amerika'da tiyatro sanatına 20. yüzyılın sanatsal üsluplarını pek çok yönden etkileyen yenilikler katmış ve tiyatro tarihinin önemli akımlarından biri olmuştur.

Tiyatro alanında Ekspresyonizm, Almanya'da gelişmiştir. Alman ekspresyonist yazarlar, natüralist-realist oyunlara ve empresyonist atmosfer oyunlarına karşı, iç gerçeği, salt insanı eksen olarak alan oyunlar yazmaya başlamışlardır. (Taner, And, ve Nutku, 1966, s. 33). Law'a göre, ekspresyonist tiyatro, 20. yüzyılın başlarında, gerçekçi yaklaşımı, karakterlerin iç yaşamını ifade etmek için çeşitli anti-realistik tekniklerin kullanıldığı bir tür drama ile değiştirmeyi amaçlayan bir harekettir (Law, 2011, s. 177):

Resimde ekspresyonizmin dış dünyayı olduğu gibi esere konu eden empresyonizme karşı tepki olarak doğmasına paralel bir şekilde tiyatrodaki ekspresyonizm de kendini somut yaşam gerçeğini konu alan natüralizme ve realizme karşıt bir noktada konumlandırmıştır. (Çakmak, 2015, s. 36)

20. yüzyılın başında, August Strindberg ("To Damascus", "Rüya Oyunu", "Hayaletler Sonatı") ve Frank Wedekind'in ("Die Büchse der Pandora", "Frühlings Erwachen") oyunlarında ekspresyonist tiyatro yazını sayılabilecek ilk öncü adımlar atılmıştır. Oskar Kokoschka'nın yazdığı "Cinayet, Kadınların Umudu" adlı tek perdelik oyun ise, Kokoschka'ya "ekspresyonist" sıfatını kazandırmıştır (Everdell, 2018, s. 402):

Dışavurumcu akımın bildirge niteliği taşıyan ilk sahne olayı, bir ressam tarafından gerçekleştirildi. 22 yaşındaki Oskar Kokoschka 1909'da Viyana'daki "Kunstschau" açık hava tiyatrosunda "Mörder, Hoffnung der Frauen" [...] başlıklı bir oyun sahneye koydu. (Candan, 2003, s. 71)

Dışavurumcu tiyatrosunun öncüllerinden sonra gelen dramatik temsilcilerine ise; Reinhard Sorge ("Der Bettler"), Georg Kaiser ("Von Morgen bis Mitternacht"), Walter Hasenclever ("Der Sohn") ve Ernst Toller ("Die Wandlung", "Masse-Mensch") örnek verilebilir. Dışavurumcu tiyatro, en büyük gelişimini, 1910'larda Almanya'da, Georg Kaiser, Ernst Toller ve bir dizi Alman oyun yazarının eserleri ile kaydetmiş; tiyatro alanına getirdiği

yeniliklerle Alman tiyatrosunda Bertolt Brecht'in epik tiyatrosuna uzanan bir etkiye sahip olmuştur. Akım, oyun yazarlarının gerçekçiliğe yeniden ilgi gösterdiği 1930'lara kadar tiyatro sahnesine hâkim olmaya devam etmiş; salt dışavurumculuk II. Dünya Savaşı öncesi etkisini kaybetse de birçok oyun yazarı, akımı gerçekçilikle birleştirerek (ekspresyonist öğeler taşıyan oyunları Harold Pinter, Arthur Miller, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre ve Eugene Ionesco), başarı elde etmiştir.

Ekspresyonist tiyatro eserlerin konusunu, genel anlamda, makineleşmiş burjuva toplumunun içerisinde ezilmiş bireyin hezeyanları oluşturmuştur: Oyunlarda “burjuva düzene karşı çıkan haykırışlar ve geleceğe olan inanç” (Nutku, 2008, s. 142) dile getirilir. Ancak, sözü edilen toplumsal sorunlara yönelmiş toplumsal gerçekçi bir yaklaşım değildir; bireyin öznel iç yaşantısı ve başkaldırısı tiyatronun odağına yerleştirilir (Çalışlar, 1995, s. 164). Ancak, genelden özele inildiğinde, ekspresyonist tiyatronun konusunun ve odağının, akımın iki farklı döneminde; I. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında, farklı karakterler çizdiği de görülmektedir.

Savaş Öncesi ve Savaş Sonrası Karakteristiği

Ekspresyonist tiyatroyu, eserlerin konuları ve odaklanılan düşünceler bağlamında, I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırmak mümkündür. Alman Ekspresyonizmi, I. Dünya Savaşı öncesinde, endüstrileşmiş burjuva toplumu ile hayatın mekanikleşmesinin bireysel hezeyanları ile karakterize olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle ise, akımın odağı kişisel ve öznellikten insan ve topluma yönelmiştir. Bu savaş sonrası yönelimi ile Ekspresyonizm, politik ve epik tiyatroya da temel oluşturmuştur (Stylan, 1981, s. 3-4).

İlk olarak savaş öncesi dönemi ele almak gerekirse; I. Dünya Savaşı öncesinde Ekspresyonizm, bireyi ve yaratıcı kişiliği öne çıkarmış, Freud ve Jung psikolojilerinin etkisiyle insanın gizli ve saklı ruh hali ve bilinçaltına yönelmiştir. Bu dönemde, Strindberg'in “Rüya Oyunu” (1907) ve “Hayaletler Sonatı” (1908); Wedekind'in “Lulu” üst başlıklı “Erdgeist” (1895) ve “Die Büchse der Pandora” (1904) oyunları ile “Frühlings Erwachen (İlkbahar Uyanışı)” (1890-91) isimli oyunu gibi, bireyselliğin, kişisel hezeyanın, kişinin bilinçaltının öne çıkarıldığı oyunlar yazılmıştır. Nutku, Alman Ekspresyonizminin savaş öncesi döneminin arka planını şu şekilde açıklamıştır:

19. yüzyıl düşüncesinin I. Dünya Savaşı ile sarsılmasından önce ve Alman İmparatorluğu'nun gelişimi sırasında gelişen kuşak, babalarının onlara bırak-

tıkları düzene sırt çevirmeye başlamıştı. Gelenekler köhneleşmişti, kapitalist burjuva düzeni insani değerler açısından çıkmaza girmişti; yeni bir düzenin kurulması gerekiyordu. (Nutku, 2008, s. 141)

I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle, eserlerin konuları daha toplumsal bir ölçüğe oturmuştur. Eserlerin vurgusu kişisel kaygılardan insanlığın ve toplumun içinde bulunduğu duruma, savaşın yıkımlarına kaymıştır. Bu dönemin karakterini taşıyan oyunlara Wolfgang Borchert'in "Draußen vor der Tür (Kapıların Dışında)" (1947) isimli oyunu örnek verilebilir. Akımın odak noktasında yaşanan dönüşüm, dışavurumcu tiyatronun Almanya'da politik tiyatronun zeminini hazırlamasına neden olmuştur. Şener, ekspresyonist tiyatronun karakteristiğindeki bu dönüşümü şu şekilde ele almıştır:

Dışavurumculuk, başlangıç döneminde ve gelişme döneminde farklı eğilimler göstermiştir. Başlangıçta iç gerçeğin özgürce ifade edilmesi görüşünü benimseyen dışavurumcular, giderek daha iyi bir dünya yaratma ereğine yönelmiş, siyasal ve toplumsal yönü ağırlık taşıyan oyunlar yazmışlardır. (Şener, 2014, s. 249)

Geçirilen dönüşüm, eserleri bir ölçüde toplumsal amaçlı bir düzleme oturtmuş olsa da bu iki dönemi de kapsayan ekspresyonist üslubu karakterize eden temel özellikler bulunmaktadır. Bu temel özellikler, "oyun yazımı özellikleri" ve oyunculuk yönelimlerini de içerecek olan "sahneleme özellikleri" ana başlıkları altında incelenmiştir.

Oyun Yazımı Özellikleri

Ekspresyonist tiyatronun karakteristik özelliklerinden bir bölümü oyun yazımında karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde, dramatik metin, geleneksel yapıdan farklılaşmış bir dizi yeni eğilim ve teknik ile karakterize olmuştur. Bunlar, düşüncenin birincil konuma yerleşmesi, olay örgüsünün mantıksal yapısının bozulması, düş dramaturjisi, durak tekniği (*Stationentechnik*), zamansallık ve mekansallığın kırılması, oyun kişilerinin tipleştirilmesi, dil ve diyalogun kesikli yapısı, monoloğun geri dönüşü ve karşıtlıkların estetiği olarak sıralanabilir.

1- Düşüncenin Birincil Konuma Yerleşmesi

Ekspresyonist tiyatrodaki dramatik metnin öğelerinden düşünce, birincil konuma yerleşmiştir. Antik Yunan'dan 18. yüzyıl itibarıyla dram sanatında meydana gelen gelişmelere kadar, dramatik metinde birincil derecede önemli olan unsur olay örgüsü olmuştur. 18. yüzyıl dramının gelişmesi ve tragedyaya kahramanının çok boyutlu dram karakterine dö-

nüşmesi ile dramatik metinde birincil unsur oyun kişisi haline gelmiştir. Ekspresyonist tiyatrodaki ise, bu iki unsurun yerine dramatik metnin düşünce ögesi; yani odaklandığı düşünce veya tema, birincil konuma gelmiştir:

Antik tiyatrodan başlayarak oyun içeriğinin en önemli ögesi ya konu ya da oyun kişileri olmuştur. Oysa şimdi düşünce ögesi ön plana geçmektedir. Oyunun olay dokusu, oyunun sunmak istediği bildiriye göre düzenlenir. [...] Tüm ilgi oyunun teması üzerine toplandığından olaylar ve durumlar da tema çevresinde yoğunlaştırılır. (Şener, 2014, s. 251-252)

Düşünce ögesinin birincil konuma yerleşmesi, olay örgüsünün mantıklı yapısının da oyun kişilerinin detaylı ve incelikli karakterler olmasının da gerekliliğini ortadan kaldırmıştır. Bir bakıma, ekspresyonist eserin tüm unsurları düşünce ögesinin çevresinde şekillenmiştir. Olay örgüsünün mantıklı yapısının bozulması ve oyun kişilerinin tiplleştirilmesi, ekspresyonist tiyatrodan imza niteliği taşıyan dramatik tekniklerinin gelişmesine de yol açmıştır. Bunlar; “durak tekniği”, “düş dramaturjisi”, “paralel aksiyon” adı verilen teknikler olup; ileriki alt başlıklar altında incelenecektir.

2- Olay Örgüsünün Mantıksal Yapısının Bozulması

Olay örgüsünün mantıksal yapısının bozulması; mantıksal bir gelişme gözetmeyen, yan yana, eşzamanlı ve sıçramalı; zamansallık ve mekansallıktan uzak vizyonların artarda sıralandığı bir serbest biçimi ifade etmektedir. Ekspresyonist eserlerde olay örgüsünün bağlantısı koparılmış; eser, epizotlara, olaylara ve resimlere ayrılmıştır.

Bu mantıksallığın kısıtlayıcılığından sıyrılarak serbest biçime geçiş; bir önceki başlık altında yer verilen düşüncenin birincilleşmesi kadar; ele alınan konuların bireyin içsel algısı ve yaşantısı ile karakterize olmuş olması, dolayısıyla bunları ifade etmenin neden-sonuç ilişkisine bağlı mantıksal bir biçimsellik içerisinde mümkün olmayacağı inancından kaynaklanmıştır:

Dışavurumculuk temelde bir iç dünyanın (vizyonun) öznel ifadesidir; Kişisel gerçekliğini temsil ederken sanatçı, kendisini tüm akademik kurallardan ve geleneksel estetik kavramlardan (özellikle geleneksel güzellik normlarından) kurtarmak zorundadır. Gerçekliğin deneyimi ‘anlık’ ve ‘gerçek’ olmalıdır. (Benson, 1984, s. 2)

3- Düş Dramaturjisi

Akımın yazarları, dış yaşam gerçeğinin, -çoğu zaman yazarın kendisini ifade eden- ana oyun kişinin iç dünyasındaki yansımalarının dışavurumunu yapmışlar; bunu yaparken de bilinçaltının düzensizliğini, karmaşasını; mantıksal gerekliliklerin zorunlu olmadığı özgür bir alan oluşunu kullanmışlardır:

[...] bilinç, somut, toplumsal koşulların biçtiği kurallar tarafından yönlendirilir. İnsanın duygu ve gizil düşünceleri bu kurallar nedeniyle bilinçaltına itilir ve düşlerde dile gelir. Düşler ve orada görünürlüğe gelen duygular, reddedilen somut dış dünya karşısında özgürdür. (Çakmak, 2015, s. 32)

Ekspresyonist oyunlarda bilinçaltının düşsel atmosferi yaratılmıştır: “Düşler, düşlerin karmaşası, iç itilimler, insanın yaşamına yön veren gizli güçler olarak önem kazanmıştır. Bu tercihte psikanaliz biliminin bulgularına duyulan ilginin payı vardır” (Şener, 2014, s. 249). Eserlerde düş ile gerçek belirsizdir, şimdiki zaman geçmiş ve gelecek veya zamansızlık kolayca ayırt edilemez. August Strindberg, rüyaların olay örgüsünün mantık dışı örüntüsünü metne aktarmada *Stationentechnik* tekniğini kullanmış, bu teknik daha sonra önce Alman sonra Amerikan ekspresyonizminin temel dramatik formlarından biri haline gelmiştir.

4- Durak Tekniği (Stationentechnik)

Strindberg, rüyaların olay örgüsünün mantık dışı örüntüsünü ve kesikli yapısını metne aktarmada Türkçe’de “durak tekniği” veya “parçalama tekniği” olarak anılan *Stationentechnik*’i kullanmıştır. Bu tekniğin kullanıldığı dramatik forma düz bir çeviri ile “duraklar draması” anlamına gelen *Stationendrama* adı verilmektedir. Bu formda, sahneler birbirini kronolojik olarak bir nedensellik sırası içerisinde izlemezler. Her bir sahne, ana karakterin içsel yolculuğu üzerindeki duraklardan biridir. *Stationendrama* modeli, tarihsel olarak, 14. yüzyılın başlarında *mystery plays* denen dini içerikli mucize oyunlarının kullandığı dramatik yapıdır. Orta çağın dini içerikli oyunlarından sonra, *Stationendrama* olarak tanımlanan bu dramatik formun İsveçli oyun yazarı Strindberg’in “Şam’a Doğru” ve “Rüya Oyunu” isimli eserlerinde bir rüyanın kesikli yapısını tasvir etmek üzere kullanıldığında ekspresyonist tiyatro anlayışının sıkça başvurulan dramatik formu haline geldiğini görüyoruz. Strindberg’in kullanımından sonra *Stationentechnik*, önce Alman sonra Amerikan ekspresyonizminin temel tekniklerinden biri olmuştur.

Teknik, bağlantısı merkezi bir figür etrafında kurulan büyük ölçüde özerk sahnelerden oluşan bir dramatik formdur. Eserlerde “perdelere bölünme yerine, sayıca kısıtlanmamış anlatım durakları seçilmiştir. Bunlar aynen düşlerde olduğu gibi, belli bir kronoloji ya da süreklilik içermeyen sıçramalı bir akış içindedir” (Candan, 2003, s. 71). Taner, And ve Nutku, tekniği, “bir tiyatro yapıtını perdelerle değil de, duraklarla (tablolarla) kurma yöntemi” (1966, s. 33) olarak açıklamışlardır. Everdell, tekniği “paralel aksiyon” olarak adlandırmış ve Strindberg’in “Rüya Oyunu” üzerinden örnekleyerek şu şekilde açıklamıştır:

Paralel aksiyon, ya dış dünyada ya da imgelemde eşzamanlı olarak geçtiği anlaşılan yaşantılar arasında ileri geri gitme tekniğiydi [...] Birbirinin içine girmiş, üç beş sekanslı, 16’ya yakın farklı sahne seçiliyordu ve bazı unsurlar o denli sık tekrar ediliyordu ki seyircilerde zaman ve mekan duygusu altüst oluyordu. Sahneler önce belirli bir sıra izlemedikleri duygusu uyandırıyor, sonra bunun bir kabus ve sanrı sıralaması olduğu anlaşılıyordu. (Everdell, 2018, s. 402)

Brockett ve Hildy’ye göre, “birçok dışavurumcu oyun yapısal olarak epizotlara dayalıdır, birliğini merkezi bir fikir veya argümandan alır” (2016, s. 416). Bu teknik, ekspresyonist akımdan sonra, Bertolt Brecht tarafından epik tiyatronun temel tekniklerinden biri olarak kullanılmaya devam etmiştir.

5- Zaman ve Mekân

Önceki başlıklar altında değinildiği üzere, olay örgüsünün mantıksal yapısının bozulmasına, zamansallığın ve mekânsallığın kırılması da eşlik eder. Olaylar arasındaki zıplamalar, bilinçaltında ansızın beliren vizyonların görüntüleri, bir sahneden diğerine zamansal bir kronoloji gözetmeden geçilmesi; eşzamanlılık; zamansızlık; geçmişe, şimdiye, geleceğe gidip gelmeler; olanaksız mekanların artarda sıralanması gibi bir dizi uygulama ekspresyonist eserin zaman ve mekan özelliğini tanımlamaktadır.

Buna ek olarak, mekânın belirsiz olmadığı örneklerde, mekân kullanımında özel bir tercih olarak “parabolik mekân” kullanıldığı görülmektedir. Parabolik mekân, hapishane, cadde, tımarhane, şehir gibi ideolojik anlamları olan mekanlardır. (Pavis, 1998, s. 361) Bu kullanım da düşünce ögesinin birincil konuma gelmesinin bir uzantısıdır.

6- Oyun Kişileri

Ekspresyonist metinlerde oyun kişileri, daha önce sözü edilen düşünce ögesinin yansıtılmasına hizmet edecek şekilde planlanmıştır. Oyun kişileri arasında tek bir önemli kişi vardır, olaylar onun bakış açısından verilir. Yazarın dışa vurmak istediği düşünce veya duygu, çoğu zaman yazarın kendisini temsil eden bu karakter aracılığı ile aktarılır: “Genellikle her şey baş kahramanın gözünden gösterilmiştir. Baş kahramanın bakışı vurguları değiştirebilmiş ve olaylar hakkında etkili yorumlar empoze edebilmiştir” (Brockett ve Hildy, 2016, s. 416). Bu ana karakter, yazarın iç dünyasını dışavuracağından, onun monologlarına, diğer karakterlerle olan diyaloglardan çok daha fazla ağırlık verilir.

Bu kişi dışındaki oyun kişileri, belli duyguları, kurumları veya sosyal grupları temsil eden “tiplerdir”. Karakter derinliği ve boyutluluğundan uzak olan bu kişiler, bireyselliklerini kaybetmişlerdir. Bu kişiler genel olarak isimlidirler: Metinde “adam”, “baba”, “oğul”, “çalışan”, “mühendis” olarak yer alırlar. Stereotipleşmiş ve karikatürize edilmişlerdir, grotesk ve gerçeklik dışı şekilde çizilirler (Stylan, 1981, s. 5). Sevda Şener, bu oyun kişilerini şu şekilde açıklar:

Dışavurumcu tiyatrodaki oyun kişileri karakter boyutları içinde ele alınmamışlar, tipik birkaç çizgi ile belirtilmişlerdir. Bu tipler iletilmek istenen görüşle ilgili olarak bireysel, ya da toplumsal bir özelliği simgelerler; soyut ve kavramsal tiplerdir. (2014, s. 252)

7- Dil ve Diyalog Özellikleri

Ekspresyonist tiyatrodaki dil ve diyalog özelliklerine baktığımızda karşımıza uzun monologlar ile uzun süren sessizlikler ve kısa kısa ifadelerin biraradalığının tezatlığı çıkar. Değişkendir; yer yer uzun lirik bir monolog halini alır, yer yer *staccato* bir telgraf konuşması gibi bir-iki kelimelik kısa ifadelerden oluşur (Stylan, 1981, s. 5). Nasıl oyun kişileri ana karakter ve diğer tiplerleştirilmiş oyun kişileri olarak iki farklı özellik çiziyorsa, uzun uzadıya bir monolog da yalnızca ana karaktere özgüdür. Eser düşünce ögesine hizmet ettiğinden, ana karakterin düşünceyi ilettiği pasajlar uzun monologlarla çizilmiştir. Natüralizmin, gerçeklikten uzaklaştırdığı düşüncesiyle oyundan çıkarıp attığı monoloğu, ekspresyonistler, iç dünyanın doğrudan doğruya anlatımı sayarak yeniden kullanmaya başlamışlardır (Taner, And, ve Nutku, 1966, s. 33). Bunun dışındaki konuşmalar günlük konuşmadan uzak, kısa kısa, kesiklidir; bir iki cümlelik kısa konuşmalarla yetinilir.

Yoğun heyecanlar konuşma yerine jestle, mimle iletilir (Şener, 2014, s. 252). Bu “telegrafik” konuşmalar, bilinçaltı dünyasının atmosferini yaratmada da etkilidir. Çakmak, ekspresyonist dil ve diyalog özelliğini şu şekilde açıklamıştır:

Oyun metinlerinde geleneksel tiyatroyu kökten sarsan değişim dilde ve diyaloglarda gerçekleşir. Ekspresyonist dil simgesel, çağrışımsaldır, bir olayı geliştirmeye bir kişiyi tanıtmaya yönelik olmaktan çok uzaktır. Bu nedenle diyaloglar telgraf konuşmalarını hatırlatacak biçimde kısa, kesik, montajlanmıştır, sessizlikler en az sözler kadar önemlidir. (2015, s. 37)

8- Karşıtlıklar Estetiği

Dil ve diyalog özelliklerinde yer verilmiş olan, bir yanda ana karakterin uzun monologları bir yanda eserin geneline hakim olan uzun sessizlikler ile kısa kısa ve bir iki kelimelik telegrafik konuşmaların biraradalığının zıtlığı; genel anlamda oyun metninin karşıtlıklara dayanan yapısını bir örneklemeaktadır.

Ekspresyonist eserlerde hem oyun yazımında hem sahnelemede (örneğin ışıklamada karanlık-aydınlık, siyah-beyaz; dekorda büyük-küçük) karşıtlıkların yarattığı “heyecansal etkiye”, karşıtlıkların estetiğine, çokça başvurulur:

Sözde, görüntüde, anlamda karşıtlıklardan yararlanılarak heyecansal etki sağlanmıştır. Gerçek ile fantezi, Tanrısal olanla dünyadaki vahşet, lirizm ile pornografi, kısa anlatım ile uzun monolog, düzyazı ile koşuklu yazı yan yana getirilir. Karşıt öğeler sık sık birbiri ile yer değiştirir. (Şener, 2014, s. 252).

Sahneleme Özellikleri

Ekspresyonist tiyatronun karakteristik özelliklerinin bir bölümü de sahneleme alanında gelişme göstermiştir. Akımın sahnelemede önde gelen isimleri, Max Reinhardt (1873-1943), Otto Falckenberg (1873-1947) ve Leopold Jessner’dir (1878-1945). Özellikle Jessner’in merdivenleri, bu döneme damgasını vurmuştur. Bu isimler dışında, sahnelemeye dair uygulamaları ve ortaya koyduğu görüşlerle Adolphe Appia’nın (1862-1928) ekspresyonist sahnelemeye öncülük etmektedir. Appia, oyuncunun sahne üzerindeki hareketini özgürleştiren ve “ritmik uzamlar” adı verilen, merdivenler, rampalar, platformlar içeren dikey uzamsal dekor tasarımı ve ışığı vurgulaması ile ekspresyonist sahne plastiğinin gelişmesine katkı sağlamıştır.

Ekspresyonist sahneleme, gerçekçi-natüralist sahneleme anlayışından farklılaşmış bir dizi yeni eğilim ve teknik ile karakterize olmuştur. Bunlar; sahneye koymada anlatım araçlarında sözün ötesine geçiş, rüya atmosferi, görsel çarpıtma, natüralist dekordan uzaklaşma, ışık tasarımının aydınlatma değil yorumcu konumuna gelmesi olarak sıralanabilir.

1- Anlatım Araçlarında Sözün Ötesine Geçiş

Ekspresyonist sahneleme anlayışında, sahne üzerinden seyirciye ulaşmada söz ve diyalogun ötesine; ışık, renk, nesne kullanımına geçilmiştir: “Natüralizmde olduğu gibi anlamı sözle, diyalogla vermek yerine renk, ışık, nesne ve simgelerle yansıtmak önem kazanır. Dolayısıyla sözün dışındaki tiyatroya özgü anlatım araçları birincil konuma gelir” (Çakmak, 2015, s. 41).

Birer anlatım aracı olan ışık, renk ve nesnenin kullanımının; seyirciyi ortak bir bilinçaltında buluşturmada sözden kat be kat daha etkin olacağına inanılmıştır. Bu bağlamda, anlatımın aracı olarak alınılan sahne estetiği, eserlerin ruhunu yansıtacak ve seyirciyi atmosfere sokacak şekilde planlanmıştır.

2- Rüya Atmosferi ve Görsel Çarpıtma

Ekspresyonist sahnelemede temel amaçlardan biri, rüya atmosferi olarak adlandırılan düşsel bir sahne ortamı yaratmak olmuştur. Bu sahnelerin rüya ve kâbus görüntülerine benzemesi amaçlanmıştır. Düşsel atmosferi yakalamak için, gölgeli ve anti-gerçekçi bir ışıklama ve görsel çarpıtma kullanılmıştır (Stylan, 1981, s. 4). Görsel çarpıtma ile, bilinç düzeyinde bilinen şekiller ve renkler çarpıtılmış, seyircinin kapıların ve duvarların bü-küldüğü bir rüya görüntüsüne bakıyormuş gibi hissetmesi sağlanmıştır:

Günlük, olağan gerçek görünümü bozmak, yeni bir izlenim yaratabilmek için biçimlerde, renklere çarpıtma yapılır. Dış gerçek iç gözün bakışı açısından, içimizden bize görüldüğü gibi anlatılmaktadır. Bu öznel bakış açısı dış biçimi bozar. İçte doğru eğilimli duvarlar, iskelet görünümlü ağaçlar, makine gibi devinen insanlar, bir karabasan havası yaratır. Mezardan çıkan ceset, kafasını sırtındaki torbada taşıyan adam gibi görüntülerle yüreklere korku salınır. Işık düzeni ile, alışılmamış renkler kullanılarak bu atmosfer, yoğunlaştırılır. (Şener, 2014, s. 252-253).

3- Natüralist Dekordan Uzaklaşma

Bu görsel çarpıtma, doğal olarak, natüralist sahne tasarımının dış yüzey gerçeğinin en yakın ve en detaylı kopyasını yapma amacından apayrı bir yerde duran bir anlayışın ürünüdür. Ekspresyonist sanatçılar, natüralist sahne tasarımını eleştirmiş, sahnelemede soyutlamanın gerekliliğini savunmuşlardır.

Ekspresyonist sahne tasarımı, natüralist tasarımın detaycılığından çok uzaktır. Basitleştirilmiş görüntüler temayı andıracak oranda kullanılır. Dekor, çarpıtılmış şekiller ve duygulara hitap eden renklerden oluşmaktadır (Stylan, 1981, s. 4). Amerikan Ekspresyonizminin temsilcilerinden Arthur Hopkins, sahnelemede gerçekçi dekordan uzaklaşılmasını, seyircinin bilinçaltı düzeyini kesintiye uğratmamak adına gerekli görmektedir:

Gerçekçi dekor, doğrudan doğruya, bilinçli bakış açısının ürünüdür. Bir dekoru aslına tıpatıp benzetme çabası, seyircide, gördüğü ile bildiğini karşılaştırma isteği uyandırır. Dekor karşılaştırmak, seyircinin bilinçli olarak bildiği ile sahnede karşısına çıkan değerlendirmesidir. [...] Ne yazık ki, seyirci bu bilinçli karşılaştırmayı yaparken oyun da boşu boşuna akıp gider. Çünkü, hangi çeşitten olursa olsun, bilinçli zihinsel bir faaliyet ilgiyi ister istemez oyundan uzaklaştırır. Dahası var, zihinsel karşılaştırma olayı, seyirciye, bir tiyatrodaki bulunduğunu, gerçek olmamakla birlikte dikkate değer, aslında tıpatıp uygun bir dekor seyretmekte olduğunu düşündürmek demektir. Bu ise, sonuç bakımından, gerçekçi gayreti, bütün çalışmanın, dekorun, piyesin, kısaca her şeyin gerçek dışı olduğunu önemle belirtmeye varacak kadar ileri götürmektedir. İşte bu yüzden ben, gerçekliğin, elde etmek istediği şeyi mahvetti kanısındayım. (Taşer, 2003, s. 100-101)

Ekspresyonist sanatçılara göre, sahne gerçeğin kopyası değildir, gerçek yaşamı temsil etmez, gerçeğe benzeyen bir mekân yaratmak amacı taşımaz. Sahne tasarımında tek amaç, sahnenin, “odağa alınan ana fikrin taşıyıcısı konumunda, anlam iletimini olanaklı kılacak biçimde” kullanılmasıdır. İletilen anlamın dünyası “oyunlarda merkezde olan eserin başkişisi ve onun iç dünyası olduğundan dekor ve mekân da ona görüldüğü şekilde” (Çakmak, 2015, s. 46) kurgulanmalıdır.

4- Işık Tasarımının Aydınlatma Değil Yorumcu Haline Gelmesi

Ekspresyonist sahnelemenin en önemli özelliklerinden bir diğeri, ışığın artık aydınlatma unsuru olarak değil “yorumcu” olarak alımlanması ve kullanılmasıdır. Gerçekçi dekor

anlayışında, ışık gerçeğe en yakın renklerde ve yoğunlukta kullanılmaya, dekoru bu şekilde aydınlatmak üzere ayarlanmaya çalışılır. Somutlaştırmak gerekirse, gerçekçi bir sahnelemede bir ışıklama öğleden sonrasının kızarmış güneşinin eşyaların üzerine düşüşünü en iyi şekilde taklit etmelidir. Ekspresyonist sahnelemede ise, ışık da gerçek hayatın taklidini yapmaya değil, düşünce ve duyguyu iletmeye yönelik olarak tasarlanmıştır:

Dairesel fon aydınlatılarak veya renklendirilerek kullanılıyorsa, bu, bir kış gökyüzünü ya da bir bahar sabahını ima etmek için değildir; amaç, seyircinin zihnine yerleşecek ve ona kahramanın ruh durumunu iletcek şu veya bu dramatik anın renk olarak karşılığını oluşturan fonu yaratmaktır. Eğer, Gece Çalınan Trampetler için Sievert'in hazırladığı dekorlarda olduğu gibi, bir penceleden ay ışığı sızıyor izlenimi veriliyorsa, bu, mehtabı anımsatmaktan çok, nesnelerin biçimlerini bozmak, doğa üstü gölgeler yaratmak ve patetik gerilimi arttırmak amacını taşır. [...] Işıklar, olayları, aydınlatıcı bir öğe olarak değil, en önemli evrelerin yorumcusu olarak izlerler (Richard, 1999, s. 199-200)

Bu bağlamda, ışık tasarımında bölgesel aydınlatmaya, gölge ve yarı karanlık kullanımına sıklıkla başvurulmuştur. Bölgesel aydınlatma, oyun kişisini kendi bilinç görüntüsü içerisinde ayrıksı bir konumda konumlandırmaya yarar: “Yönetmen, bölümsel bir aydınlatmayı genel aydınlatmaya yeğler; böyle bir ışıklandırma, oyuncuyu oyunun en önemli anında bir projektör huzmesi içine alır, aniden onu çevreleyen dünyadan ayırır, diğer kişilerle ilişkisini koparır” (Richard, 1999, s. 200). Gölge kullanımı ise, yaratılmak istenen izlenim ve hissettirilmek istenen duygunun şiddetini ayarlamada anahtar görevindedir: “dekoratör, nesneyi veya oyuncuyu alttan aydınlatarak gölgeleri dev boyutlara ulaştırır” (Richard, 1999, s. 200). Gölge ve yarı karanlık kullanımı, rüya atmosferi ve tedirgin edici bir hava yaratılmasına olanak sağladığından, ekspresyonist sahnelemede bolca kullanılır: “Işıklıandırmada genellikle dev gölgelere izin veren bir aydınlatma tercih edilir, yarı karanlıklar ya da yoğun ve renkli ışıklar ama özellikle de karşıt renkte ışıklar tercih edilerek duygu iletilir.” (Çakmak, 2015, s. 47)

Sahneleme özelliklerinin içerisinde ekspresyonist tiyatro bağlamında kendine has bir üslup inşa etmiş olan ekspresyonist oyunculuk tarzına da yer vermek gerekmektedir. Ekspresyonist olarak nitelenen oyunlarda icrada oluşan bu ortak üslup, Werner Krauss, Fritz Kortner ve Ernst Deutsch örnekleri üzerinden kavranabilir. Bu akım bağlamında oyunculuk, gerçekçi oyunculuk anlayışından farklılaşmış bir dizi yeni eğilim ile karakterize olmuştur; bunlar, oyunculukta bilinçaltına ulaşma ve rüya atmosferini yaratma

amacının güdülmesi, gerçekçilikten kaçınma, anlatım aracı olarak sesin ve hareketin sıra dışı kullanımı ve oyunculukta karşıtlıklar estetiğinin benimsenmesi olarak sıralanabilir.

5- Oyunculukta Bilinçaltına Ulaşma ve Rüya Atmosferini Yaratmanın Amaçlanması

Ekspresyonist oyunlarda oyuncunun amacı, seyirciyi ortak bir bilinçaltında ortak bir duyguda buluşturmak olmuştur. Bu bağlamda, seyircinin bilinç düzeyi değil bilinçaltı ve duyguları hedef alındığından, bu alana etki edebilecek bir oyunculuk tarzı benimsenmiştir. Bilinç süzgecinden geçmesi gereken gerçekçi bir oyunculuk yerine, seyircinin bilinçaltının oyunun duygusuyla kolayca buluşabilmesini sağlayacak stilize, büyütülmüş, çarpıtılmış ve çağrışımsal özellikler taşıyan; fizikselliğin ve ses kullanımının anlatım aracı olarak birincil hale geldiği bir tarza yönelinmiştir:

Ekspresyonistler dış dünyada yakalayamadıkları mutlak hakikati ve ideal, kirlenmemiş yeni insanı içsel duygularda ararlar. Onlara yol gösteren dışsal gerçeklik değil duygulardır. Ekspresyonist oyunculuk bu duyguların en etkili ve doğrudan şekilde seyirciye aktarılması üzerine inşa edilir. Seyirciyi bu ortak duyguda buluşturmak amaçlanır. (Çakmak, 2015, s. 42)

Ekspresyonizmde bir diğer amaç, bilinçaltına ulaşmaya koşut olarak rüya atmosferi yaratmak olmuştur. Oyun yazımındaki rüya dramaturjisinin üzerine kurulmak istenen bu yapının oyunculuk ile de desteklenmesi için oyuncunun rüya atmosferini yaratan bir stil benimsemesi gerekmiştir:

[...] rüyaların atmosferini yakalamak daha önce de söylendiği gibi ekspresyonistler için çok önemlidir. Buna koşut olarak oyunculukta da duyguyu doğrudan iletme için bir rüya hali yaratmak amaçlanır. Oyuncu sahneye kendinden geçmiş, uyurgezer gibi, hayalet misali çıkarsa istenilen etki oluşacaktır. (Çakmak, 2015, s. 43)

6- Gerçekçilikten Uzaklaşma

Bu amaçlar doğrultusunda ekspresyonist tiyatrodaki oyuncu, Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk anlayışından uzaklaşır. İnsan davranışının gerçekçi detayları bilinçli olarak göz ardı edilmekte, oyuncu abartılı, mekanik bir tutum takınmaktadır (Stylan, 1981, s. 5). Bir başka deyişle, dışavurumcu anlayışın oyunculuk anlayışı da "dışavurumcu" bir üsluptadır. Aktarılmak istenen duygu ve düşünce; abartılı, grotesk ve stilize bir oyunculuk tarzı ile ortaya koyulur:

[...] oyuncu gerçeği yansıtmış gibi bir yanılgıya kapılmamalı, oynadığını gizlememelidir. Bu amaçla abartı, soyutlama ve stilizasyon oyunculukta başvurulan başat yöntemlerdir. (Çakmak, 2015, s. 41)

Dışavurumcu üslubun gerçekçilikten farkını kavramada Stylan'ın şu tasviri ilgi çekicidir: Ona göre, realist bir sahnelemede, oyuncular sandalyelerde oturup hava durumu hakkında konuşuyorlarsa; ekspresyonist bir sahnelemede sandalyelerin üzerine çıkıp dünya hakkında bağırırlar (1981, s. 1).

7- Anlatım Aracı Olarak Sesin ve Hareketin Sıra Dışı Kullanımı

Ekspresyonizm bağlamında oyunculukta meydana gelen en radikal değişimler, sesin ve hareketlerin sıra dışı kullanımının anlatım aracı olarak önem kazanması ve bu unsurların stilize edilmesi olmuştur. Realist anlayışta günlük yaşam gerçeği üzerine yapılan gözlemler doğrultusunda rol kişinin içselleştirilmesinden doğan doğal ses kullanımı ve hareketler, ekspresyonist anlayışta yerini dışsal olarak uygulanan stilize ses ve hareketlere bırakmıştır:

Oyuncunun söz konusu duyguyu taşımak için kullanacağı iki anlatım aracı bulunur: ses ve hareket. Ekspresyonist oyunculuğa çarpıcı bir görünüm veren sesin ve bedenin sıra dışı kullanımınıdır. Kuşkusuz bu iki araç, geçmişte görüldüğü gibi gerçek yaşamdaki haliyle kullanılmayacak, doğal olmanın çok ötesinde bir kullanımla karşımıza çıkacaktır. (Çakmak, 2015, s. 42)

Bu anlayışta, bedensel hareket, bir gösterge halini almıştır: “Hareketler stilize edilmiştir. Makine toplumunun insanları, makine gibi devinmektedirler” (Şener, 2014, s. 252). Bedensel harekete ek olarak yüz ifadeleri de dışavurumun en önemli göstergelerinden biridir. Özellikle gözler, ön plana çıkarılarak anlatımın etkin araçları haline getirilmiştir:

[...] ekspresyonist oyunculukta gözler, duyguları doğrudan aktaran organlar olarak ayrı bir önem kazanır. İçsel duygu gözlerden fışkırır, bu yüzden onlar çok büyük ya da hareketlidir. Gösterimlere ilişkin fotoğraflarda da bu durum açıkça gözlenir. (Çakmak, 2015, s. 43)

8- Oyunculukta Karşıtlıklar Estetiği

Oyun yazımında da karşılaşıldığı üzere “karşıtlıkların” kullanımı, ekspresyonist akımın önemli sanatsal öğelerinden biridir. Oyunculuk özelinde, karşıtlıklar estetiği, beklentiye ters düşen rol dağılımlarıyla veya zıtlıkların yan yana getirilmesiyle sağlandığı gibi; ses ve beden kullanımın-

da da karşıtlıkların altı çizilmiştir. Ses ve beden birbiri ile uyumlu hareket etmek yerine, birbirine karşıt bir patern sergilemiştir. Bu uyumsuzluğun, hem sahnelemede istenen eğme, bükme, çarpıtma estetiğine hizmet etmesi, hem de insanın sesi ile bedeninin uyumsuz hareketinin düşsel bir çağrışım yaparak rüya atmosferinin yaratılmasına katkı sağlaması söz konusudur.

Sonuç

Buraya kadarki kısımda, öncelikle yirminci yüzyılın öncü sanat akımlarını hazırlayan toplumsal koşullar, Ekspresyonizm akımının genel özellikleri, ekspresyonist tiyatronun öncüleri, ortaya çıkış ve gelişim süreci ele alınmış; daha sonra Ekspresyonizmin tiyatro sanatına etkisi, oyun yazımı ve sahneleme özellikleri bağlamında incelenmiştir.

Ekspresyonist tiyatronun oyun yazımı özelliklerinin, düşüncenin birincil bir konuma yerleştirilmesi, olay örgüsünün mantıksal yapısının bozulması -bu bağlamda mantıksal bir gelişme gözetmeyen, yan yana, eşzamanlı ve sıçramalı, zamansallık ve mekansallıktan uzak vizyonların artarda sıralandığı bir serbest biçime geçilmesi-, düş dramaturjisinin yaratımı, eserin epizotlara, olaylara ve resimlere ayrılması ile durak tekniğinin (*Stationentechnik*) kullanımı, zamansallık ve mekansallığın kırılması, parabolik mekân tercih edilmesi, oyun kişilerinin tipleştirilmesi ve anonimleştirilmesi, dil ve diyalogun kesikli ve telegrafik bir yapıda yazımı, uzun sessizliklerin yanı sıra monoloğun geri dönüşü ve oyun yazımında karşıtlıkların estetiğinden yararlanılması olduğu saptanmıştır.

Sahneleme özellikleri ise anlatım araçlarında sözün ötesine geçiş, rüya atmosferi, görsel çarpıtma, natüralist dekordan uzaklaşma, ışık tasarımının aydınlatma değil yorumcu konumuna gelmesi, oyunculuk tarzı ile bilinçaltına ulaşma ve rüya atmosferini yaratma amacının güdülmesi, gerçekçilikten kaçınma, anlatım aracı olarak sesin ve hareketin sıra dışı kullanımı ve karşıtlıklar estetiğinin benimsenmesi olarak belirlenmiştir.

Bu özellikler gözden geçirildiğinde, ekspresyonist tiyatro sanatçılarının benimsediği çoğu uygulamanın ekspresyonist tiyatroyu takip eden dönemlerde hem kullanılmaya devam edildiği hem de yeni açılımlara olanak sağladığı fark edilmektedir. Örneğin, ekspresyonist akımın *Stationentechnik* adı verilen episodik yazım tekniği, ilerleyen dönemde Bertolt Brecht'in Epik tiyatrosunun belkemiğini oluşturmuştur. Grostesk ve stilize sahneleme ve oyunculuk unsurları ise o günden bugüne modern tiyatronun oyunculuk üslubu yelpazesinde yerini almıştır. Ekspresyonist tiyatronun, anlamsız tekrarlar, telegrafik konuşma biçimi veya uzun monologların uzun sessizliklere karışması gibi pek çok dil ve diyalog özelliği ise özellikle Absürd tiyatro

adını verdiğimiz oyunlarda yeniden karşımıza çıkmıştır. Yine sonlara doğru ele alınan, beden-ses ikilemi; “gidelim” dedikten sonra hareketsiz kalan Gogo ve Didi örneğinde olduğu gibi, sahne estetiğinin sıkça başvurulan bir uygulaması haline gelmiştir. Natüralist dekordan uzaklaşıp benimsenen ekspresyonist sahne estetiği ise, sahne üzerindeki dekorun gitgide yoksullaştırıldığı ve anlatımın bir ögesi olan ışık ile ses tasarımının başat hale geldiği modern dönem için adeta üzerine inşa edilecek zemini hazırlamıştır. Bu bağlamda, tiyatrodaki Ekspresyonizm akımı, döneminin tiyatrosunu yapılandırmanın ötesinde, günümüz tiyatrosuna uzanan anlayışları olanaklı kılan açılımı yaratmasıyla, tiyatro sanatını başat ölçüde etkilemiştir.

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

- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Benson, R. (1984). *German Expressionist Drama: Ernst Toller and Georg Kaiser*. London: Macmillan Press.
- Brockett, O. G., ve Hildy, F. J. (2016). *Tiyatro Tarihi*. (T. Y. Öğüt, Dü., ve T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çakmak, B. (2015). Tiyatrodaki Ekspresyonizm Akımı ve Leopold Jessner’in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Ekspresyonist Sahneleme Çalışmalarından Örnekler . *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (19), 31-63.
- Everdell, W. R. (2018). *İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*: (3. b.). (H. Kocakoluk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro: Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Law, J. (Ed.). (2011). *The Methuen Drama Dictionary of Theatre*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatro Tarihi*. (3. b., Cilt 2). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (3. b.). (B. Madra, S. Gürsoy, ve İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Styan, J. L. (1981). *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Şener, S. (2014). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (8. b.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Taner, H., And, M., ve Nutku, Ö. (Haz.). (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumları Yayınları.
- Taşer, S. (Haz.). (2003). *Sahneye Koyma Sanatı*. İstanbul: Papiris Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*. (9. b., Cilt 2). (İ. Parlatır, N. Gözaydın, H. Zülfikar, B. T. Aksu, S. Türkmen, ve Y. Yılmaz, Haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Worringer, W. (1908). *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper.

Hedwig ve Angry Inch Oyunundaki ‘Hedwig’ Karakterinin Soyтары Kavramı Açısından İncelenmesi

Evaluation of ‘Hedwig’ in *Hedwig and the Angry Inch* as the Jester

Orkun ÖNGEN¹ , Tarık DALKILIÇ² 



DOI: 10.26650/CONS2022-1087161

¹Öğretim Görevlisi, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye

²Lisans Öğrencisi, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye

ORCID: O.Ö. 0000-0002-3211-4972;
T.D. 0000-0002-6158-6709

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Orkun ÖNGEN,
Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları
Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye
E-posta/E-mail: orkunongen@msn.com

Başvuru/Submitted: 13.03.2022

İlk Revizyon/Revision Requested: 19.05.2022

Kabul/Accepted: 23.05.2022

Online Yayın/Published Online: 13.06.2022

Atıf/Citation: Ongen, O. & Dalkilic, T. Hedwig ve Angry Inch oyunundaki ‘Hedwig’ karakterinin soyтары kavramı açısından incelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 25-44.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1087161>

Öz

Bu çalışmanın amacı, John Cameron Mitchell’in yazdığı *Hedwig ve Angry Inch* oyunundaki ‘Hedwig’ karakterini soyтары kavramı ve tipolojisi üzerinden tarihsel bir perspektif kapsamında incelemektir. Soytarlık kavramı ile bu kavramın tarihteki yeri üzerinden yapılan araştırmalar oyundaki Hedwig karakterini kavramaya dair -özellikle oyuncu açısından- bir bakış açısı oluşturacaktır. Soytarlığın tarihsel art alanı ile günümüzdeki yansımalarının ne olduğu, bunların modern bir müzikal tiyatro oyunu olan *Hedwig ve Angry Inch* müzikali içerisindeki karşılığı irdelenecektir. Çalışmaya soytarlık kavramının tarihsel kökeniyle tarihsel dönemler içerisindeki gelişimi ele alınarak başlanacaktır. Sonrasında Hedwig karakteri bu tarihsel art alan ekseninde çözümlenerek günümüzde ne türde bir soyтары kavramına karşılık geldiği, karakterin oyun içerisindeki konumu ile replikleri üzerinden yapılan tespitler bağlamında değerlendirilecektir. Hedwig karakterine dair bu çalışmada yapılan değerlendirme ve tespitler, ilgili alt başlıklar altında analiz edilerek sonuç ve değerlendirme bölümünde kalitatif bir değerlendirme yöntemi doğrultusunda incelenerek bir değerlendirme niteliğinde sonuçlandırılacaktır. İnceleme sonucunda ulaşılan tespitler, oyun karakterinin soytarlık kavramı ve tipolojisi üzerinden değerlendirilmesi yönünde araştırmacılara ve oyunculara bir bakış açısı sağlayarak Hedwig karakterinin bu minvalde ele alınmasına imkân sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Soyтары, Drag Queen, John Cameron Mitchell

ABSTRACT

This study examines the character of ‘Hedwig’ in the musical play *Hedwig and the Angry Inch*, written by John Cameron Mitchell, using the historical concept and typology of the jester, with a special focus on performers’ perspectives. First, the study focuses on the historical origin of the concept of jester and its development over various historical periods. Afterward, the character of Hedwig is analysed from a historical perspective to determine which kinds of jester concept *Hedwig* might correspond to today. Evaluating the position of the character and her lines in the play was significant in this determination. The study concludes with an assessment of the qualitative evaluation method. The findings of this examination will present a new perspective to researchers and actors to evaluate the character of Hedwig through the concept and typology of the jester.

Keywords: Jester, Drag Queen, John Cameron Mitchell

EXTENDED ABSTRACT

Jesters are a phenomenon encountered across social classes under various names both in theatre and society throughout history. Jesters have survived far beyond the periods in which they emerged within the cultural codes of society. The basic qualities jesters exhibit do not change even as historical periods change. The attitudes and behaviours of the jester are built on the existing features of humanity rather than the characteristics of culture. These basic features relate to the need to reveal and make tangible the naked truth existing in the material world. While revealing this truth, the jester demonstrates some character traits that release the jester from the responsibility of telling the naked truth. The half-wit, half-stupid, half-mad attitude of jesters allows them to express the truth through their sharp-tongued humour – a humour that in fact helps to create their social status and allows them to avoid the consequences of telling the truth. Naturally, even if these ordinary people, deemed mad and half-witted in their society, are not taken seriously, they are free to rise to the position of an intermediary of the naked truth to everybody.

Hedwig's character in the musical play *Hedwig and the Angry Inch*, written by John Cameron Mitchell, exhibits a tense relationship with her sexual identity. The choices Hedwig has made in life have pushed her to the margins of the society she occupies, just like jesters. This ambiguous position of Hedwig leads her to evaluate the realities she faces from a simple point of view. While doing so, she adopts a half-mad, half-witted, sometimes sarcastic and melancholic attitude typical of jesters. Hedwig adopts these attitudes and behaviours to gain the immunity of the jester in society. She reflects these same features to the audience throughout the play.

This study intends to show the hidden relationship between the character of Hedwig and the historical concept of the jester by citing specific similarities. This study will consider the concept of jester in Greek, Roman, Medieval, Renaissance and Modern theatre and in other art forms. The scope of this study is limited to the related titles historical evaluations mentioned and to the play *Hedwig and the Angry Inch*. Apart from these limitations, some off-topic limited discussion about the concept of jester are introduced to guide other researchers who might want to deal with the issue from a different perspective. The author briefly explains the concept of Hedwig as a jester in a way that does not disturb the integrity of the character. While evaluating the character of Hedwig,

it is not sufficient just to associate her with the concept of jester. It is important to think deeply about the similarities between this character and the concept of jester. To date, there is no academic evaluation or study related to this play from this viewpoint. The determination and historical evaluations made in this study on the concept of the jester shows that other similar plays can be evaluated within this same textual context.

The study comprises four parts. In the introduction, the author reviews the purpose, method, scope and limitations of the study. Further, the author emphasises the importance of the study and explains the evaluation method used. In the next part, the author examines the historical background and origins of jesters and their position in various historical periods. In the second part, the author analyses the character of Hedwig within the typology of the jester, in line with historical determinations. The third chapter presents this qualitative study's conclusions.

Giriş

Soytarılar, çağlar boyunca hem tiyatrodaki hem de toplumlarda çeşitli isimler altında, farklı toplumsal sınıflar içerisinde değişik birçok statü ve konumda karşılaşılan bir olgudur. Soytarılar içinde buldukları toplumun kültürel kodları ile ortaya çıkmış oldukları çağın ötesindedirler. Genel olarak sahip oldukları temel niteliklerin, çağ ve dönemler değişse bile değişmediği görülür. Bunun nedenleri arasında soytarıların toplum içerisinde sergiledikleri hal tavrı ve davranışları, çoğunlukla içinde buldukları kültürün özelliklerinden ziyade yaşamın var olan temel özellikleri üzerine inşa etmiş olmalarından kaynaklanır. Bu temel özellikler maddi âlemde var olan ve sürekli olarak kendini hissettiren salt gerçeğin kendini açığa vurma ihtiyacıyla ilişkilidir. Soyтары bu gerçeği açığa vururken kendini o gerçeğin yol açacağı sorumluluktan kurtaran bazı karakter özelliklerine sahiptir. Soyтарыnın takınmış olduğu -isteyerek ya da istemeyerek sergilediği- yarı aptal, yarı deli tavrı; gerçeği sivri dilliliği vasıtasıyla ifade ederken bunun sonuçlarından kaçınmasına yol açan toplumsal statüsünü oluşturur. Doğal olarak toplumda bu deli ve yarı akıllı olan kişilerin söyledikleri ciddiye alınmaz. Bu nedenle soytarılar salt gerçeği herkese duyuran bir aracı konumuna yükselirler. Böylece toplumun açıkça söyleyemediklerini dile getiren ayrıcalıklı dokunulmaz kişiler haline dönüşürler.

John Cameron Mitchell'in yazdığı *Hedwig ve Angry Inch* oyunundaki 'Hedwig' karakteri cinsel kimliği ile olan gerilimli ilişkisi ve hayatında yapmış olduğu seçimler onu tıpkı soytarılarda olduğu gibi içinde bulunduğu toplumun dışına itelemiştir. Hedwig'in bu deklase¹ konumu onu içinde bulunduğu gerçekleri daha yalın bir noktadan değerlendirmesine yol açar. Bunu yaparken soytarılara özgü yarı deli, yer yer aptal yer yer de alaycı ve melankolik bir tavrı takınır. Diğer bir ifadeyle toplum içinde soyтарыının kendine dokunulmazlığını sağlayan hal, tavrı ve davranışları bir karakter özelliği olarak kendine edinir ve oyun boyunca bu özellikleri seyirciye yansıtır. Çalışmada amaçlanan, bu benzerlikler üzerinden Hedwig karakteriyle tarihsel bir fenomen olan soytarılar arasında var olan benzerlikleri göstermektir. Hedwig karakteri ile ilgili yapılan bu inceleme, oyunu performe edecek oyunculara Hedwig karakterinin soytarılık kavramı ile olan ilişkisi üzerine temel bilgiler vermeyi amaçlar. Bu sayede oyuncunun Hedwig karakterini soytarılık

1 Fransızca *déclassé* sözcüğünden alıntılanan bu sözcük 'sınıf düşmüş, değer kaybetmiş (kimse)' anlamlarına gelir. Bu sözcük Fransızca *déclasser* 'ait olduğu sınıftan ayırmak, sınıf düşürmek' anlamlarına gelebilme için Fransızca *classe* 'sınıf'sözcüğünün önüne de- ön eki alır ("Deklase," 2022). Bu sözcük ile Hedwig'in içinde yer aldığı deklase olmuş, düşürülmüş, indirgenmiş, toplumun dışına itilmiş olan konumuna/toplumsal statüsüne gönderme yapılmaktadır.

kavramı üzerinden değerlendirmesine imkân sunarak oyuncunun role hazırlık sürecine farklı bir bakış açısı çerçevesinde düşünsel bir katkı sağlamayı amaçlar.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde; çalışmanın amaç, yöntem, kapsam ve sınırlılıkları ile çalışmanın önemi üzerinde durularak çalışmanın değerlendirme biçimi açıklanmıştır. Birinci bölümde; soytarılığın tarihsel kökeni ve çağlar içerisindeki konumu değerlendirilerek çalışmanın tarihsel art alanı oluşturulmuştur. İkinci bölümde; yapılan tarihsel tespitler minvalinde Hedwig karakteri soytarı tipolojisi içerisinde incelenerek analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde ise çalışma sonucunda elde edilen bulgular Sonuç ve Değerlendirme başlığı altında kalitatif bir yaklaşımla yapılan tespit ve incelemelerle sonuçlandırılmıştır.

Araştırmanın Amaç ve Kapsamı

Araştırmanın amacı, *Hedwig ve Angry Inch* müzikalindeki ‘Hedwig’ karakterini oyunculuktaki komik tipin kökenini oluşturan soytarı olgusu üzerinden incelemektir. Soyтары kavramının tarih içerisinde dayandığı durum ve koşulları açıklayarak tarihsel bir neden sonuç çizgisi üzerinde Hedwig karakterini incelemek bu çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. Tarihsel olguların soytarı kavramına kattığı farklı kavramsal nitelik ile davranış kalıplarının tarihsel izleğinin Hedwig karakteri üzerine olan yansımaları, geçmişten günümüze soytarılık kavramı ile Hedwig karakteri arasında belirli benzerliklerin olduğunu göstermektedir. Bu benzerliklerin çözümlenerek değerlendirilmesi bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Çalışma kapsam olarak Antik Yunan, Roma, Orta Çağ, Rönesans dönemi tiyatrosunda soytarılık kavramı ile başlayarak Modern Tiyatro ve diğer sanatlar içerisinde soytarılık kavramı üzerine temellendirilecek, böylelikle çalışmanın tarihsel boyutu şekillendirilecektir. Sonrasında bu tarihsel iz düşünüm üzerinden yapılan çıkarımlar ile John Cameron Mitchell’in yazdığı *Hedwig ve Angry Inch* oyunundaki Hedwig karakteri incelenecektir. Kapsam olarak bu çalışma, makalede konusu geçen kronolojik başlıklar ile *Hedwig ve Angry Inch* isimli oyun ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlamalar dışında *drag queen*² kavramı üzerinden sonuç bölümünde sınırlı bir şekilde ele alınan konu dışı önerme; konuyu farklı bir bakış açısından ele almak isteyen araştırmacılara fikir vermek mahiyetinde

2 Çoğunlukla erkekler tarafından eğlence veya gösteri amaçlı renkli kadın kıyafetleri giyen, kadın makyajı yapan kişi (“Drag queen,” 2022).

yapılmış bir önerme olup, sonuç ve değerlendirme bölümünde konu bütünlüğünü bozmayacak şekilde bir değerlendirme olarak kısaca açıklanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bir *glam rock* müzikali olan *Hedwig ve Angry Inch* adlı oyundaki 'Hedwig' karakteri oyunda her ne kadar bir *drag queen* performansı sergilese de geçmişten günümüze süre gelen soyтары tipolojisiyle arasında benzerlikler vardır. Bu noktada soytarılık kavramını pejoratif manada düşünmemek gerekir. Maksat Hedwig karakterini değerlendirirken salt soytarılık kavramıyla ilişkilendirip sadece bir soyтары gibi ele almak değil, aksine bu karakterin soytarılık kavramı ile arasında olan benzerlikler üzerinden yola çıkarak karakteri derinlemesine düşündürmektir. Bu açıdan bakıldığında bu oyunla ilgili akademik düzeyde bu türde yapılmış bir değerlendirme ve herhangi bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Soytarılık kavramı üzerinden bu çalışmada yapılan tespit ve tarihsel değerlendirmeler, başka benzer oyun metinlerinin de bu bağlam çerçevesinde değerlendirilebileceğini örnek olarak göstermektedir.

Yöntem

Bu çalışma, Hedwig karakterinin incelenmesinde ilgili bölüm ve alt başlıklarda betimleyici bir yaklaşımla yapılan tespit ve analizlerden oluşmaktadır. Sosyal bilgiler araştırma inceleme metotlarından biri olan kalitatif yöntem bu çalışmada esas alınmıştır. Soyтары olgusunun tarihsel art alanı çerçevesinde *Hedwig ve Angry Inch* müzikalindeki 'Hedwig' karakteri hakkında kalitatif bir yaklaşımla yapılan tespit ve incelemeler çalışmanın sonuç bölümünde bir değerlendirme mahiyetinde sonlandırılmıştır.

1. Tanımlar

1.1. Soytarılık Kavramının Tarihsel Kökeni

Soyтары kavramı *Tiyatro Terimleri Sözlüğü* kitabında "Bir oyunda, skeçte ya da sirkte gülmüş hareketler ve sözlerle çevresindekileri güldüren oyuncu" (Taner, And ve Nutku, 1966, s. 99) olarak tanımlanır. Cambridge Dictionary' e göre soyтары, "Komik kıyafetler giyen, yüzü boyalı, hileler yapıp aptalca davranarak insanları güldüren bir gösteri insanı"³ ("Soyтары," 2021) olarak tanımlanır. Ayrıca soytarılık kavramı, içinde insana ait ruhsal ve fiziksel durumları barındıran bir kavramdır (Ünsal, 2006, s. 12).

3 Bu makaledeki tüm çeviriler -aksi belirtilmedikçe- makale yazarları tarafından yapılmıştır.

Doğu tiyatrosunun geleneksel soytarısı, Antik Roma döneminin sokak maskarası ile günümüzdeki sirklerin palyaçoları köken itibariyle benzer temel ilkelere sahiptir. Bu ilkeler genel itibariyle değişmez çünkü bu ilkeler belirli bir tarihsel dönem veya herhangi bir kültürün özelliklerinden değil, yaşamın var olan temel özellikleri üzerine inşa edilmiştir. Soytarılardan belirsiz ve çoklu kimlik yanlısımları kullanarak, kalıplaşmış tavır ve davranışları reddederek ya da saptırarak sahip oldukları şeytan tüyü veya aura sayesinde içinde buldukları toplumdaki dışlanmaları bu temel ilkelerin genel karakteristiğini oluşturur (Despot, 1981, s. 661). Sanat teorisyeni Wolfgang Zucker, *The Image of a Clown* adlı makalesinde popüler soytarı imajını; karakteri olmayan, duygularını göstermesine izin verilmeyen, yalnızca öteki olarak adlandırılan, toplumun dışına itilmiş bir kişi olarak tanımlar (Amsden, 2011, s. 4). Soytarı; komiği kullanma biçimiyle nefret edilen, fikirleri olmayan, hor görülen bir görünüme sahip olan kişidir. Soytarı genel itibariyle onu sorumluluktan kurtaran yarım akıllılığı ve ciddiyeti kırma gücü sayesinde dokunulmazlık kazanır (Gültürk, 2011, s. 85). Böylece gerçekleri, sivriliklerinden bir şey eksiltmeden dile getirir. Soytarı sahip olduğu bu kendi şahsına münhasır tavır sayesinde ciddiyetin ağırlığını bozar. Sözleri ciddiye alınmadığı için insanların söyleyemediklerini söyleme gibi bir özgürlüğe sahiptir. Bu özgürlüğe sahip olan soytarılar iktidar ile halk arasında bir aracı rolü üstlenirler. Şöyle ki soytarılar bir yandan krallara hizmet ederken öte taraftan halkın söyleyemediklerini dile getiren ayrıcalıklı dokunulmaz kişiler haline dönüşürler.

Bu noktada soytarı arketipinin değişen tarihsel dönem ve koşullar içerisinde farklı isimler altında ortaya çıktığı görülür. Özellikle modern dönemde kentlerin gelişmesiyle birlikte soytarılık özelliğine sahip palyaço kavramı ortaya çıkar. Ahmet Güngören *Palyaço, Soytarı, Kurban ve Maskara Kral* başlıklı yazısında bu iki kavramı birbiriyle şöyle ilişkilendirir: “Soytarı kralını, kimsenin cüret edemediği ölçüde eleştirip alaya alarak eğlendirirken, kentlerin gelişimiyle birlikte halkı eleştirerek eğlendiren yeni bir ‘komik’ tipi de yaygınlaşmaya başlar: palyaço! Halk palyaçoya tüm tabuları çiğneme, en acı gerçekleri bile alaya alma özgürlüğünü tanımıştır. Kapitalizmin evriminin belirli bir aşamasında, ‘sirk’in bir ticari kumpanya olarak doruğunu yaşadığı evrede, palyaçonun ayak basmadığı kent ve kasaba kalmaz” (Güngören, 1998, s. 1). Soytarı kelime anlamı olarak Türkçe’de deli/aptal gibi anlamlara gelse de aslında bu anlamların ötesinde anlaşılması zor bir karakterdir. Tanımlanması zor olan bu karakteri ifade etmek için batı dillerinde çok çeşitli karşılıklar bulunmakla beraber bunların anlamları birbirinden ayrı ve muğlak-

tır. Bunların bazıları *fool, buffoon, clown, jongleur, jogleor, jocularor, sot, stultor, scurra, fou, fol, truhan, mimus, histrio, morio* gibi kelimelerdir (Otto, 2001, s. 1). Anlam muğlaklığı açısından değerlendirilecek olursa; Türkçe'de soyтары, İngilizce'de *clown* ve *fool* kavramları her ne kadar birbirinden farklı anlamlara sahiplermiş gibi algılansa da Latin dillerinde bu kavramların aynı ve benzeş olduğu iddia edilir (Gültürk, 2011, s. 85). Ayrıca, soytarılık kavramı içerisinde barındırdığı delilik ve bilgelik anlamlarıyla 'deha' ile 'ahmaklık' arasında düalist⁴ gelgitlere işaret eden düşsel bir oyuna verilen addır (Erasmus, 2021, s. vi). Diğer bir ifadeyle soytarılık içinde rol yapmayı barındıran kurmaca bir oyuna işaret eder.

Tiyatro sanatında soytarılık, tarih sahnesinde Rönesans tiyatrosu ile birlikte ortaya çıkmış bir kavram gibi dursa da aslında geçmişten günümüze süre gelen bir art alanın devamıdır. Bu kavram Antik Yunan tiyatrosunda Aristophanes'in komedi oyunlarındaki grotesk tiplerden, Roma Tiyatrosu'ndaki *Attelan farsı*⁵ tiplerine kadar, Orta Çağ şölenlerindeki ucubelerden, *Commedia dell'Arte*' in⁶ bilindik tiplerine kadar uzanır. Soyтары, özellikle Rönesans dönemiyle beraber edebiyatta karaktere, gerçek yaşamda ise simgeye dönüşmüştür. Bu dönüşümden itibaren akılsızlığı bir yana, belli etmediği keskin zekâsıyla yaptığı hiciv ve söz ustalıklarıyla bilinmektedir. Bu da Erasmus'un dediği üzere sadece ayrıcalıklı kimselere bahşedilmiş bir özgürlüktür (Gültürk, 2011, s. 87).

1.2. Antik Yunan Tiyatrosunda Soyтары

Antik Yunan tiyatrosunda soyтары tipleri dönemin komedyacı yazarı Aristophanes'in oyunlarında görülmektedir. Aristophanes'in oyunları hokkabazlık, kişisel taciz, fantezi, müzikal parodi (taklit), lirik şiir, edebi ve güncel konular üzerine yapılmış ciddi yorumları iç içe geçirir (Brockett ve Ball, 2018, s. 77). Aynı zamanda soytarılar Aristophanes'in oyunları dışında çoğunlukla *Phylaks Güldürüsü*'nde⁷ karşımıza çıkarlar. Bu oyunlar İ.Ö. 3. ve 4. yüzyıllar arasında güney İtalya'da halk komedisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu tür ilk kez bu dönemlerde komedyen Rhinton tarafından yazınsal bir biçim halini almıştır. Phylaks oyuncularını tanrının ve kahraman kişilerin parodisini yaparak trajik olaylarla kişileri gülünç olarak gösterirler. Soyтарыyı anımsatan bu oyuncular, günlük yaşamdan ka-

4 Birbirinden ayrı, birbirinden bağımsız, birbirine geri götürülemeyen, birbirinin yanında veya karşısında bulunan iki ilkenin varlığını kabul eden ("Düalist," 2021).

5 Antik Roma'da adını taşradaki Attelan kentinden alan halk güldürüsü (Çalışlar, 2004, s. 15).

6 16. yüzyıl İtalyan halk tuluat tiyatrosu (Çalışlar, 2004, s. 32).

7 Antik Yunan'da bir halk güldürüsü (Çalışlar, 2004, s. 144).

releri doğaçlama olarak oynamışlardır. Bu sahneler çoğunlukla kaba ve açık saçıktır (Ünsal, 2006, s. 23). *Phylaks Güldürüsü*'yle ilgili kaynaklar, Phylaks vazo üstü resimlerinde yer almaktadır (Çalışlar, 2004, s. 144). Phylaks oyuncularını maske takıp abartılı giysiler giyer, alaycı yanlarının yanında dış görünüşleriyle de soytarıyı andırırlar. Bu oyuncuların sahne yapısının Roma tiyatro yapısı üstünde etkisi olduğu kadar, *Attelan farsı* üstünde de etkisi olmuştur (Ünsal, 2006, s. 24).

1.3. Antik Roma Tiyatrosunda Soytarı

Roma tiyatrosunda karşılaştığımız çoğu soytarı kaba şaklabanlıklar, kaba güldürüler yapan ve fiziksel görünüş bakımından garip ve çirkin oldukları için tuhaf sayılan cüceler ve kamburlardan oluşurdu (Ünsal, 2006, s. 37). Roma komedyalarında soytarıyla özdeşleşen, göze en çarpan kişilerden biri, efendisine yardım etmek amacıyla türlü düzenbazlıklar yapıp işleri karıştıran akıllı kölelerdir. Antik Roma döneminde karşımıza çıkan *Attelan farsı* olarak isimlendirilen kaba halk güldürüsünün kökenleri, dinsel kutlamalarla ezgili bir şekilde yapılan mimik danslara ve cinsel içerikli halk doğaçlamalarına dayanmaktadır. Çoğunlukla pazar ve bayram yerlerinde oynanan bu kısa güldürü türü Roma'ya İ.Ö. 360-240 yılları arasında gelmiştir. *Attelan farsı*'nın kalıplaşmış belirli grotesk tipleri vardır: Bunlar bunak bir ihtiyar olan Pappus; açgözlü, obur, kendini beğenmiş ve palavracı olan Bucco; aptal bir soytarı olan Maccus; kambur, bilgiç ve hilekâr olan Dossenus'tur. Bu tiplerin hepsi de hemen hemen bir soytarıyı andırır. O dönemin yazarlarından Pompenius ve Naevius, bu fars tiplerini kullanarak yazdıkları oyunlarla *Attelan farsı*'na yazınsal bir kimlik kazandırmışlardır. Zamanla yerini *palliata* komedyasına (*fabula⁸,palliata⁹*) bırakan *Attelan farsı*, *Commedia dell'Arte*'ye de etki etmiştir (Çalışlar, 2004, s. 15). Ayrıca Roma'da ekinlerin toplandığı dönemlerde Antik Yunan'daki *komos*'a benzeyen gülünç oyunlar oynanırdı. Böylece oyuncuların ve *fescennium*¹⁰ ezgilerinin birleşmesiyle *saturalar* ortaya çıkmış oldu. Bu ezgileri soytarılar, oyuncular ve şarkıcılar söylediler. Bu oyunlarda halkın günlük yaşamından komik sahneler oynanırdı. Toplumdaki çarpıklıkları alaya alarak eleştirip güldüren soytarılar, Roma'dan sonra da Orta Çağ Avrupası'na geçmişlerdir.

8 Antik Roma tiyatrosunda oyun için kullanılan kavram (Çalışlar, 2004, s. 66).

9 Antik Yunan komedyasını örnek alarak uyarlanan Roma komedyası. Örnek olarak Plautus ve Terentius oyunları gösterilebilir (Çalışlar, 2004, s. 67).

10 Antik Roma döneminde ekin sonrası yapılan düğünlerde söylenen, oyunların kurulmasına etki eden ezgi. Adı *Fescennia* şehrinden gelmektedir (Nutku, 2021, s. 61).

1.4. Orta Çağ Tiyatrosunda Soyтары

Orta Çağ'da soyтары, sadece oyunların bir karakteri değil aynı zamanda halkın içinden olan gerçek bir kişidir. En belirleyici özelliği toplum kurallarına uymamasıdır. Bu özelliği sayesinde, yaşama dair tüm kuralları kendisi belirler. Soyтары'nın dünyanın katılığını eritme ve hayal gücünü özgürleştirme gibi bir yetisi vardır (Gültürk, 2011, s. 84). Orta Çağ tiyatrosunda oynanan mimus oyunlarındaki soytarılara *stupidus* denirdi. Ellerinde aptal bir kamçıyla çıplak ayak dolaşan *stupiduslar* kafalarını sıfır numara kazıtırlardı. *Stupidusları* performe eden soytarılar tıpkı Roma mimuslarında olduğu gibi, budalaca şakalar yaparak seyirciyi eğlendirirlerdi. *Stupidus'un* yanı sıra sahneye çıkan oyuncular arasında 'Ön kişi' adı verilen bir erkek oyuncu bulunurdu (Tuncay, 2014, s. 34). Genelde evlilik aldatmacalarına dayanan oyunlarda aldatılan kocayı *stupidus*, genç âşığı ise Ön kişi adı verilen bu erkek oyuncular oynardı. Vaftiz mimuslarında ise 'Ön kişi' bu sefer Papaz olurdu. Ön kişinin başlıca görevi performans sırasında çeşitli bahanelerle soyтары'yı sık sık döverek seyirciyi eğlendirmektir (Tuncay, 2014).

Orta Çağ tiyatrosunda soytarılar Fransız ve İngilizlerin gizem oyunlarının gülünç kişiliklerinde de ortaya çıkarlar. Bu oyunlarda daha çok şeytan ve kişileştirilmiş günahlar kılığında kendilerini gösterirler (Esslin, 1999, s. 258). Özellikle dönemin İngiltere'sinde oynanan *morality*¹¹ adını taşıyan alegorik üsluptaki ahlak oyunlarına eğlendirici sahneler eklenerek bu sahneleri oynayan soyтары tiplerine rastlanmaktadır (Urgan, 2010, s. 187). Ayrıca soyтары tipi Orta Çağ tiyatrosunda Fransız Orta Çağ yazını ile bir sürü diğer Fars ve Alman Karnaval Oyunları'nda (*Fastnachtsspiele*) da kendini gösterir (Esslin, 1999, s. 258). Özellikle insan davranışlarının bozuk yönlerini komik ve saçma bir biçimde sahneleyen Fars tipi güldürü türü resmi olarak kilise ile dönemin otoriteleri tarafından desteklenmemiştir. Bu türe örnek olarak yazarı belli olmayan Fransız Farsı *Pierre Patelin* oyunu gösterilebilir. *Pierre Patelin* oyununda akıllı düzenbazların birbirleri ile olan rekabeti anlatılır (Brockett ve Ball, 2018, s. 96-97). Bu oyun kişileri itibariyle Roma komedyalarındaki düzenbazlık yapan akıllı, sivri dilli ama bir o kadar budala köleleri andırır ve soytarıların sahip olduğu karakter özelliklerini gösterir.

11 Kişileri özel bir yere oturtmadan kurulan, ahlakı yükseltmek ereğiyle yazılan, kaynağı dinsel temele dayanan Orta Çağ oyun türü. Özellikle İngiltere'de töreci bir oyun biçimidir (Taner ve diğerleri 1966, s. 68).

1.5. Rönesans Tiyatrosunda Soyтары

Rönesans döneminde soyтарыlar daimiliklerini ‘akıllı’ soyтары tipinin doğmasına borçludurlar. Akıllı soyтары tipinin doğuşuna William Shakespeare’in dilimize *Size Nasıl Geliyorsa* olarak çevrilen oyunundaki ‘Touchstone’ karakteri örnek olarak gösterebilir. “Bilge sayılabilecek kadar akıllı, görmüş geçirmiş bir adam olan Touchstone, Shakespeare’in en başarılı soyтары tiplerinden biridir. Zaten Rosalind’den sonra oyunun en ilginç kişileri, bu üstün zekâlı soyтарыyla, melankolik tipin kusursuz bir örneği olan Jaques’dır” (Urgan, 2010, s. 237-238). Bu dönemde soyтарыlar; zekâlarının inceliği, nüktelerinin zarafeti, hoş tuhafıkları ve gülünç olma özellikleri sayesinde popüler olmuşlardır.

Bu dönemdeki en iyi soyтары tipi örnekleri Shakespeare oyunları ile İtalyan halk tiyatrosu geleneği olan *Commedia dell’Arte*’ye aittir. Özellikle Shakespeare oyunlarında *Commedia dell’Arte* oyunlarındaki komik oyun kişilerinden etkilenmiştir (Çalışlar, 1994, s. 44). Shakespeare’in oyunlarında ön plana çıkan soyтары tipleri olan *Kral Lear*’da isimsiz Soyтары, *Kral IV. Henry*’de Falstaff ile *On İkinci Gece*’de Feste gibi soyтарыlar bu oyunlarda doğal delinin taklidini yaparlar. Bu oyun kişileri üstlendikleri rollerde bilgeliği ve eleştiriyi hem komedi hem de trajediyle birleştirirler. Görüldüğü üzere soytarılığa gösterilen tutumun değişimi özellikle oyun yazarı William Shakespeare’in oyunlarında farklı bir forma dönüşmüştür. Shakespeare oyunlarında soyтарыyı gerçekleri söyleyen ve herkese ayna tutan biri olarak ele alır. Elizabeth dönemindeki soyтарыlar günümüz sirklerinde görülen soyтарыların hemen hemen tüm özelliklerini taşır. Soyтарыların giydikleri kostümler; abartılı bol pantolonlar, hantal ayakkabılar, tuhaf ve rengârenk elbiselerden oluşmaktadır. Dönemin soyтарыlarının diğer özellikleri ise neredeyse çoğunun çok iyi şiir ve şarkı söyleyip, birden fazla enstrüman çalıp dans edebilme becerileridir (Ünsal, 2006, s. 39).

Elizabeth Dönemi tiyatrosunun yanı sıra İtalyan *Commedia dell’Arte*’sinin de kendine has soyтары tipleri bulunur. Bunların başlıcaları Roma Tiyatrosu’ndaki *Attellan* ve *Palliat* komedyasındaki tipleri köken alan soyтары tipleridir. Bunlar, Pappus (İhtiyar), Cicirrus (Böbürlenmiş asker), Maccus ve Buccos (Soyтарыlar), Dosennus (Bilgiç) tipleridir (Rudlin, 2000, s. 59). Bu başlıca tiplerin yanı sıra *Commedia dell’Arte*’de yer alan bir diğer soyтары tipi Zanni denilen uşaklardır. Her topluluk bu tiplerelere dair kendi yorumunu yaptığı için uşakların isimleri ve özellikleri konusunda çok fazla çeşitlilik vardır. Bu soyтары tiplerinin isimleri Trivellino, Carlo Goldoni’nin 1743’te yazdığı *İki Efendinin Uşağı* oyununda hem aptal hem de akıllı olan Truffaldino ya da Arlecchino’

dur. Kurnazlık ile aptallığın karışımı ve maharetli bir akrobat ve dansçı olan uşak Arlecchino (soyтары), başlarda önemsiz görünmesine rağmen zamanla çok tutulan tiplerden biri olmuştur (Brockett ve Ball, 2018, s. 119-120).

1.6. Modern Tiyatro ve Diğer Sanatlarda Soyтарılık Kavramı Üzerine

Soyтары; yerinde duramayışı, kıvrak zekâsı, hazırcevaplığı, dolantıları çözme yeteneğiyle modern dönemde diğer sanat dalları içerisinde de kendine yer bulmuş bir karakterdir. Şua-yip Ünsal soyтарılığın tiyatroya girmesini şöyle açıklar: “Soyтарılık mesleği çok eski zamanlardan beri süregeldiği için, soyтарılar yaşamdan ve zamandan aldığı tecrübelerini, becerileriyle birlikte yoğurup gittikçe ilerlediler, yaptıkları tuhafliklar, gelenekler zamanla biçimlenerek dönemin komedilerinde büyük bir yer tutmaya başladı ve komedi yazarları soyтарılığın geleneğinden örnek alarak oyunlarını biçimlendirdiler” (2006, s. 18).

Soyтарılar, seyircileri eğlendirmeyi ve güldürmeyi vadetmesine rağmen ortaya tezat bir durum çıkar ve genellikle kendilerini bir melankolinin¹² içinde bulurlar. Bu durum resim sanatında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Picasso'nun sirk konulu resimlerinde, soyтарıların hüznü ifadeleri ile karşılaşılır. Ayrıca Matéi Visniec'in 1993'te yazdığı *Küçük Bir İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor* oyununda da benzer bir melankoli durumunu görmek mümkündür. Oyunda yaşlı üç palyaço “Yaşlı bir palyaço aranıyor!” (Visniec, 1998, s. 1) ilanını görüp seçmelere gelirler. Yeteneklerini kanıtlamak için komik ve acınası bir yarış içine girerler. Yarışın sonunda ise nasıl birer canavara dönüştükleri görülür (Visniec, 1998, s. 10-11). Bu melankoli durumuna Shakespeare'in *Kral Lear* adlı oyunundaki soyтарılardan biri olan Lear'ın soyтарыnda da rastlanır. Lear'ın diğer kızlarının tutumuna karşı düştüğü hezeyan sırasında soyтарыnın takındığı durum komik olmaktan ziyade melankoliktir. Zaten Lear'ın soyтары oyun boyunca komik bir tip olmaktan ziyade melankolik bir tragedya kişisi tavrı sergiler (Shakespeare, 2019).

19. yüzyılın ortalarından beri Çin'in geleneksel teatral biçimi olan Pekin Operası'nda Brockett, soyтарыnın sahip olduğu nitelikleri şöyle tanımlar: “Komik oyuncu ya da soyтары (ch'ou) günlük dille konuşur, doğaçlama yapmakta özgürdür, birçok şaka yapar ve karakterlerin içinde en gerçekçi olanıdır. Bir uşak, iş adamı, gardiyan, bekçi, asker, aksi bir kaynana veya çöpçatan olabilir. Pantomim ve akrobasi hünerlerini birleştirir” (Brock-

12 Kişide durgunluk, hüznü, çevreye ve haz veren şeylere karşı ilgisizlik ile belirgin ağır bunalım durumu (“Melankoli,” 2021).

kett, 2000, s. 255). 20. yüzyılın komedyası İngiliz George Bernard Shaw, oyunlarında düşünce ögesini palyaçolukla bulandırdığını ileri sürenlere karşı soytarılık bağlamında şu ilginç yorumu yapmıştır: “Beni dinlesinler diye birtakım imtiyazları olan bir delinin mevkiine çıkmam, bir soytarının imtiyazlarından yararlanmam gerekiyordu. Benim metodum büyük zahmetlere katlanarak doğru olanı bulmak sonra onu ciddiyetten uzak hafiflikle söylemektir. Asıl şakam bunu söylerken son derece ciddi olmamdır” (aktaran Sokullu, 1978, s. 50).

Türk Tiyatrosunda ise Güngör Dilmen’in mitolojik oyun türünde yazdığı *Midas’ın Kulakları* oyunundaki Pan karakteri soytarıya örnek olarak gösterilebilir. Ferit Tüzün’ün satirik opera olarak bestelediği ve Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde 2021-2022 sezonunda sahnelenen *Midas’ın Kulakları*’nda Pan, eserin hareketli, dinamik, eğlenceli bir karakteri olarak çizilmiştir (Tüzün, 2021). Düzen ve bilgeliğin tanrısı Apollon enstrümanı lir ile yarışırken, ormanların, hayvanların ve çobanların tanrısı Pan ise enstrümanı flüt ile yarışır. Pan kendinden geçmiş yarı deli bir soytarı gibi davranarak halkın duygularına hitap eden bir kişilik tipolojisi arz eder. Bu nedenle Apollon’un müziğini sadece Kral Midas işitirken, Pan’ın kendinden geçerek çaldığı coşkulu müziği herkes işitir. Zaten eserin çatışma noktalarından birinin Apollon’un sanat ve aristokrat sınıflar için, Pan’ın ise halk için çalması üzerine kurulu olmasıdır. Üstünlük duygusunun ve tutkuların insanın yaşamını olumsuz yönde etkilediğini anlatan opera, oyun tanrısı Dionysos’un korusunun “Kim daha güçlü, kim daha usta?” (Tüzün, 2021) sözleriyle sonlanır. Soytarıların halk üzerinde yarattığı düşündürücü etkiye benzer şekilde koronun söylediği bu iki cümle seyirciyi gerçek olan üzerine düşünmeye iter.

Günümüzde hala oynanmaya devam eden Fiziksel Tiyatro Araştırmaları’nın *Macbeth* oyunundan uyarlanan *Şatonun Altında* oyununda da soytarıvari bir tiplleme ile tavra rastlanmaktadır (Shakespeare, 2022). Oyunun temelinde bufon¹³ tekniği olsa da *clown*, grotesk oyunculuk, maske oyunculuğu ve fiziksel hikâye anlatıcılığı gibi tekniklerden yararlanılmıştır. *Macbeth*’deki cadılardan esinlenilerek oluşturulan çamaşırcı kadınlar sürekli dalga geçen, dedikodu yapan, hiçbir şeye inanmayan, abartılı ve tuhaf yaratıklardır. (“Şatonun Altında,” 2022).

13 Her şeyi alaya alan, her şeyin içini boşaltan ve oyuncuyu doğaçlamaya iten oyunculuk stili (Yorulmaz, 2017).

2. Bir Soyтары Olarak Hedwig

Hedwig ve Angry Inch oyunundaki Hedwig karakterinin soyтарыya benzer bir makyajı vardır. Bu makyaj üzgün kaş biçiminde olup *sad eye* makyajı diye adlandırılır (Dimili, 2017). Hedwig ne kadar komik olursa olsun kaşları yüzünden hep hüzünlü, diğer bir ifadeyle melankolik bir ifadeye sahiptir. Yapılan her *Hedwig ve Angry Inch* prodüksiyonunda bu makyaj kullanılır. Hedwig'in "Gülüyorum, yoksa ağlayacağım" (Mitchell, 2016, s. 7) repliği kurgusal bir karakter olan soyтары Pierrot'nun "Ben üzgünüm, bilmem siz eğlendiniz mi?" (aktaran Nutku, 2002, s. 137) repliğiyle benzerlik gösterir. Hedwig seyirciyi güldürse de içinde büyük bir hüzün ve melankoli taşır. Aydın Boysan'da *Neşeye Şarkı* kitabında komedyanın da tragedyanın da iç içe olduğunu, dolayısıyla hiçbirinin ötekini yalnız bırakmayacağını söyler (Boysan, 2004, s. 74). Bu bağlamda değerlendirildiğinde Hedwig gülmek zorundadır, aksi takdirde yaşamı cehennemi olacaktır. Düşündüğüyle hissettiğinin birlikte olduğunu farkındadır. Hedwig, insanların üzüntüsünü çekip alır, ama içindeki hüzne bir türlü çare bulamaz. *Hedwig ve Angry Inch* oyununun bu anlamda Antik Yunan tiyatrosundaki Yeni Komedy yazarlarından Menandros'un oyunlarına benzerlik gösterdiği söylenebilir. Menandros komedy oyunlarını gerçekçi bir dille yazmıştır. Atina devletinin burjuva kesimini ele aldığı oyunlarında komik öğeyi, Aristophanes'in oyunlarındaki gibi kahkahalarla güldürme amacıyla kullanmamıştır. Bu nedenle komik öğelerinde yer yer trajik bir hava hissedilmektedir (Nutku, 2021, s. 42). *Hedwig ve Angry Inch* oyununda buna benzer bir eğlenceli hava olsa da Hedwig'in anlattıkları ile söylediği şarkılar gerçekte trajik bir arka plana sahiptir.

Hedwig karakterini trajikomik türün özelliklerine göre değerlendirildiğinde bu türün özelliklerini kendinde barındırdığı görülmektedir. Hedwig'in de sergilediği tavır ve davranışlarla sanki doğa dışı bir yaratık olarak algılanarak muhafazakâr beğeniye ters düşmesi çok olası bir durumdur. Bu trajik ve komik tavır Hedwig'in oyun boyunca kibirli biri olarak görünmesine yol açar. Soyтары tipolojisinin sahip olduğu kibir ve ön plana çıkma arzusu, onu ön planda olmaya ve ilgi görmeye iter. *Yiyorsa Yıksana* şarkısının sonundaki parçanın görkemli bitişini asla kendisinden başkasının yapmasına izin vermez ve tüm gözlerin kendisinde olmasını ister: "Hedwig: hadi oradan, sen mi beni yıkıcan? Yiyorsa yık... Yıık...sana! (Yitzhak ve Hedwig şarkı finalinde vokalleriyle kapışırlar, Hedwig Yitzhak'ın daha çok reaksiyon almasından rahatsız, mikrofonunun kablosunu söker. Zaferiyle övünürcesine final yapar). Hedwig: Çok teşekkür ederim... Büyük alkışlarınız için çok teşekkür ederim... [...] Vee [...] Yitzhak! (Yitzhak'ın selamından rol çalar, alkışı kastederek) Buna hiç gerek yoktu! Yoktu yani..."(Mitchell, 2016, s. 3)

Orta Çağ Tiyatrosu' ndaki *mimus* oyunlarını Donatius, “bayağı, günlük olayların, önemsiz kişilerin taklidi” (aktaran Tuncay, 2014, s. 33) diye tanımlamıştır. Khrysostomos ise “halkı güldürmek için, başkalarının mutsuzluklarını taklit eder” (aktaran Tuncay, 2014) tanımını kullanır. Bu tanımlar Hedwig'in “Sanki başkalarının acılarını satmak hayattaki tek şansım gibiyim...” (Mitchell, 2016, s. 20) repliği ile benzerlik taşır. Orta Çağ *mimus*' u rahat bir gülmece tavrı yaratabilmek için nasıl ki kişi ve karakterlerini çoğunlukla aşağı ve dışlanmış sınıflardaki halk arasından seçiyorsa bu duruma benzer bir şekilde Hedwig'de trans bir şarkıcı olarak toplumun aşağı sınıflarında olmaya zorlanan, dışlanmış bir bireydir.¹⁴ Tarihsel olarak değerlendirildiğinde bir soytarı da toplumun alt sınıfına mensup dışlanmış bir kişidir. Doğal olarak ezilmişler sınıfındandır, sınıf atlamaz, buldukları alt sınıfın gözünden konuşup yorum yaparlar. Bu bağlamda oyun incelendiğinde Hedwig'in de toplumun alt tabakasında yer aldığı anlaşılacaktır. Nasıl ki soytarılar ve onların yakın akrabaları olan jonglörler Orta Çağ ve Rönesans döneminde bir soylunun himayesi altında alt sınıfa mensup olarak yaşıyorlarsa, benzer şekilde Hedwig'in de askeri ordunun marketinde çalışıp komutanın bebeğine bakıcılık yapması, komutanın evine rahatça girip çıkması, onun da tıpkı jonglörlere ve saray soytarılarına benzer bir toplumsal konuma sahip olduğunu gösterir (Öngen, 2020, s. 12). Bu bağlamda Hedwig karakteri bir modern dönem soytarısı olarak değerlendirildiğinde soytarılığın kökeninde var olan bu olguları hâlâ sürdürdüğü görülür. *Mimus* ve *pantomimus* oyunları içinde söylenen şarkılarda cinsellik ön plandadır ve bu oyunlar ahlaki açıdan uygunsuz olarak nitelendirilir. *Hedwig ve Angry Inch* müzikalinde de bu oyunlara benzer bir şekilde cinselliğin ağır bastığı şarkılar yer alır. Bu şarkılardan biri *Cici Baba* şarkısıdır. Hedwig *Cici Baba* şarkısında şunları söyler: “Ağzım sulandı. Nasıl canım çekti jelibon [...] Al getir hediyeni petek gibi doldur beni [...] Al bana elbiseler, Olayım daha kadın. Utanmadan gezebilir” (Mitchell, 2016, s. 23-25).

Orta Çağ'da *mimus* oyuncularının yanı sıra *ioculator* (ya da *iocularis*) adı verilen jonglörlere¹⁵ de rastlanır (Nutku,2021, s. 76). Jonglörler sonraları cambaz, maskara, şakacı, pantomimci, şarkıcı, dansçı ve soytarı olarak da adlandırılmışlardır (Öngen, 2020, s. 11-12). Bu oyuncu soytarılarına sonradan *ministri* adı da verilmiştir. 14. yüzyılda Thomas de Chabam, bu oyuncuları şu üç kategoriye ayırır: “1) Utanç verici biçimde dans eden, soyunan

14 Diğer bir ifadeyle Hedwig *deklase* olmuş bir bireydir.

15 *Jongleur* kelimesi, İngilizlerin *juggler* dediği eski Fransızca'da ise *jeugleur* kelimesinin değiştirilmiş halinden türetilen bir kelimedir. Etimolojik köken olarak Latince *joculator/ioculator* kelimelerine dayanır (Öngen, 2020, s. 12).

ve maske takanlar; 2) Yeri yurdu belli olmayan ve saraylarda açık saçık oyunlar oynayanlar; 3) Çalgıcılar. Bu üçüncü çeşit historionesler meyhanelerde kaba şarkılar söyleyenler ve prenslerin, ermişlerin hikâyelerini türküyle anlatanlar, diye iki bölüme ayrılıyorlardı” (aktaran Nutku, 2021, s. 76). Hedwig karakterinin 14. yüzyıl ministriyle olan kategorik benzerlikleri şu tespitlerle açıklanabilir: Hedwig birinci maddeyi *Devasa Ceset* şarkısının sonunda şu mizansenini yaparak sağlamaktadır: “Sütyeninden iki domates çıkarır; ezerek tüm vücuduna ve yerlere sürer. Orkestra Hedwig’in kendini yere atmasıyla büyük final yapar. Davul crescendo, gitar distortion, büyük gürültü! Bu esnada Hedwig soyunur ve gözden kaybolur” (Mitchell, 2016, s. 49). Hedwig ministrilerin ikinci maddede yazan göçebelik özelliğini “Ertesi gün, uçakta, ele ele Phoenix’e doğru yoldaydık ve bu aşk bizi sonsuza kadar bir arada tutacaktı” (Mitchell, 2016, s. 29) repliğiyle göstermektedir. Üçüncü madde olan çalgıcılar ise oyuna adını veren Hedwig’in müzik grubu Angry Inch oyun boyunca sergiledikleri performansın yanı sıra kendini metinde şu replikle gösterir: “Grubumu nasıl buldunuz ama? Bass gitarda Jacek, davulda Schlatko, gitarda Krzyzhtof, vee orkestra şefliğine en güvendiğim adam, maestrom, Skzpz!” (Mitchell, 2016, s. 33).

Hedwig ve Angry Inch oyunu bir *glam rock* müzikalidir. *Glam rock* 1970’lerin başında doğmuş bir pop ve rock müziği türüdür. Bu tür genellikle parlak kostümlü ve makyajlı sanatçı grupları tarafından icra edilir. Oyundaki müzik grubu şöyle tanımlanır: “80’li yılları anımsatan, yırtık pırtık ama ışıltılı glam rock giysileriyle donanmış olan Angry Inch sahnededir. Tamamıyla taşlanmış jeanden tasarlanmış göz alıcı kıyafetleri ve aksesuarları vardır” (Mitchell, 2016, s. 1). Bu kostüm ve makyajlar geleneksel soyтары-palyaço geleneğinin sembolleşmiş olan parçalı, karmaşık renkli, baklavalı, puantiyeli, kareli çılgın giysileri, maskeleri ile boyanmış yüzlerini anımsatır. Bu kıyafet ve kostümlerdeki absürd ve grotesk tutum; nasıl ki soyтарыlar için günümüz insanının ruh halini yansıtan tipik bir tavır olarak değerlendiriliyorsa (Gürman, 1998, s. 2), Hedwig karakteri için de aynı şeyi söylemek mümkündür.

Rönesans dönemi soyтарыlarının özgür bir insan gibi konuşması, efendisi de dâhil etrafındaki rahat ve korkusuzca eleştirebilmesi Hedwig karakterinde de olan bir özelliktir. Oyunun yazarı John Cameron Mitchell’ in oyunu sahneleyecek kişilere, oyunu oynanan şehre ve gündeme ve döneme göre uyarlamasını istemiştir. Bu doğaçlamaya imkân veren uyarlamalar Hedwig karakterinin eleştirel bir tavra yatkın olduğunu gösterir. Fakat bu tavır oynayan oyuncunun üslubunda karakter yaratımı sırasında yaptığı seçimlerde ancak kendini gösterebilir. Ayrıca Hedwig’ in oyun boyunca yaptığı eleştiriler, nükteler,

şakalar Hedwig' in tıpkı soytarılara benzer nükte becerisine yatkın bir zekâ yapısına sahip olduğunu gösterir. Doğal olarak Hedwig'in bu tavrı karakterine de yansır. Fakat Hedwig oyundaki eleştirel tavrını *direct* olarak değil *indirect* olarak yapar. Hedwig'in oyundaki üstü kapalı bu eleştirel tavrına Almanya'da Berlin Duvarı'nın bulunduğu 1961-1989 yılları arasında, Almanya'nın Doğu bloğunda *fast-food* restoranları olmadığı için Batı bloğunda bulunan kapitalist sisteme özgü *fast-food* restoranlarına karşı olan özentiliği ve buna karşı olan tutumu örnek olarak verilebilir. Hedwig oyunda bu tavrını şu repliklerle ifade eder: "Hedwig: [...] bir gün duvarın hemen yanında, patlamış bir kilisenin kalıntılarında çırıl çıplak güneşleniyorum. Fırından sonra yeni gizli mekânım... Batıdan esen meltemi içime çekiyordum... (Havayı koklar) Aman tanrım! Batı tarafında yeni bir Mc Donald's daha açılmış... Nasıl da karnım acıkmış... Bir happy meal alabilir miyim? Bir happy meal lütfecen!" (Mitchell, 2016, s. 20-21).

Sonuç ve Değerlendirme

Yapılan değerlendirmeler çerçevesinde Hedwig karakterinin soytarı tipolojisiyle olan ilişkisi ve benzerliği yapılan tespitler üzerinden açıkça görülmektedir. Hedwig karakteri Antik Yunan dönemi *Phylaks* güldürülerinden, Roma dönemi *Attelan* farsına, Orta Çağ *mimus* oyunlarından, modern dönem sirk ve palyaço gösterilerine kadar birçok farklı biçim ve stil içerisinde yer alan soytarıların özelliklerinden parçalar taşır. Bu parçalar kaynağını şüphesiz komik tipi meydana getiren soytarı arketipinden alırlar. Bu arketip değişik biçim ve stiller içerisinde soytarılar ile çeşitli komik tipler aracılığıyla çağlar boyunca farklı oyun ve gösteriler içerisinde günümüze kadar aktarılır. Doğal olarak Hedwig karakterinde bu aktarılan parçalardan belirgin izler görmek olağan bir durumdur. Soytarının kendi doğasında bulunan birçok karakter özelliğinden özellikle akıllı, sivri dilli, yarı-deli, bilge, kibirli ve melankolik karakter özelliklerine Hedwig'de de rastlanır. Bu karakter özellikleri oyun boyunca Hedwig karakterini var eden temel yapı taşlarıdır. Bu özelliklerin yanı sıra Hedwig'in cinsel kimliğinden dolayı yaşadığı gerilimin yarattığı hezeyan karakteri bulunduğu toplumun dışına doğru iterek onu deklase edilmiş bir sınıfın parçası haline getirir. Fakat konunun farkında olan Hedwig bu durumu kendi aleyhine çevirerek yaptığı nükteler ile söylediği müstehcen sözlerle kendini toplumun dile getiremediği gerçekleri söyleyen -tıpkı soytarılarda olduğu gibi- bir konuma doğru taşır.

Hedwig' in soytarı tipolojisinin yanı sıra ek olarak bir *drag queen* performansı sergilediği söylenebilir. Kadın kılığındaki erkek figürü tarihsel süreçlerde sıklıkla rastlanılan bir imgedir.

Özellikle gündelik hayatın sınırları dışında eğlence sektörü ve konvansiyonel tiyatro çerçevesi içerisinde kadın görünümünde erkek figürü alışlagelmiş bir olgudur. Aynı zamanda soytarıların da zaman zaman kadın kılığına girerek yapmış oldukları gösterimlerden söz edilir. Bu durum günümüz *drag queen* performanslarının geçmişte soytarıların kadın kılığına girerek gerçekleştirdikleri performanslar ile sanki geçmişten gelen bir ilişkilerinin var olduğunu anımsatır. Bunun derecesi ile tarihsel ilişkisi kuşkusuz başka bir çalışmanın konusudur. Günümüz *drag* örneklerinde konvansiyonel tiyatro ile arasında derin bir ilişki veya bağlantı olduğu söylenebilir. Tarihsel süreçte kadınların sahneye çıkmasının uygunsuz karşılanmasından dolayı erkek oyuncuların kadın rolleriyle sahneye çıkması kabul gören ve yadırganmayan bir tutumdur. Bu bağlamda bir paralellik kurulacak olursa teknik ya da dönemin yetersizliklerinden dolayı değil de dönemin toplumsal koşullarıyla alakalı bir ifade veya performans aracı olarak erkekler kadın kılığında günümüz *drag queen*lerine benzer bir performans sergilemiş oldukları söylenebilir. *Drag queen* performansı birçok türe ayrılmakla beraber Hedwig karakterinin *trans drag queen* performansına yaklaştığı söylenebilir. Bu yargıya, metinde yazarın bir veri olarak seyirciye sunduğu başarısız olan cinsiyet değiştirme ameliyatının Hedwig üzerinde yarattığı etki-den yola çıkarak ulaşılır. Fakat bu *trans drag queen* performansını gerçek anlamda oyunu oynayan oyuncunun gerçek karakteri ve cinsel kimliğiyle ilişkilendirmemek gerekir. Bu bağlamda söylenebilecek diğer bir *drag* türü ise özellikle soytarılığa yakın olan, palyaço gerçekliğine sahip, abartılı tavırları ve tarzları olan *camp drag queen*lerdir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- O.Ö., T.D.; Veri Toplama- T.D.; Veri Analizi/Yorumlama- O.Ö.; Yazı Taslağı- O.Ö.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- T.D.; Son Onay ve Sorumluluk- O.Ö., T.D.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- O.Ö., T.D.; Data Acquisition- T.D.; Data Analysis/Interpretation- O.Ö.; Drafting Manuscript- O.Ö.; Critical Revision of Manuscript- T.D.; Final Approval and Accountability- O.Ö., T.D.

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

Amsden, L. C. (2011). Philippe Gaulier's Contribution to Clown Theatre; Traces and Manifestations. (Masters dissertation, The University of Birmingham, Birmingham) Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/1631562.pdf>

Boysan, A. (2004). Neşeye Şarkı. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Brockett, O. G. (2000). Tiyatro Tarihi. (İ. Bayramoğlu, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

- Brockett, O., ve Ball, R. (2018). Tiyatronun Temelleri. (M. Akşehir, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Çalışlar, A. (1994). Shakespeare Sözlüğü. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (2004). Tiyatro Kavramları Sözlüğü. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Despot, A. L. (1981). Some Principles of Clowning. *The Massachusetts Review*, 22(4), 661–678. <http://www.jstor.org/stable/25089205>
- Dimili, B. (2017, 13 Ocak). Biraz Terbiyesiz, Biraz Sözümlü Sakınmayan, Karşınızda Hedwig! Retrieved from <https://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/biraz-terbiyesiz-biraz-sozunu-sakinmayan-karsinizda-hedwig-i-10122>
- Drag queen. (2022). In *Oxford Learners Dictionaries*. Retrieved from <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/drag-queen>
- Deklace. (2021). Nişanyan Sözlük. 21 Mayıs, 2022 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/deklase> adresinden alındı.
- Düalist. (2021). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. 1 Aralık, 2021 tarihinde www.sozluk.gov.tr adresinden alındı.
- Erasmus. (2021). Deliliğe Övgü. (Y. Sivri, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Esslin, M. (1999). Absürd Tiyatro. (G. Siper, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gültürk, B. (2011). Bir Sahne Fenomeni Olarak Huysuz Virjin ve Kültürel Kaynakları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güngören, A. (1998). Palyaço, Soyтары, Kurban ve Maskara Kral. Küçük Bir İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor [Oyun Broşürü]. <http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/orjinal.php?link=/1794/pzeeini0v3/show/02.jpg>
- Gürman, M. (1998). Maskelerin de Maskesi Düştü. Küçük Bir İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor [Oyun Broşürü]. <http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/orjinal.php?link=/1794/pzeeini0v3/show/03.jpg>
- Melankoli. (2021). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Aralık 1, 2021 tarihinde www.sozluk.gov.tr adresinden alındı.
- Mitchell, J. C. (2016). Hedwig ve Asabi Inch. (Y. Sütçü, Çev.) İstanbul: ONK Ajans. Yayınlanmamış tiyatro metni.
- Nutku, Ö. (2021). Dünya Tiyatrosu Tarihi 1. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (2002). Oyunculuk Tarihi 2. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Otto, B. K. (2001). *Fools Are Everywhere The Court Jester Around the World*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Öngen, O. (2020). Şehrin Öteki Sesi: Sokağın Müziği. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tez Raporu). Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte*. (E. İpekli, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Shakespeare, W. (2019). *Kral Lear*. (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shakespeare, W. (2022, 20 Ocak). Şatonun Altında. (G. Dinçol, Yöneten, P. Akkuzu, & G. Arsal, Hazırlayanlar) Akün Sahnesi, Ankara.
- Soyтары. (2021). In *Cambridge Dictionary*. Retrieved from www.dictionary.cambridge.org/dictionary/english/clown
- Şatonun Altında. (2022, 28 Şubat). Şatonun Altında. www.fizikseltiyatroarastirmalari.com/oyunlar adresinden alındı.
- Taner, H., And, M., ve Nutku, Ö. (1966). Tiyatro Terimleri Sözlüğü. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tuncay, M. (2014). Orta Çağ Tiyatrosu. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tüzün, F. (2021) Midasın Kulakları. Yönetmen: Zeynep Çelen Tamer Orkestra Şefi: S. Muratov, T. Taviş. Ankara Devlet Opera ve Balesi, (17.09.2021).

Urgan, M. (2010). İngiliz Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünsal, Ş. (2006). Geçmişten Günümüze «Soytarılık» Kavramının Tiyatroda Yansıması. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Visniec, M. (1998). Küçük Bir İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor. (A. Güngören, Çev.) Yayınlanmamış tiyatro metni.

Yorulmaz, B. (2017, 20 Haziran). Macbeth'e Gülmek: Şatonun Altında [Podcast]. Erişim adresi: www.acikradyo.com.tr/kulis-sesleri/macbethe-gulmek-satonun-altinda

Saygun'un Müziğindeki İmza: Alaca Tetrakord veya Alaca Dor Töresi

The Signature in Saygun's Music: Chromatic Tetrachord or Chromatic Dorian Mode

Orhan Veli ÖZBAYRAK¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1087291

¹Öğretim Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi,
Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra
Şefliği Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye

ORCID: O.V.Ö. 0000-0003-4946-2209

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Orhan Veli ÖZBAYRAK,
Hacettepe Üniversitesi, Müzik Bölümü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat
Dalı, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: orvelozbayrak@hacettepe.edu.tr

Başvuru/Submitted: 14.03.2022

İlk Revizyon/Revision Requested: 12.05.2022

Kabul/Accepted: 19.05.2022

Online Yayın/Published Online: 13.06.2022

Atıf/Citation: Ozbayrak, O.V. (2022).

Saygun'un müziğindeki imza: Alaca Tetrakord veya Alaca dor töresi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 45-77.

<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1087291>

Öz

Besteciliğinin yanı sıra yapmış olduğu araştırma ve yayınlarla bir budun müzikbilimci kimliğine de sahip olan Adnan Saygun üzerine yapılan yayınlarda bu iki kimlik arasındaki ilişki ve etkileşim birçok kez vurgulanmış, ancak yapıtları ve yayınları arasındaki kuramsal bağ irdelenmemiştir. Bu çalışma, Saygun'un Türk halk müziğinin kuramsal açıdan ana kaynağı olarak gördüğü Antik Yunan mod kuramına ilişkin çeşitli yayınlarında yer verdiği bilgilerden yola çıkarak ilk yapıtından itibaren benimsediği 'modal yazı' içinde sıklıkla kullandığı 'alaca Dor töre dizisinin' bestecinin yapıtlarındaki varlığına dikkat çekmeyi ve özel konumunu açıklamayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Saygun'un Paris'teki öğrencilik yıllarında etkileşim içinde bulunduğu kişilerin ve kendisinin konuya ilişkin düşünceleri derlenmiş ve söz konusu dizinin Antik Yunan mod kuramındaki yerinin anlaşılabilmesi için gerekli kuramsal bilgiler özetlenmiştir. Ardından, bestecinin yapıt dizilmesine göre yaklaşık olarak her 10 yıllık dönemden seçilen yapıtlarında bu dizinin nasıl kullanıldığı verilen kesitlerle örneklendirilmiş ve son olarak bu diziyi neden ve hangi amaçla kullanmış olabileceğine ilişkin saptama ve yorumlar yapılmıştır. Alaca Dor töre dizisinin, tarihsel ve budun müzikbilimsel bağlam içinde simgeleştirdiği olgular ile Saygun'un yapıtlarında vazgeçilmez bir ses malzemesi olarak yer alması bir arada ele alındığında bu dizinin Saygun'un müziğindeki bir imza olduğunun savlanabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, Alaca Tetrakord, Alaca Dor Töresi

ABSTRACT

Adnan Saygun was a composer and an ethnomusicologist with significant research and publications. The relationship and interplay between these two identities of Saygun have been emphasized in works about him. Nevertheless, the theoretical bond between Saygun's musical works and academic publications has not been scrutinized thoroughly. Based on the information that Saygun included in his various publications on ancient Greek modal theory, which he considered the fundamental theoretical source of Turkish folk music, this study aims to draw attention to and explain the special place of the "chromatic Dorian mode," which he uses frequently from his earliest works onward. The author compiles the thoughts of Saygun and the people he interacted with during his education in Paris related to the subject and summarizes the necessary theoretical information to comprehend the place

of the mode and its scale in ancient Greek modal theory. Then, the paper presents different usage types of the scale within examples from the composer's selected works. Finally, the author makes determinations and comments about why and for what purpose Saygun may have used this scale. Considering the facts symbolized by the chromatic Dorian mode scale in the historical and ethnomusicological context and the fact that it is an indispensable sound material in Saygun's oeuvre, one can argue that this scale is a signature aspect of the composer's music.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, Chromatic Tetrachord, Chromatic Dorian Mode

EXTENDED ABSTRACT

Adnan Saygun, a central figure of 20th-century Turkish music, was an active ethnomusicologist credited with multiple publications, as well as a prolific composer. Although the relationship between these two identities of Saygun has been emphasized many times in the studies on him, there has been no scholarly attention on the connection between the works and publications he left behind and no one has examined the theoretical origin of this connection in detail. This situation led to a common misconception that Saygun's musical style could be summarized as a synthesis of Turkish folk music and Gregorian modes. However, Saygun explains the ancient Greek modal theory, which he sees as the primary historical source of the modal peculiarities of Turkish folk music and the basis of tetrachordal music. In his publications such as *Töresel Müsiki* (Modal Music) and *Müsiki Temel Bilgisi* (Fundamentals of Music), the content of which has been interestingly almost neglected in the publications on him, Saygun clearly showed how as a composer his personal understanding of and approach to music developed.

This study, pointing to the origins of the composer's understanding of music and mode through the information he collected on ancient Greek modal theory, aims to draw attention to the existence and special place of a scale in his works, namely the chromatic Dorian mode scale. Saygun frequently used this scale in modal writing that he adopted since his *Opus I*; this study attempted to explain why this scale might have been used as a sound material. The study is organized as follows: In the first section, the author explains the place and importance of modality in Saygun's understanding and his works based on his own statements. Additionally, the section briefly describes the contents of three of his most remarkable publications on modes and the relationship of these publications with each other. The most notable detail about the mode scales in these publications is that Saygun always shows their pitches in descending order. This is an indication that Saygun points to the ancient Greek modal theory as constituting the theoretical origins of Turkish folk music. Then, the author examines the thoughts of

Saygun's Parisian circle, which might have enabled him to make this association. The thoughts and beliefs of this group are clearly conveyed, and thus, an intellectual proof of his modal understanding is demonstrated. In the second section, to understand the theoretical content and structure of the scale used by Saygun, a core element of this scale, the chromatic tetrachord, is compared with that of other genres. Afterward, the author explains the information that Saygun gives in *Musiki Temel Bilgisi* around the chromatic genre and about how the mode—or in his own term *töre*—scales are formed by combining two tetrachords and the contextual nomenclature or the Turkish equivalents he used for some terms. In the third section, the author explains the structural features of the chromatic Dorian mode scale, which is the only scale that is not formed by the diatonic tetrachord in *Töresel Musiki*, particularly considering why it is classified under the Dorian family, although Saygun did not provide any information on this subject. Afterward, to understand more clearly how this scale is used in Saygun's works and in parallel with the information provided by him, the author presents a table containing the sub-genres that can be derived from this scale. The fourth section gives examples from the composer's works, in which the aforementioned scale and tetrachord are used, and the author attempts to explain their usage patterns. The fact that the scale in question is included in Saygun's works attributable to different periods and genres indicates that this scale was an indispensable, long-term material for the composer. In the fifth section, the author presents possible cultural and ethnomusicological justifications for why the composer might have used this scale. The author's comments reflect both the inconsistencies of the 2nd and 6th scale degrees as a result of Saygun's folk music collection trip with Bartók and the information that Baud-Bovy presented on the tuning of different lyre types in ancient Greek music. As a result, considering the available information and the examples from the composer's works, it is possible to argue that Saygun, who always sought "the ties of the tree with the root and man with soil," may have used the chromatic Dorian mode scale as a personal signature in his music.

Giriş

Adnan Saygun, 1973 yılında Ergican Saydam'la yapmış olduğu bir söyleşide “[...]opus 1 diye yazdığım yazımdan bu yana, deyimki 1929[‘]dur, o tarihten bu yana modal bir çalışma içindeyim[...].” demiş, “modal çalışma deyince bilhassa halk musiki”¹sini düşündüğünü ve Anadolu halk müziğinin modal sistem içinde değerlendirilebileceğini belirtmiştir (Saydam, 1973, s. 5). Bu ifade, Saygun’un müzik anlayışının ve biçiminin anlaşılmasında ve buna bağlı olarak yapıtlarının doğru bir bağlam içinde incelenip değerlendirilmesinde, bestecinin kendisine ait olması nedeniyle yol gösterici bir öneme sahiptir. Saygun’un, anılan söyleşinin yapıldığı 1973 yılından yaşamını yitirdiği 1991 yılına kadar, üretken bir besteci olarak yazdığı yapıtlarında da biçimsel bir kırılmanın yaşanmadığı ve doğrusal bir gelişmenin varlığını sürdürdüğü göz önünde bulundurulacak olursa, modalite olgusunun, ilk yapıtıdan son yapıtına kadar bestecinin müziğindeki en önemli öz olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Müziğinin temelinde “hep Anadolu’yu düşünmek” (Tanju, 2012, s. 112) olduğunu belirten besteci, bu düşünceye sadece yapıtlarında yer vermekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda taşıdığı budun müzikbilimci¹ kimliğiyle yapmış olduğu yayınlarda da ‘Anadolu’yu düşünmesine’ kaynaklık etmiş olan Türk halk müziğinin modal özellikleri üzerine kuramsal ve müzikbilimsel bilgi ve saptamalara da yer vermiştir. Saygun’un, Türk halk müziği ile ilgili farklı konu başlıklarını ele aldığı ve çeşitli dergilerde yayımlanmış olan makaleleri bir kenarda tutulacak olursa, bu müziğin modal özellikleri ile ilgili kapsayıcı bilgiler veren üç kitabından söz edilmesi gerekir. Bunlar, yayımlanma tarihlerine göre sırasıyla *Musiki Temel Bilgisi, Kitap IV* (1966), *Töresel Musiki* (1967) ve *Béla Bartók’s Folk Music Research in Türkiye* (1976) başlıklarını taşıyan yayınlardır. Anılan yayınlardan üçüncüsü, adından da anlaşılabilceği üzere, Bartók ile Saygun’un 1936 yılında Çukurova bölgesine yaptıkları derleme gezisiyle ilgili Bartók’un aldığı notları ve kitabın yayıncısı László Vikár’ın belirttiği gibi Saygun’un, “Türk halk şiiri ve halk müziği ile ilgili pek çok tamamlayıcı ve düzeltici”² (Saygun, 1976, s. 8) eleştirel değerlendirmelerini içermektedir. Anılan yayınlardan ilkinin son iki bölümü ile Saygun’un aslında bir okuma kitabı olarak tasarladığı ve yapıt dizelgesinde 40 sayısıyla yer verdiği ikincisi, bestecinin ‘modal çalışma’sına ışık tutan ve birbirini tamamlayıcı nitelikte olup birlikte

1 Etnomüzikolog.

2 Tüm çeviriler –aksi belirtilmedikçe– makale yazarı tarafından yapılmıştır.

ele alınması ve değerlendirilmesi gereken kuramsal bilgiler vermektedir. Bu durumu doğrudan destekleyen bir diğer ayrıntı ise ikinci yayının başlığında yer alan “töresel” sözcüğünün, Saygun tarafından ‘modal’ terimini karşılamak üzere Türkçede türetilen bir *nonce word* olmasıdır³.

Saygun’un adı verilen bu üç kitabında -diğer bütün yayınlarında olduğu gibi- konuyla ilgili ilk bakışta en dikkat çekici şey mod dizilerinin yönüdür; diziler her zaman inici olarak gösterilmiştir (Örnek 1)⁴. Saygun bunun gerekçesini “Tetrakord musikisi hangi törede olursa olsun ‘in[i]cilik’ niteliğine sahiptir[...].Dizileri hep inici olarak yazmamızın sebebi budur” (1966, s. 250) ifadesiyle son derece açık ve anlaşılır bir biçimde belirtir. İnicilik niteliğine sahip olduğunu belirttiği ‘tetrakord musikisi’ ise yukarıda anılan

**II - TETRAKORD ÖRGÜSÜNDE Kİ
EZGİLER**

A) DOR AİLESİ

a) Dor dizisi
„Ayrık”

1. tetrakord 2. tetrakord

Örnek 1. *Töresel Musikî*'deki Bir Töre Dizisinin İnici Olarak Gösterilmesi
(Saygun, 1967a, s. 13).

- 3 Makalenin ilerleyen kısımlarında da görülebileceği üzere ‘töre’ ve ‘töresel’ sözcükleri sadece Saygun tarafından kullanılmış sözcükler olup bunun olası nedenlerine konuyla doğrudan ilgili olmadığı için değinilmemiştir. Bu savı geçersiz kılabilecek örneklerden biri İlhan Baran’ın *Töresel Çeşitlemeler* başlığını taşıyan orkestra yapıtıdır. Ancak bu durumda da Baran’ın Saygun’un öğrencisi olduğu gerçeğini göz önünde tutmak gerekir. Mod teriminin ‘töre’ sözcüğü ile karşılanmasının olası nedenleri üzerine düşünceler için bkz. Özbyrak, 2018, ss. 112-114.
- 4 Bu konuyla ilgili dikkat çekici bir başka şeyse, Saygun üzerine yapılan yayınlarda bu olgunun göz ardı edilmesi ve dizilerin her zaman çıkıcı gösterilmiş olmasıdır. Bu durum, dizilerin yönüyle birlikte Avrupa’da gelişmiş olan mod sistemine göre taşıdığı farklı yapısal özelliklerden ötürü Saygun’un yapıtları üzerine yapılan incelemelerde ya dizilerin yanlış saptandığı ya da kullanıldığının saptandığı belirtilen dizilerin, Saygun’un geride bıraktığı kuramsal bilgilerle örtüşmeyen bir biçimde yanlış adlandırılmasına yol açmak gibi ciddi sorunlara neden olmaktadır. Emre Aracı’nın Saygun biyografisindeki “Adnan Saygun’un müziğinin genel karakteristiği, Türk makamlarına dayalı olarak, ancak Avrupa kilise modlarından da etkilenerek, modal bir anlayışa göre kaleme alınmış olmasıdır” (2001, s. 55) ifadesi bu soruna yol açan -yanlış- saptamalar için verilebilecek örneklerden biridir.

söyleşide “Akdeniz havzası, yakın şark, orta şarkı falan kavrayan⁵ sistem” (Saydam, 1973, s. 8) diyerek -ve şüphesiz ki Anadolu’daki Türk halk müziğini bu sistemin içinde konumlandırarak- işaret ettiği Antik Yunan mod kuramına dayanan, bu kuramdan temel-lenen müzik kültürlerini ifade etmek için kullanılmış bir adlandırma olmalıdır. Kendisi- nin, Türk halk müziğini “Anadolu-Ege uygarlıklarının kalıntıları ile [...] Türklerin ana- yurtlarından getirdikleri pentatonik müziğin ana unsurlarının[...]” (Saygun, 1976, s. 255) bireşiminin bir sonucu olarak görmesi bu düşünceyi destekler niteliktedir ve bu saptama yazmış olduğu yayınlarda neden Antik Yunan mod kuramına yer verdiğinin ve bu kuramın temel bilgilerini ayrıntılarıyla açıkladığının kültürel gerekçesini ortaya ko- yar. Saygun’u böylesi bir gerekçelendirmeye götüren düşünce ve saptamalar salt kendi savları değildir; bu düşüncelerin izlerini bestecilik eğitimi aldığı Paris’te ilişkili olduğu kişilerin -ilgi alanları ve üzerine eğildikleri konular gereği- yazdıklarında ve düşünce dünyalarında bulmak olanaklıdır. Dolayısıyla Saygun’un düşünsel eğilimini 1930’lu yıl- ların Paris’inde *Zeitgeist*’ın bir yansıması olarak da görmek ve değerlendirmek gerekir. Bestecinin, eğitim gördüğü Schola Cantorum’da Gregoryen ezgileri konusunda ders al- dığı Amédée Gastoué, bu ezgilerin kökenini sorgulayan ilk müzikbilimcilerden biridir (Aracı, 2001, s. 55). Bununla birlikte, Saygun’un Paris’e gittiği zaman özel bir ilişki kurduğu ve bu kentteki ilk öğretmeni olan Eugène Borrel’in şu ifadeleri, Türk halk mü- ziğinin kökeni üzerine yapılan ve yukarıda alıntılanan savlamadan tam 54 yıl önce yazıl- mış olması bakımından son derece dikkat çekicidir: “Türk musikîsinin Orta Asya’dan mı geldiği, yoksa Türk aşiretleri tarafından muhaceratları esnasında -tamamen veya kıs- men- Garp ve Anadolu memleketlerinden mi alındığı meselesini neticelendirmeye im- kân yoktur[...]” (aktaran Gazimihal, 2017, s. 51). Saygun’un Paris’te bulunduğu yıllarda en yakın arkadaşı olan budun müzikbilimci Mahmut Ragıp Gazimihal ise 1928 yılında, Fransız müzikbilimci Jules Combarieu’nün *La Musique et la Magie* kitabındaki düşün- celere atıfta bulunarak “müşterek yakın Şark musikîlerinin bazı ilmî teammüllerinin Yu- nanîler tarafından atılmış olmasını[n] zarurî” (2017, s. 46) olduğunu belirtmiştir. Gas- toué’nin 1907 yılında basılmış olan *Les Origines du Chant Romain* (Roma Ezgilerinin Kökenleri) adlı kitabında, konuyla ilgili Combarieu’nün aynı yapıtına atıfta bulunması (Gastoué, 1907, s. 25) bu etkileşim döngüsünü tamamlar. Dolayısıyla Saygun’un, adı geçen kitaplarında kuramsal açıdan “Anadolu modları[...]ile aralarındaki] farkı ayırt etmenin neredeyse imkansız” olduğu kilise modlarını (Karadağlı, 2020, s. 73) değil,

5 Sözcüğün metinde yanlış basıldığı ve anlam bakımından ‘kapsayan’ olması gerektiği düşünülmektedir.

Türk müziğindeki birçok makamın temelini oluşturduğunu söylediği Antik Yunan törelerini (Saygun, 1966, s. 262) kendisine temel aldığı nedenleriyle birlikte açıklığa kavuşmaktadır.

Alaca Tetrakord

Tarentumlu Aristoksenos, M.Ö. yaklaşık 330'da yazdığı ve “günümüze ulaşan en eski Yunanca müziksel inceleme” (Grout ve Palisca, 1980, s. 28) niteliğine sahip olmasından ötürü müzik kuramının ve müzikbilimin temeli kabul edilen *Ἀρμονικὰ Στοιχεῖα* (Armonik Öğeler) başlıklı kitabında, herhangi bir ezginin üç tür tetrakordla oluşturulabileceğini, bu türlerin ilkinin ve en eskisinin diyatonik, ikincisinin kromatik, üçüncüsünün ise anarmonik olduğunu söyler (Macran, 1902, s. 178). Grout bu tetrakordları şu şekilde göstermiştir:



Örnek 2. Aristoksenos'a Göre Üç Tür Tetrakord (Grout ve Palisca, 1980, s. 28)⁶.

Gastoué de bu tetrakordları nota adlarıyla, mi-la dörtlüsü içinde ve çıkıcı olarak vermiş, aynı zamanda anarmonik tetrakordun çeyrek perde içerdiği bilgisini eklemiştir (Örnek 3). Dolayısıyla, Grout'un anarmonik tetrakord gösterimindeki do bemol notasını da tetrakordun pesteki sabit perdesi olan si ile sesteş kabul etmemek, bunun si perdesinden tiz olan pes bir do perdesini simgelemek üzere yazılmış olduğunu belirtmek gerekmektedir. Her iki yayında dikkat çeken ve ortak olan bir ayrıntı, kromatik tetrakordların -yönlerinin farklılığı dışında- aslında diyatonik bir görünüm içinde verilmiş olmasıdır. Ancak antik dönem notalamasında bir perde, üstündeki değil altındaki perdeyle ilişkilendirildiği için kromatik tetrakordu oluşturan perdelerin mi-fa-fa#-la şeklinde gösterilmesi gerekmektedir (Hagel, 2010, s. 11)⁷.

6 Atıf yapılan yayında diyatonik ve anarmonik tetrakordlar tam tersi yerlerde gösterilmiş olmalarına rağmen Örnek 2'deki sıralama Aristoksenos'un anlatımına uygun olarak değiştirilmiştir.

7 Bu durum Grout'un gösteriminde, re bemol yerine do diyez yazılmış olması gerektiği sonucunu doğurmaktadır.

Il en résultait trois genres, dont les divisions n'étaient point les mêmes : le *diatonique*, comme plus haut ; le *chromatique*, dans lequel on changeait la place d'un des degrés, d'un demi-ton en plus ou en moins, comme :

$\frac{1}{2}$ t. $\frac{1}{2}$ t. $1 \frac{1}{2}$ t. $\frac{1}{2}$ t. 1 t. 1 t.
mi fa sol \flat la ; au lieu de : mi fa sol la ;

l'enharmonique, qui employait les quarts de ton.

Örnek 3. Gastoué'nin Tetrakordlarla İlgili Verdigi Bilgiler (Gastoué, 1907, s. 35).

Türk Halk Musikisinde Pentatonism başlıklı raporunun ikinci bölümünde geleneksel Türk müziği sisteminin kökenini sorgularken -doğal olarak- Aristoksenos'a göndermede bulunan Saygun (Özcan, 2010, s. 205), *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te, "Tetrakord sistemi" başlığı altında yukarıda verilen tetrakord türleri ile bunlar dışında kalan Hicaz tetrakorduna ve isminin olmadığını söylediği bir başka tetrakord türüne de yer verir (Saygun, 1966, ss. 248-249). Bu tetrakord türlerini la¹-mi¹ dörtlüsü içinde inici olarak gösteren Saygun, kromatik türün adını, sözcüğün Yunancadaki anlamına uygun olarak (2012, s. 356), Türkçede 'alaca' sözcüğü ile karşılamış, bunun açık bir biçimde anlaşılması için alaca sözcüğünün yanına kromatik sözcüğünü de ayraç içinde eklemiştir (Örnek 4)⁸. İnici olarak, sırasıyla k3 + A1 + k2 aralık yapısına sahip olan bu tetrakordun Saygun tarafından, -adı geçen diğer yayınlarla karşılaştırıldığında- Hagel'in belirttiği antik dönem notalama kurallarına uygun bir biçimde gösterilmiş olmasının dikkat çekici olduğunu ayrıca vurgulamak gerekir.

4) Alacâ (kromatik) tetrakord:



Misal 481

Örnek 4. *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te Alaca Tetrakord (Saygun, 1966, s. 248).

8 Batıdaki müzik kuramına Antik Yunan müzik kuramı ve doğal olarak Yunancadan geçmiş olan ve anlam değişimine uğrayarak bugünkü içeriğini kazanan kromatik teriminin -diğer tetrakord tür adlarıyla birlikte- kökenbilimsel değerlendirmesi için bkz. Özbayrak, 2018, ss. 30-35.

Bu noktada belirtilmesi gereken diğer bir ayrıntı ise Saygun'un belirli bir adı olmadığını söyleyerek verdiği tetrakord türünün alaca tetrakord ile ilişkili olabileceği düşüncesidir. İnci olarak sırasıyla $k2 + A1 + k3$ aralık yapısını içeren bu tetrakord alaca tetrakordun yansıması görünümüne sahiptir (Örnek 5).

Şu tipin:

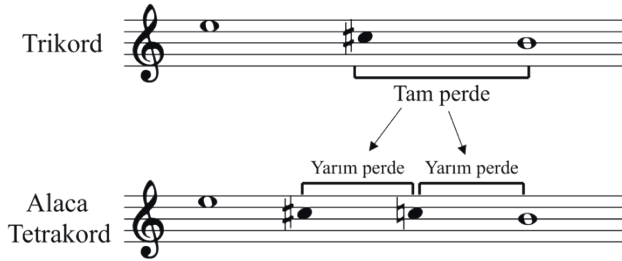


Misal 434

belli bir adı yoktur.

Örnek 5. *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te Adsız Tetrakord Türü (Saygun, 1966, s. 249).

Saygun, yukarıda verilen tetrakord türünün ardından çeşitli trikordlara yer vererek, bunların tetrakordları doğuran öncü yapılar olduğu savını dile getirmiştir. Bu sav Curt Sachs'ın, her tetrakord türünün, pentatonik dizileri oluşturduğunu söylediği trikord türlerinden birinin soyundan geldiği, dolayısıyla alaca tetrakordun da incisi olarak $k3 + B2$ aralık yapısına sahip olan trikordun pes bölgesinde yer alan aralığın ikiye bölünmesi sonucu elde edildiği düşüncesiyle (aktaran Say, 2003, s. 57) uyuşmaktadır. Buna göre, alaca tetrakord ile tanımlaması yapılmış olan trikordun arasındaki ilişki şu şekilde gösterilebilir:



Örnek 6. Alaca Tetrakordun Triakordal Kökeni (Özbayrak, 2022).

Tetrakordların -ve konumuz gereği yukarıda gösterilen alaca tetrakordun- trikord yapısından türemiş olabileceği düşüncesinden söz edilmesinin nedeni, bu durumun Saygun'un yapıtlarında sıklıkla yer alan ve budun müzikbilim çalışmalarında üzerinde önemle durduğu pentatonizm olgusuyla kesişiyor olması ve Saygun'un müzik anlayışın-

da töre dizileri ile pentatonik diziler arasındaki bağıntıyı ortaya çıkarmasıdır. Kendisinin, tetrakord yapısına sahip olan törelerden önce iki trikordun birleşiminden bir “diton pentaton” dizi elde edildiğini göstermesi de (Saygun, 1967a, s. 12) bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Alaca tetrakord ile ilgili belirtilmesi gereken bir başka ve son nokta ise antik Yunan müzik kuramında yer alan bu tetrakordun, Avrupa’da gelişen kilise modları sistemi içindeki dizilerin sadece diyatonik tetrakordlar ile oluşturulmuş olmasından ötürü bu sistem içinde kullanılmamış veya zamanla kullanımdan çıkmış ya da çıkartılmış olmasıdır⁹. Gastoué bu durumu, “Hıristiyan müziğimizin oluşumu sırasında tonalitenin öncelikli olarak diyatonik olduğunu” (Gastoué, 1907, s. 121) belirterek tanıtlar.

Saygun, *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*’te tetrakordlarla ilgili vermiş olduğu bu bilgilerin ardından töre dizilerinin nasıl oluşturulduğunu açıklar. Buna göre aynı türdeki iki tetrakordun birleştirilmesi ile bir töre dizisi oluşturulur ve bu töreler hangi tür tetrakordla kuruluyor ise o tetrakordun adını alır (Saygun, 1966, s. 250). Bu birleştirmenin iki türü vardır (Örnek 7):

a) İnce tetrakordun en kalın sesi ile kalın tetrakordun en ince sesi arasında bir tam perde aralığı bulunacak şekilde birleştirilmesi (ayrık töre dizisi).

b) İnce tetrakordun en kalın sesi ile kalın tetrakordun en ince sesinin aynı ses olması yoluyla yapılan birleştirme (bitişik töre dizisi).

9 Kullanımdan çıkmış veya çıkartılmış olmasının gerekçesini şu satırlarda buluyoruz: “[...] miladî 200 senelerinde meşhur mürebbi ‘İskenderiyeli Kleman’, kromatizm, yani (küçük fasılalar) aleyhine şiddetli şeyler yazmış ve hatta kilise haricindeki tenezzüh ve istirahat musikilerinde bile bu gibi nefsanî şeylerin kullanılmaması lüzumunda ısrar etmişti. Neticede İskenderiye, Suriye ve Bizans papazları, kromatizme karşı şiddetli ve müsmir bir mücadeleye başladılar. Diğer taraftan, İstanbul, erganon imali ve ahenkleri ile her tarafa şöhret kazandığına göre bu erganonların yalnız büyük fasılları çıkarabilen klavyeleri, Bizanslıların (lahnî bu’ d)lara karşı hassasiyetini ayrıca öldürmüş olması lazım geliyordu” (Gazimihal, 2017, ss. 50-51). Gastoué’nin, anarmonik sesler ile buna benzer kararsız (oynak) seslerin zamanla kullanımdan kalkmasını Guido d’Arezzo’nun etkisiyle ilişkilendirmesi ve böylece bir çok ezginin değişikliğe uğradığını belirtmesi de (Gastoué, 1907, s. 134) bu düşünceyi destekler. Buna ek olarak, Gastoué’nin, kilise ezgilerinin bağlı bulunduğu modların içinde yer alan Eolyen ile -kendisinin Antik Yunan kuramına dayanarak frigen olarak adlandırdığı- Doryen’in (Doryen’in Eolyenleşmesi) ve Lidyen ile Hipolidyen’in (Hipolidyen’in Lidyenleşmesi) -ezgisel olarak tritondan kaçınma gereksiniminden kaynaklandığı düşüncesine dayandırılabilir bir şekilde- sıklıkla birlikte kullanıldığını belirtmesi (Gastoué, 1907, ss. 133, 141, 143) ve böylece ezginin seyirinde ortaya çıkan si bekar-si bemol değişimi, kromatik tetrakordun kilise ezgilerindeki örtülü veya gizli bir kalıntısı olarak yorumlanabilir.

a) Ayrık töre dizisi



b) Bitişik töre dizisi



Örnek 7. İki Tetrakordun Birleştirilmesiyle Oluşan Ayrık ve Bitişik Töre Dizileri¹⁰
(Özbayrak, 2022).

Örnek 7’de her iki töre dizisini oluşturan ve inici olarak sırasıyla B2 + B2 + k2 aralık yapısına sahip olan tetrakord, diyatonik türde bir tetrakord olmakla birlikte, bu türün üç alt türünden Doryen (veya Saygun’un adlandırma biçimiyle Dor¹¹) olarak adlandırılmış olanıdır. Dolayısıyla Saygun’un terim dağarına göre bu dizilerin ‘Ayrık Dor Töre Dizisi’ ve ‘Bitişik Dor Töre Dizisi’ şeklinde adlandırılmaları gerekir. Diyatonik tetrakord türü başlığı altında, doryen dışında iki tür daha vardır; bunlar Frig(yen) ve Lid(yen) tetrakordlarıdır:



Örnek 8. Diyatonik Tetrakordun Alt Türleri (Özbayrak, 2022).

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere, Frig ve Lid tetrakordları ile kurulan töre dizileri de sırasıyla ‘Frig Töre Dizisi’ ve ‘Lid Töre Dizisi’ şeklinde adlandırılırlar. Bu bilgilere ek olarak Saygun, tetrakordların yer değiştirmesiyle yeni diziler türetilebileceğinden söz eder. Bunlar ayrık ve bitişik töre dizileri için sırasıyla şu şekilde tanımlanabilir (Örnek 9):

10 Dizilerin gösterilmesinde kullanılan birlik nota dizilerin orta durağını, yani güçlü sesini; çift birlik nota ise son durağını, yani karar sesini gösterir.

11 Saygun tetrakord ve töre dizisi adlandırmalarında Fransızca da ad durumunda iyelik belirten ve Türkçeye Fransızcadan geçen sözcüklerde -yen şeklinde çevriyazılan -ien(ne) son ekini atarak ismin yalın halini kullanmıştır.

1. Ayrık töre dizileri için:

a) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınmasıyla ve bundan ötürü -ortaya bitişik bir dizi çıktığından- son durak sesinin orta durak durumuna gelmesi sonucu en alta bir ek ses (*proslambanomenos*) eklenmesiyle elde edilen dizi (ayrık töre alt çevrimi veya ayrık töre hiposu¹²)

b) Yukarıdaki uygulamayla aynı şekilde ince tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucu en alta değil, en üste bir ek ses eklenmesiyle elde edilen dizi (ayrık töre üst çevrimi veya ayrık töre hiperi)

c) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucunda alta alınan tetrakordun en pes ikinci sesinin son durak niteliğini kazanmasıyla elde edilen dizi (*intense*; Saygun tarafından 'gergin' sözcüğüyle karşılanmıştır; ayrık töre gergin hiposu)

2. Bitişik töre dizileri için:

a) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınması ve son durak sesinin orta durak durumuna gelmesiyle elde edilen ayrık dizi (bitişik töre alt çevrimi veya bitişik töre hiposu)

b) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucunda alta alınan tetrakordun en pes ikinci sesinin son durak niteliğini kazanmasıyla elde edilen dizi (bitişik töre gergin hiposu)

12 Saygun, *Musıki Temel Bilgisi ve Töresel Musıki* yayınlarında verdiği töre dizileri için çeşitli adlandırma kalıpları kullanmıştır. Bunlar içinde en sık kullanılanlardan biri 'ayrık/bitişik [Tür Adı] (töresi/dizisi) (alt/üst çevrimi)', diğeri ise 'ayrık/bitişik (töre) hipo/hiper[Tür Adı + İyelik Eki]' şeklindedir. Bu iki kalıbın bir bileşimi olarak görülebilecek üçüncü kalıp ise 'ayrık/bitişik [Tür Adı] hipo/hiper[+İyelik Eki]' şeklinde formüleştirebilir. Dizinin gergin olması durumunda ikinci ve üçüncü kalıbın kullanıldığı ve 'gergin' sözcüğünün 'hipo' sözcüğünün önünde yer aldığı görülmektedir. Bunun dışında kalan adlandırmalar her durumda yukarıda verilmiş olan kalıplardan birinin kısaltılmışıdır.

1. Ayrık Dor Töre Dizisi

2. Bitişik Dor Töre Dizisi

a) Ayrık Dor Töresi Alt Çevrimi /
Ayrık Töre Hipodoru

a) Bitişik Dor Töresi Alt Çevrimi /
Bitişik Töre Hipodoru

b) Ayrık Dor Töresi Üst Çevrimi /
Ayrık Töre Hiperdoru

(üst ek ses)

c) Ayrık Töre Gergin Hipodoru /
Ayrık Dor Töresi Gergin Hiposu

b) Bitişik Töre Gergin Hipodoru /
Bitişik Dor Töresi Gergin Hiposu

(alt ek ses)

Örnek 9. Ayrık ve Bitişik Töre Dizilerinden Türetilen Diziler (Özbayrak, 2022).

Musiki Temel Bilgisi Kitap IV'te sadece diyatonik tetrakordun üç alt türü ile oluşturulan töre dizilerine yer veren Saygun, kitabın en sonunda yer alan notların ilkinde bu türlerin dışında yer alan tetrakord türleri ile elde edilebilecek töre dizilerine kitapta yer verilmediğini ayrıca belirtmiştir (Saygun, 1966, s. 262).

Alaca Dor Töre Dizisi

Yayımlanma yılları arasında bir yıl bulunması ve bir okuma kitabı olarak tasarlanması nedeniyle, *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'ün bir devamı olarak nitelendirilebilecek *Töresel Musiki*, töre dizilerine ait ezgiler içermektedir¹³. Dizinin oluşturulmasında kullanılan

13 Tetrakord Örgüsündeki Ezgiler başlığı altında verilen bu töre dizilerinden ve bu dizilere bağlı ezgilerden önce üç, dört ve beş sesli (pentatonik) ezgiler de vardır. Zaten Saygun, kendi müzik biçiminin son derece dikkat çekici unsurlarından biri olan bu pentatonik dizilere *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'ün ilgili bölümünde de yer vermiştir. Bununla birlikte *Töresel Musiki*'deki parçaların sıralanmasının dizisel açıdan giderek artan sayıda ses barındıran bir biçimde tasarlanmış olması, Saygun'un, Türk halk müziğindeki ezgilerin bağlı bulunduğu dizilerin ses sayılarının tarihsel süreç içerisinde artmış olduğu saptamasını (1976, s. 227) akla getirmektedir. Bundan ötürü töre dizilerini önceleyen üç, dört ve beş sesli kümelerin/dizilerin, Saygun'un kendi anlayışına göre, 'tetrakord musıkisi' olgusuyla ilişkili olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

diyatonik tetrakord türünden adını alan töre ailelerine ve bu ailelerin üyelerine, yani bir ayrıık veya bitişik diziden türetilen alt türler (Örnek 9) göre sınıflandırılmış olan ezgilerle ilgili olarak, bu ezgilerin bağı bulunduğu diziler, dizilerin adları ve durak yerleri dışında başkaca herhangi bir kuramsal bilgiye yer verilmemiştir. Buna ek olarak söz konusu dizilerin verilış biçimi ve sırası bakımından ise iki yayın arasında bir koşutluk olduğu çok açık bir biçimde görölmektedir; ancak tam bu noktada, belki de Saygun'un yukarıda verilen notunda işaret etmek istediği gibi, bu yayınların ilkinde yer almayıp ikincisinde yer alan tek dizi türü olan ve Dor ailesi altında sınıflandırılmış bulunan 'Alaca Dor' başlıklı töre türü göze çarpmaktadır:

e) Alaca Dor „Ayrıık”
ve
Alaca Dor „Bitişik”
terkibi

Örnek 10. Ayrıık ve Bitişik Alaca Dor Töre Dizileri (Saygun, 1967a, s. 17).

Bu türle ilgili akla gelebilecek ilk soru, yukarıda göröldüğu gibi iki alaca tetrakordun bir araya getirilmesi ile oluşturulan bu törenin neden Dor ailesi altında sınıflandırıldığıdır. Saygun her ne kadar iki yayınında da bu soruyu yanıtlayıcı bir bilgi vermemiş olsa da kendisinin bu dizilerin gösteriminde kullandığı 'terkip' sözcüğü (Örnek 10), yanıtın aranmasında yol gösterici bir niteliğe sahiptir. Doryen tetrakordunun inici ikinci sesi yarım perde pesleştirilirse ortaya bir alaca tetrakord çıkar. Aynı işlem ayrıık veya bitişik bir Dor töre dizisini oluşturan türdeş her iki tetrakorda da uygulanacak olursa mi²-mi¹ sekizlisi içinde yer alan bu diziyi oluşturan seslerin – daha doğrusu 'tellerin'- düzeni değişir ve böylece diyatonik bir düzene sahip olan Dor töre dizisi alaca bir düzene bürünmüş olur. Saygun'un yukarıda verilen töre türünü anılan gerekçeye dayanarak Dor ailesi altında sınıflandırdığı savlanabilir¹⁴.

14 Antik Yunan müzik kuramında, iki sekizliyi kapsayan bir alan içinde diyatonik tetrakordların birbirine eklenmesiyle oluşturulan ve kuramsal olarak elde edilebilen tüm perdeleri/telleri gösteren büyük kusursuz dizgenin (*σύνστημα τέλειον μείζον*) yapısındaki bu tetrakordların düzeninin alaca veya anarmonik tetrakordlarla değiştirilmesi yoluyla farklı diziler elde edilebilir. Diyatonik tetrakordlar hangi düzenle değiştirilirse değiştirilsin, değişim sonucu elde edilen bu yeni diziler, elde edildikleri sekizliye adını vermiş olan diyatonik türün adıyla

Anılan dizi her ne kadar Dor ailesi altında verilmiş bir alt tür olsa da tetrakordların yerinin değiştirilmesi yoluyla değil doğrudan tetrakordun düzeninin değiştirilmesiyle oluşturulduğundan ayrı bir tür olarak değerlendirilebilir. Bu düşünceden hareketle, iki alaca tetrakordun birleştirilmesi ve bu tetrakordların yer değiştirmesiyle elde edilebilecek diziler, Örnek 9'daki dizilere koşut olarak şu şekilde gösterilebilir:

1. Ayrık Alaca Dor Töre Dizisi 2. Bitişik Alaca Dor Töre Dizisi

a) Ayrık Alaca Dor Töresi Alt Çevrimi / Hiposu a) Bitişik Alaca Dor Töresi Alt Çevrimi / Hiposu

b) Ayrık Alaca Dor Töresi Üst Çevrimi / Hiperi

c) Ayrık Alaca Dor Töresi Gergin Hiposu b) Bitişik Alaca Dor Töresi Gergin Hiposu

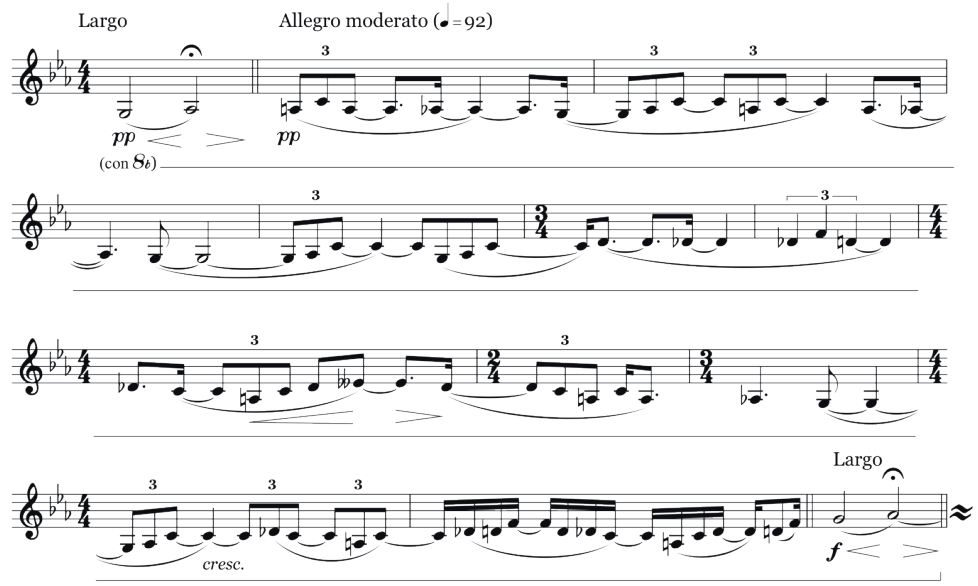
Örnek 11. Ayrık ve Bitişik Alaca Dor Dizilerinden Türetililecek Diziler (Özbayrak, 2022).

Verilen bu bilgilerin ardından, anılan tetrakord türünün ve bu tetrakordla oluşturulan dizinin Saygun'un çeşitli yapıtları içinde ne düzeyde bir öneme sahip olduğu, nasıl yer aldığı ve kullanıldığına ilişkin örneklere geçilebilir.

birlikte adlandırılır. Buna göre, sabitlenmiş alaca tetrakordların re^2-re^1 sekizlisi içindeki görünümüne alaca Frig dizisi, do^2-do^1 içindeki görünümüne alaca Lid dizisi denir (Macran, 1902, ss. 35-37). Şurası son derece ilginçtir ki Saygun'un müzik dili her zaman eşyedirimli düzen içinde bulunduğundan anarmonik tetrakordlarla oluşturulmuş dizilere her iki yayınında da değinmemiş olması anlaşılabilir olup bir kenara bırakılırsa, Dor sekizlisi içinde elde edilen alaca dizi dışındaki diğer alaca dizi türlerine hiçbir şekilde yer vermemiş veya değinmemiştir. Saygun'un bu diziyeye *Töresel Müsiki*'de özel olarak yer verme gereksinimini duymasının, bu diziyi bir 'imza' olarak neden seçmiş olabileceğine ilişkin makalenin devamında yapılmış olan değerlendirme ve saptamaların sağlanmasını yapabilecek bir durum yarattığı yorumunu olanaklı kılabilceğine ayrıca işaret etmek gerekir.

Saygun'un Müziğinde Alaca Tetrakord ve Alaca Dor Töre Dizisinin Yeri ve Kullanım Biçimleri

Saygun'un, yapıtlarında sıklıkla yer alan alaca tetrakordu ve alaca Dor töre dizisini kullandığı en çarpıcı örneklerden biri 1947 yılında yazmış olduğu *1. Yaylı Dördül*'ün (*String Quartet No.1*) birinci bölümüdür. Bölüm, kemanlar ve viyolanın birden, viyolonsel ve bir alt sekizliden çaldığı şu ezgiyle başlar:

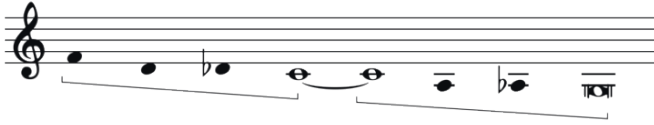


Örnek 12. Saygun – *1. Yaylı Dördül*, op. 27 / 1. Bölümün İlk 13 Ölçüsü (Saygun, 1961a, s. 2).

Yukarıda verilen kesit incelendiğinde ezginin sol eksenli bitişik alaca Dor töre dizisinin seslerinden oluşturulduğu görülmektedir (Örnek 13). Bununla birlikte anılan dizinin kullanımını sadece verilen kesitle sınırlandırılmış değildir; bölümün devamı incelenecek olursa, bu dizinin ayrık türeviyle birlikte kullanıldığı ve bu dizileri oluşturan alaca tetrakordların daha serbest ezgisel hatların içinde yer aldığı sonucu açığa çıkmaktadır. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki bu dizi veya bu diziye oluşturan tetrakord, yapıtın diğer üç bölümünde de değişen yoğunluklarda ve diğer törelerle birlikte kullanılmıştır¹⁵. Buna ilişkin verilebi-

15 Saygun'un, yapıt için hazırlanmış olduğu kısa bilgi notunda bölümlerin sırasıyla Doryen, Miksolidyen, Hipodoryen ve Doryen modlarında olduğunu belirtmesi (aktaran Aracı, 2001, ss. 154-155), ancak yapıtın özellikle birinci bölümünde ve bunun dışında bütününde görülen alacalık olgusuna -dolayısıyla alaca Dor dizisine- değinmemesi son derece ilginçtir. Bununla birlikte üçüncü bölümün A bölümündeki ezginin hipodoryen töresinde değil, incici

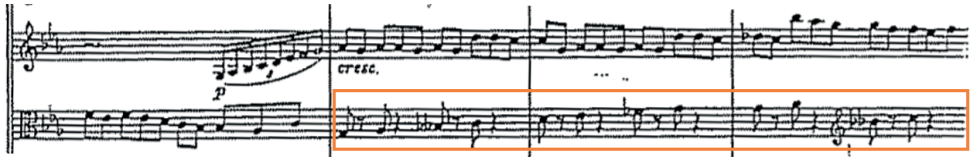
lecek örneklerden biri, üçüncü bölümün ikinci cümlesinde birinci keman bitişik Frig töresi alt çevrimi dizisi içindeki ezgiyi sürdürürken ikinci kemanda alaca tetrakordun yinelenerek duyurulmasıdır (Örnek 14). Bir başka örneğe, son bölümün A bölmesinde ezgi ikinci keman tarafından duyurulurken viyola partisinde sol eksenli ayrık Dor töre dizisinin çıkıcı bir karşı hat olarak kullanılmasıdır (Örnek 15). Verilen örneklerden anlaşılacağı üzere bu durum, bestecinin kullanmış olduğu diğer törelerin yanında, yapıtı biçimlendiren en önemli ses malzemesinin alaca Dor dizisi olduğunu göstermektedir.



Örnek 13. Örnek 12’de Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Bitişik Alaca Dor Töre Dizisi (Özbayrak, 2022).



Örnek 14. Saygun – *1. Yaylı Dördül*, op. 27 / 3. Bölüm, 9-16. Ölçüler (Saygun, 1961a, s. 20).



Örnek 15. Saygun - *1. Yaylı Dördül*, op. 27 / 4. Bölüm, 37-40. Ölçüler (Saygun, 1961a, s. 23).

Hem biçim hem de biçem bakımından *1. Yaylı Dördül* ile büyük benzerlikler taşıyan *1. Senfoni*'de de (*Symphony No.1*) (1953) aynı dizi baskın ve dikkat çekici bir biçimde yer

olarak fa-mib-re-do-do-sib-la-sol seslerine sahip olan bitişik Frig töresinin alt çevrimi (do-sib-la-sol-fa-mib-re-do) içinde değerlendirilmesinin gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca, ezgisel seyir içinde kimi zaman -Örnek 14’te verilen alaca tetrakordun da barındırdığı- la bemol ve -bir karcıgar çeşnisini anmsatan- re bemol seslerinin kullanılması bu tetrakordların geçici olarak Dor düzeni içinde düşünülmesine bir gerekçe sunabilir. Dor ve Frig tetrakordlarının halk müziğinde birlikte kullanılması olgusuna ve bunun alaca tetrakorda olan olası ilgisi için bkz. Baud-Bovy, 1978, s. 154. Dolayısıyla bu bölümde kullanılan modun Saygun tarafından hipodoryen olarak belirtilmesinin olası nedenini sorgularken bu olgunun bir gerekçe olabileceği göz önünde tutulmalıdır.

almaktadır. 1. bölümün sergisinde 5-14. ölçüler arasında yaylılarda kullanılan re eksenli ayırık alaca Dor töre dizisi, daha önce kornolar tarafından duyurulan re eksenli yarım perdesiz pentatonik diziyile birlikte bölümün ve farklı görünümüleriyle aynı zamanda yapıtın dizisel açıdan üzerine kurulduğu iki ana unsurdan biridir (Örnek 16, Örnek 17)16. 2. ve 4. bölümlerin ezgisel hatları alaca Dor töre dizisi üzerine kurulmuş olmasa da bu dizinin anılan bölümlerde figüratif bir biçimde sıklıkla kullanıldığı görülmekte, ayrıca 3. bölümün A bölmesinin ezgisinin (1-16. ve 26-33. ölçüler) seyrinde görülen re-re bemol değişimi ile cümlelerin, fa eksenli bitişik Frig töresi alt çevrimi içindeki ezgide yer alan ve birçok kez duyulan la bemole karşın, fa majör akoru ile sonlanması yine -örtük bir biçimde- alacalık olgusuna işaret etmektedir. Alaca Dor dizisinin veya alaca tetrakordun farklı törelerle birlikte veya bu törelerin içinde gizlenmiş olarak kullanılmasına ilişkin sözü edilen iki durumun 1. *Yaylı Dördül'* de de bulunması, iki yapıt arasındaki benzerliği daha da çarpıcı biçimde gözler önüne sermekte ve ilişkiyi tanıtlamaktadır.

16 Bu iki dizinin birlikte kullanılmasının yorumlanması bakımından Samuel Baud-Bovy'nin Antik Yunan müzik kuramında lir tellerinin akordu üzerine verdiği ve bir sonraki başlık altında aktarılan bilgiler son derece dikkat çekicidir. Dolayısıyla Örnek 16'da verilen kesitin 5. ölçüsünün 1. keman partisinde yer alan fa notalarının bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Allegro ♩ = 120

1. Keman
2. Keman
Viyola

1. Kem.
2. Kem.
Vla.

1. Kem.
2. Kem.
Vla.

Örnek 16. Saygun – *I. Senfoni*, op. 29 / 1. Bölüm, 1-14. Ölçüler (Saygun, 1967b, ss. 3-4).

Örnek 17. Örnek 16’da Verilen Kesitte Kullanılan Ayrık Alaca Dor Töre Dizisi (Özbayrak, 2022).

1955 tarihli *Solo Viyolonsel için Partita*’da da (*Partita for Violoncello Alone*) anılan dizi ve tetrakord yoğun biçimde kullanılmıştır. Yapıtın özellikle beşinci bölümü bu açıdan -ve *I. Senfoni*’nin Örnek 16’da verilen kesitiyle benzerliği bakımından- dikkat çekicidir. Saygun’un, bu bölümde bitişik alaca Dor töre dizisini kullandığı görülmektedir (Örnek 18). Bu noktada belirtilmesi gereken bir ayrıntı ise verilen kesitin 14. ölçüsünde eksenin - senfoninin ilk bölümünü anımsatan bir şekilde- re’den do’ya kaydırılmasıdır. Ancak Saygun, *I. Senfoni*’nin aksine, 16. ölçünün üçüncü vuruşunun başında fa perdesini kullanmayarak dizinin ayrık yapıya evrilmeye beklentisini kırmış ve re perdesine ortak ses işlevi yükleyerek diziyi yeniden bitişik duruma getirmiştir.

Allegro moderato (♩ = 108)

mp pp

5 arco
pp cresc. poco a poco

8

11 IV
pizz. arco
pp cresc. poco a poco

15

18 ff ff

Örnek 18. Saygun – Solo Viyolonsel için Partita, op. 31 / 5. Bölüm, 1-20. Ölçüler (Saygun, 1960, ss. 10-11).

Söz konusu dizinin ezgisel bir gereç olarak kullanıldığı diğer bir yapıt ise bestecinin *Keman ve Piyano için Sonat*'ının (*Sonata for violin and piano*) (1941) son bölümüdür. Birinci bölmenin 3-8. ölçüleri arasında yer alan ilk cümlesi incelendiğinde, hem -sırasıyla keman ve piyano tarafından seslendirilen- ezginin hem de aynı zaman dilimi içinde piyanoda duyulan bas çizgisinin alaca Dor töre dizisinin seslerinin kullanılarak oluşturduğu gözükmektedir (Örnek 19). Ancak buradaki kullanımı önceki örneklerden farklı kılan bir durum söz konusudur; bu da -ayrık veya bitişik- dizinin kendisinin değil 'ayrık alaca Dor töresi gergin hiposu' (Örnek 20; bkz. Örnek 9, 1c) adını taşıyan türevinin kullanılmış olmasıdır. Bu saptamanın yapılabilmesini sağlayan şey, iki ölçülük bir girişin ardından ezginin, anılan dizinin alt durağı ile başlaması ve aynı nota ile son bulmasıdır; bas çizgisinin ise dizinin orta durağı ile başlayarak cümlelerin sona erdiği 8. ölçüye kadar dizi seslerinin ardışık bir biçimde sıralanmasından oluştuğu görülmektedir.

Allegro (♩=182)

Örnek 19. Saygun – *Keman ve Pişano için Sonat*, op. 20 / 4. Bölüm, 1-11. Ölçüler (1961b, s. 30).

Örnek 20. Örnek 19’da Verilen Kesitte Kullanılan Ayırık Alaca Dor Töresi Gergin Hiposu (Özbayrak, 2022).

Saygun'un, alaca tetrakordun temel bir gereç olarak kullanıldığı yapıtlarına verilebilecek bir örnek ise *Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd (Twelve Preludes on Aksak Rhythms)* (1967) başlıklı piyano albümünün son prelüdüdür (Örnek 22). Verilen kesitte prelüdün ilk iki ölçüsünde 3/16'lık süreye sahip ikinci zamanlarda tetrakordların en pes sesleri atılmış ve bunlar 5. ölçüye kadar zamansal açıdan kaydırılarak ve ortak sesleri yoluyla iç içe geçirilerek kullanılmıştır. 5-7. ölçüler arasında ise 'Saygun akoru' olarak tanımlanabilecek [3,5,3] ve türevi olan [3,3,5] akorlarının (Berki ve Karadeniz, 2018, ss. 10-12) yine ortak sesleri yoluyla iç içe geçirilmiş arpejleri bulunmaktadır. 7-11. ölçüler arasında alaca tetrakordların iç içeliği daha karmaşık bir görünüm kazanır. 11. ölçüye kadar birbirini sekizliden katlayan iki parti bu ölçüden 17. ölçünün başına kadar birbirinin yansıması görünümüne bürünür. Bu yansımanın doğal bir sonucu olarak, Saygun'un *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te yer verdiği 'adı bulunmayan' tetrakordun (Örnek 5) kendiliğinden oluştuğu görülmektedir. 21-24. ölçüler arasında ise bir büyük ikili aralığına sahip iki alaca tetrakord üst üste getirilmiş, sesleri prelüdün ilk ölçülerini anımsatan bir biçimde giderek eksiltilmiş ve zamansal olarak kaydırılmıştır.

Alaca Dor töre dizisinin Saygun tarafından temel değil, yan veya geçici bir gereç olarak kullanılmasına *Yunus Emre*'nin birinci bölümü örnek olarak verilebilir. Bu bölümün 9. ölçüsünde ayrıık alaca Dor töre dizisi iki cümleyi birbirine bağlayan bir bas çizgisi olarak kullanılmıştır (Örnek 23).

Anılan dizinin Saygun'un yapıtlarındaki kullanım biçimlerinden biri ise genellikle uzama veya köprü işlevi gören pasajlarda sadece dizi seslerinin birbiri ardına sıralanmasıyla oluşturulan kısımlardır. Bu tür pasajların bazılarında dikkat çeken bir özellik alaca Dor töre dizisinin çift anlama sahip bir biçimde -yani Hicaz tetrakordlarıyla oluşturulan dizilerin¹⁷ yapısı içinde- kullanılmasıdır. 3. *Senfoni*'nin (*Symphony No. 3, op. 39* (1960)) 2.

17 Saygun her ne kadar *Musiki Temel Bilgisi*'nde ve *Töresel Musiki*'de Hicaz tetrakordlarıyla oluşturulmuş dizilere ilişkin herhangi bir bilgi vermemiş olsa da hem *Béla Bartók's Folk Music Research in Türkiye*'de "Hicaz modu"ndan bahsetmiş (1976, s. 294) hem de *Encyclopédie de la Pléiade*'a yazdığı *Türk Müziği* maddesinde Hicaz tetrakorduyla oluşturulan töre dizilerine ve bunların -eğer varsa- geleneksel Türk müziğindeki makam adı karşılıklarına yer vermiştir (2009a, s. 15) in the form of a short monograph, giving general information on Turkish Art and Folk music. It deals with the origins, theory, rhythms and instruments of this music. According to Saygun, Turkish music is basically pentatonic. Investigates the relationship of Turkish Art music to the old Greek music and to the musical writings of medieval moslem writers. It proposes that the Turkish makams, like ancient Greek music, are formed by adjoining tetrachords. Makam tables are given based on this principle. The rythms are described by the foot movements of the Greeks, poetic meters of muslim writers and the traditional kudüm drum beatings. The musical instruments are briefly described and their tunings and ranges are given with staff notation. The structure and the functioning of Turkish Folk music is given by examples from the repertory. Frequent references are made to ancient Greek modes in explaining the structure

bölümünde 5 ve 6 prova numaraları arasında kalan pasaj bunun bir örneğidir (Örnek 24). Verilen kesit incelendiğinde, pasajın şu dizinin seslerinden oluştuğu görülmektedir:



Örnek 21. Örnek 24'te Kullanılan Dizi (Özbayrak, 2022).

12

Vivo (♩ = 60)

The image shows a piano score for 'Saygun – Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd / 12. Prelüd, 1-24. Ölçüler (1969a, s. 32)'. The tempo is marked 'Vivo (♩ = 60)'. The score is for piano and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The score is annotated with various colored boxes and lines: blue boxes highlight specific melodic phrases in the right hand, orange boxes highlight rhythmic patterns in both hands, and green boxes highlight specific melodic phrases in the right hand. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff.

Örnek 22. Saygun – Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd / 12. Prelüd, 1-24. Ölçüler (1969a, s. 32)¹⁸.

of this music. Rhythm, Folk Dances and the Musical instruments are described.”,”container-title”:”folklor/ edebiyat”,,”issue”:”58”,,”language”:”Turkish”,,”note”:”Fransızca’dan Çeviren: Dr. İlhami Gökçen”,,”page”:”9-44”,,”title”:”Türk musıkisi (la musique Turque).

18 Alaca tetrakord turuncu çizgiyle, aynı zaman dilimi içerisinde birden fazla varsa ikincisi sarı çizgiyle, ‘Saygun akorları’nın arpejleri mavi kareyle ve alaca tetrakordun yansıması olup ‘belli bir adı olmayan’ tetrakord ise yeşil

Pa.

Vlo., Obs. *poco allarg.*

14-176

Örnek 23. Saygun - Yunus Emre (Vokal Partisyon) / I-1, 7-9. Ölçüler (1969b, s. 5).

Aslında iki hicaz tetrakordunun bitişik şekilde birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan bu dizi Saygun'un terim dağarına koşut bir biçimde 'bitişik Hicaz töre dizisi' olarak adlandırılabilir. Bu dizinin sesleri, en tizin bir altındaki sestene aşağı doğru sıralanır ve hicaz tetrakordları içindeki si çift bemol ve fa bemol sesleri anarmonikleri ile değiştirilirse ortaya bitişik alaca Dor töre dizisi çıkar (Örnek 25). Örnek 24'te, Örnek 25'teki birinci dizi kullanılırken bu dizinin gösteriminde ikinci dizide alacalığı oluşturan artmış birliğin yeğlenmiş olduğu görülmekte ve bu durum yukarıdaki savı desteklemektedir.

çizgiyle gösterilmiştir.

Keman I

Keman II

Viyola

Viyolonsel

Kontrbas

Sostenuto (♩ = 40)

Kem. I

Kem. II

Vla.

Vs.

Kb.

Örnek 24. Saygun – 3. Senfoni, op. 39 / 2. Bölüm, Prova Numarası 5, Yaylı Çalgılar (1987a, ss. 79-80).

Örnek 25. Örnek 21’de Verilen Dizinin Tetrakordal Yapısı ve Bitişik Alaca Dor Töre Dizisiyle Benzerliği (Özbayrak, 2022).

Ayrıca bu durumun bir kereye özgü veya rastlantısal olmadığını gösteren şeyse, yukarıda açıklanan kullanım biçiminin bestecinin 4. Senfonisi'nin birinci bölümünde (Özbayrak, 2018, ss. 167-168) ve *1. Yaylı Dördül*'ün ikinci bölümünün 21- 42. ölçüleri arasında bulunan B bölmesinde yer almasıdır. Saygun'un, bu iki yapıtta kullandığı ve kendisinin makam adı karşılığını "Nigriz II" (2009a, s. 15) olarak verdiği 'ayrık Hicaz töresi alt çevrimi' dizisi de alaca Dor töre dizisi ile Örnek 25'te gösterilen benzerliğin aynısına sahiptir¹⁹.

Saygun'un üretimini çevreleyen yapıtlardan biri olan *Solo Piyano için Süit op.2*'nin (*Suite op. 2 für Klavier solo*) (1931), ana malzeme olarak 'Saygun akoru'nu oluşturan ses birleşimlerinin sıklıkla kullanıldığı birinci bölümünün şu kesitinde de bitişik alaca Dor töre dizisinin yer aldığı açıkça görülmektedir:



Örnek 26. Saygun – *Solo Piyano için Süit op.2* / I. Preludio, 13-14. Ölçüler (1987b, s. 2).

Bu üretimi diğer uçtan çevreleyen ve bestecinin tamamladığı son yapıtı olan *Solo Piyano için Sonat op.76*'da da (*Sonate op. 76 für Klavier solo*) (1991) söz konusu tetrakord veya töre dizisi yapıtın bütün bölümlerinde kullanılmıştır. Buna örnek olarak verilebilecek iki kesitten ilkinde, sağ eldeki akorların en tiz sesleri incelenecek olursa, alaca tetrakordun yansıması olan iki tetrakordun ayrık birleşimiyle elde edilen diziyi bitişik alaca Dor dizisinin izlediği görülmektedir (Örnek 27).

19 Adı geçen iki farklı Hicaz töre dizisinin alaca Dor dizisiyle aynı ilişkiye sahip olabilmesinin nedeni bu iki dizinin yapısal açıdan birbiriyle olan yakınlığından ileri gelmektedir. Örnek 25'te verilen bitişik Hicaz töre dizisinin ayrık duruma getirilmesi ve tizdeki tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucunda ayrık Hicaz töresi alt çevrimi dizisi elde edilir.



Örnek 27. Saygun – *Solo Piyano için Sonat op.76 / 3*. Bölüm, 50-51. Ölçüler (1996, s. 23).

Aşağıda verilen ikinci kesitte ise iki bitişik alaca Dor dizisi art arda getirilmiştir:



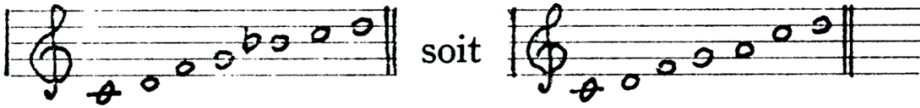
Örnek 28. Saygun - *Solo Piyano için Sonat op.76 / 4*. Bölüm, 4-5. Ölçüler (1996, s. 24).

Yukarıda verilen örnekler şu çıkarımın yapılmasına olanak sağlar: Alaca tetrakord ve alaca Dor töre dizisinin, bestecinin op.2 gibi çok erken ve op.76 gibi tamamladığı son yapıtı da barındıracak şekilde, yapıt dizelgesinin zaman sınırını oluşturan 1930-1991 yılları arasındaki yaklaşık olarak her 10 yıllık zaman diliminden birinin içinde yer alan farklı türlerdeki yapıtlarında bulunması, söz konusu tetrakord ve dizinin çarpıcı bir biçimde Saygun'un besteciliğinde ne kadar uzun erimli bir yeri olduğu ve vazgeçilmeyen bir malzeme olarak kullanıldığı gerçeğini açığa çıkartmaktadır. Bu durum Saygun'un alaca Dor töresini özellikle ve sıklıkla kullanmasının kendine özgü nedenleri olup olmadığı, varsa bu nedenlerin ne olabileceği sorusunu beraberinde getirir.

Saygun'un Alaca Dor Töre Dizisini Kullanmasının Olası Nedenleri

Saygun, yukarıda adı geçen yayınlarında alaca Dor dizisine özel bir önem yükleyen herhangi bir bilgi vermediği gibi başkaca yayınlarında da bu diziyi neden kullandığı üzerine yine herhangi bir açıklama yapmamıştır. Bu durum, söz konusu sorunun yanıtlanabilmesi için Saygun'un geride bırakmış olabileceği izlerin aranması ve bunların bir arada yorumlanması çabasını gerekli kılar.

Alaca Dor töresinin içinde yer aldığı Dor ailesinin ana dizisi olan ve kuramsal açıdan kusursuz dizgenin merkezindeki sekizlide (mi¹-mi) bulunan ayrı Dor töre dizisi “çoğu Yunan ezgisinin söylendiği ve çalındığı” (Grout ve Palisca, 1980, s. 30) dizidir. Bu olgu ve saptama anılan törenin hem kuramda hem de uygulamada diğerlerinden önde gelen bir yeri olduğu çıkarımının yapılmasına olanak sağlar. Dolayısıyla, Platon’un “tek başına gerçek Yunan” (aktaran Baud-Bovy, 1978, s. 178) olduğunu belirttiği Dor töresinin ‘en eskiyi’ ve ‘temeli’ simgeliyor olması veya görünmesi, “ağacın kökle, insanın toprakla bağlarını” (2009b, s. 31) arayan Saygun için bu dizinin ve türevlerinin bir malzeme olarak benzer çağrışımlar yapmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu savı destekleyen bir başka görüşse Yunan topraklarında yarım perdesiz pentatonik dizinin varlığına sıklıkla işaret edildiğini belirten Baud-Bovy’nin (1978, s. 155), Antik Yunan’da, döneme ilişkin anlatı ve bilgilerden yola çıkarak Doryen moduna göre akort edilen yedi telli lirin tellerinin şu notalara karşılık geldiği şeklinde yorumlanabileceğini belirtmesi ve anılan mod dizisinin pentatonik bir yapıdan türemiş olabileceği düşüncesini ortaya atmasıdır²⁰:

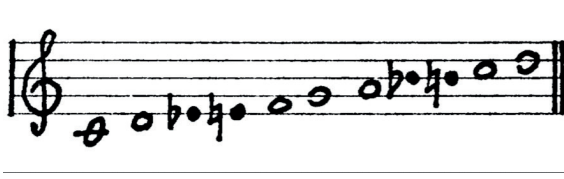


Örnek 29. Baud-Bovy’ye Göre Doryen Düzenindeki 7 Telli Lirin Açık Telleri (1978, s. 169).

Örnek 29’da verilen her iki dizi de yarım perdesiz pentatonik dizi sınıfına girer. Aynı zamanda bu dizi Saygun için de Türk halk müziğinin temelindeki dizidir (1976, s. 224). Bundan ötürü Baud-Bovy’nin doryen modu ile yarım perdesiz pentatonik dizi arasında kurduğu ilişkinin, pentatonizm olgusunun Türk halk müziği araştırmalarında ve bir ses malzemesi olarak yapıtlarında önemli bir başlık oluşturduğu Saygun’un düşünce dünyası ve imgeleminde de yeri olabileceğini göz önünde bulundurmamak gerekir²¹. Baud-Bovy, tarihsel süreç içerisinde yaklaşık olarak MÖ 5. yüzyılın sonu ile 4. yüzyılın başında ortaya çıkan 11 telli lirin akordunu ise şu şekilde göstermiştir:

20 Örnek 29’da verilen her iki dizi de re eksenli yarım perdesiz pentatonik dizidir (inici olarak do-si bemol-sol-fa-re/do-la-sol-fa-re). En tizdeki re teli eksen sesinin bir sekizli üstüdür. En pesteki telin do sesine akort edilmesinin nedeni ise birçok Yunan halk şarkısının seyrinde eksen altı sesinin kullanılmasıdır (Baud-Bovy, 1978, s. 166).

21 Her ne kadar içerikleri birbiriyle aynı olmasa da Saygun’un Türk halk müziğinin kökeninde yer aldığını belirttiği yarım perdesiz pentatonik dizinin -veya kendisinin kimi zaman adlandırdığı şekliyle ‘eksik perdeli gam’ın- zamanla yeni seslerin eklenerek altı ve yedi sesli dizilere evrildiği saptamasının (1976, s. 227), Baud-Bovy’nin düşüncesiyle koşutluk gösterdiğini belirtmek gerekir. Bununla birlikte Baud-Bovy’nin, makalesinin başlangıcında Saygun ve Bartók’un derleme gezisine atfı yapması son derece dikkat çekicidir ve en azından kendisinin Saygun’un budun müzikbilimsel çalışmalarından haberi olduğunu kanıtlamaktadır.



Örnek 30. Baud-Bovy'ye Göre 11 Telli Lirin Açık Telleri (1978, s. 171).

7 ile 11 telli lirin akordu karşılaştırılacak olursa ikincinin, iki bitişik yarım perdesiz tetrakorddan oluşan birincinin her bir tetrakordunun içerdiği küçük üçlü boşluğunun alaca yarım perde aralığındaki iki sesle doldurulması yoluyla oluştuğu görülmektedir. Baud-Bovy'ye göre böyle bir akordun ortaya çıkmasının nedeni, çalgıcının herhangi bir geç yardımcıyla telin çıkardığı sesi değiştirmeye gereksinim duymadan sadece açık tellerle -ve iki eliyle- mod değiştirme olanağına kavuşmuş olmasıdır (1978, s. 171). Ancak akordun 'Doryen akordu'ndan evrildiği anımsanacak olursa bu akorttan re eksenli hem ayrı Dor töre dizisinin hem de ayrı alaca Dor töre dizisinin elde edilebileceği görülecektir. Bu durum, Saygun'un ayrı bir tür olarak verdiği ikinci dizinin tarihsel bağlamına ve birinciyle olan ilişkisine de işaret eder. Bu noktada Örnek 30'da verilen dizinin bestecinin müziğiyle olan şu ilgi çekici ilişkisine de dikkat çekilmesi gerekir: Bu dizi *I. Senfoni*'nin 1. bölümünün dizisel bir özetidir. Bestecinin *Piyano için Sonatin*'in (*Sonatina for Piano*) son bölümünün A bölümünün ezgisinin de aynı dizi üzerine kurulmuş olduğu görülmektedir (Örnek 31)²².

²² Örnek 30'da verilen seslerin, mi eksenli aktarımını kullanan bu ezginin seyri içinde bulunan si bemol ise bestecinin müziklerinde sıklıkla karşılaşılan Karcıgar çeşnisini anımsatıcı bir işleve sahiptir.

Horon III

The image displays a musical score for 'Horon III' by Saygun. The score is written for piano and bass. The tempo is marked 'Prestissimo' and the dynamics include 'p', 'cresc.', and 'cresc. molto'. The score is divided into five systems, each with a red horizontal line above it. The first system is a grand staff with piano and bass staves. The second system is a grand staff with piano and bass staves, starting with a tempo marking '(♩ = 83)'. The third system is a grand staff with piano and bass staves. The fourth system is a grand staff with piano and bass staves. The fifth system is a grand staff with piano and bass staves.

Örnek 31. Saygun - *Piyano için Sonatin*, op. 15 / 3. Bölüm, 1-21. Ölçüler (1957, s. 10).

Dor ile alaca Dor töreleri arasındaki bu ilişki, Saygun'un alaca Dor töre dizisini neden ve hangi amaçla kullanmış olabileceğine ilişkin daha somut ve ikna edici bir gerekçelendirme olanak sağlar. Bartók'la Saygun'un yapmış oldukları derleme gezisinin en dikkat çekici bulgularından biri "Türkiye'nin herhangi bir bölgesindeki ezgilerde geçerli olan" (Saygun, 1976, s. 224) 2. ve 6. derecelerin kararsızlığı veya -başka bir deyişle- oynaklı-

ğdır (Saygun, 1976, s. V, XVI, 226)²³. Alaca Dor töre dizisi Dor töre dizisiyle bir arada düşünüldüğünde, birincisinin her iki tetrakordunun içerdiği alaca yarım perde aralığındaki iki sesin ikinci dizinin ikinci ve altıncı derecelerinin, söz konusu kararsızlık olgusuna işaret eden bir biçimde farklı görünüşlerine -veya renklerine- karşılık geldiği görülmektedir (Örnek 32). Bu durum Saygun'un, Türk halk müziğinin anılan özelliğini eşyedirimli düzen içinde simgeleştirmek amacıyla alaca Dor töre dizisini bir ses malzemesi olarak neden sıklıkla kullandığını açıklamaya dayanak oluşturmaktadır.



Örnek 32. Alaca Dor Töre Dizisinin Alaca Seslerinin Ayrık Dor Töresi İçindeki Konumu (Özbayrak, 2022).

Yukarıdaki düşünceye ek olarak bu dizinin besteci tarafından neden bir 'imza' gibi seçilmiş olabileceğine ilişkin çağının koşullarına göre bir başka dayanak daha bulmak olanağı vardır. 20. yüzyılla birlikte Avrupa'daki birçok bestecinin bir malzeme olarak yeniden anımsadığı kilise mod dizilerinin tümü diyatonik tetrakordlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu modların hiçbirinin barındırmadığı alaca tetrakordla kurulan bir dizi kilise modlarından daha önceki bir zamana gönderme yaptığı gibi aynı zamanda bunun besteci tarafından el değmemiş bir malzeme olarak da değerlendirilmiş olabileceği, böylece kendi müziğine ait özgün bir simge yaratmış olduğu düşünülebilir. Bu savı tanımlayabilecek şey, *Töresel Müzik*'de yer verilen töre dizilerinden biri hariç diğer hepsinin diyatonik tetrakordların birleştirilmesiyle elde edilmesidir. Bu durum alaca Dor töre dizisinin Saygun'un anlayışında özel bir yeri olduğunu belgeler.

Sonuç

Verilen bilgiler ve Saygun'un yapıtlarından verilen örnekler bir arada ele alındığında bestecinin alaca Dor töresini -ve bu töreyi oluşturan alaca tetrakordu- farklı dönem ve türlerde yazdığı yapıtlarda müziğinin kendine özgü bir ögesi konumlandığı, töresel

23 Baud-Bovy'nin Yunan halk müziğinde aynı olgunun varlığına dikkat çektiğini belirtmek gerekir (1978, ss. 153-154). Buna ek olarak Yunan halk müziğinde sıklıkla kullanıldığını belirttiği üç mod dizisinin birbirleri arasındaki farkın sadece 2. ve 6. derecelerinin değişiminden kaynaklanıyor olması söz konusu bulguyu destekler niteliktedir (Bkz. Baud-Bovy, 1978, s. 166).

bakımdan biçiminin en önde gelen, dikkat çekici yapı taşı olarak ve adeta kendisiyle özdeşleştiği yorumunun yapılmasına olanak sağlayan bir sıklıkla kullandığı görülmektedir. Böylesi bir durumda bu dizinin, Saygun'un müziğindeki 'imzası' olabileceği savında bulunmak yanlış olmayacaktır.

Bu sava dayanak oluşturan diğer bir durumsa, yukarıda verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere Saygun'un bu diziyi herhangi bir ses malzemesi olarak değil, özellikle seçmesidir. Çünkü bu dizinin içine oturduğu tarihsel bağlamla hem Türk halk müziği üzerinden yerelliğe hem de Yunan kültürünün -ve müzik kuramının- doğuya doğru yayılmaya başladığı -ve kendisinin de *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*'de işaret ettiği- Büyük İskender döneminin hemen öncesinde ortaya çıkmış olan 11 telli lir düzeni üzerinden Akdeniz havzasının ortak kültürüne vurgu yapmış olduğu çıkarımı yapılabilir. Bununla birlikte bu dizinin bir imza olarak seçilmesi -veya en azından öyle görünmesi- Saygun'un budun müzikbilim çalışmaları ile bestecilik anlayışı arasındaki tutarlılığa da işaret eder.

Saygun, Ergican Saydam ile yaptığı söyleşide *Yunus Emre*'nin yazılma sürecini anlatırken "[...]Yunus sırrını kolay kolay ele veren bir insan değil" (Saydam, 1973, s. 2) demiştir. Bu çalışmanın ortaya koyduğu sav ve bir araya getirdiği olgular birlikte düşünüldüğünde Saygun için de aynısı söylenemez mi?

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

- Χρωματικός. (2012). *Yunanca Cep Sözlüğü* içinde (A. Aksoy, Ed.). İstanbul: Fono Yayınları.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-batı arası müzik köprüsü* (1. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baud-Bovy, S. (1978). Le dorien était-il un mode pentatonique? *Revue de Musicologie*, 64(2), 153-180. doi:10.2307/928234
- Berki, T. ve Karadeniz, İ. (2018, Ekim). Anatomy of a chord. Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı III. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu, sunulmuş bildiri, Trabzon, Türkiye.
- Gastoué, A. (1907). *Les origines du chant Romain*. Paris, Fransa: Alphonse Picard & Fils.
- Gazimihal, M. R. (2017). *Anadolu türküleri ve musikî istikbâlimiz*. (M. Özarslan, Ed.). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

- Grout, D. J. ve Palisca, C. V. (1980). *A history of western music* (3. bs.). New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Hagel, S. (2010). *Ancient Greek music* (1. bs.). New York, NY: Cambridge University Press.
- Karadağlı, Ö. (2020). Bartok's influence on Saygun: Collaboration and transmutations. *Ethnomusicology Journal*, 3(1), 56-76.
- Macran, H. S. (Ed.). (1902). *The harmonics of Aristoxenus*. Oxford, Birleşik Krallık: Clarendon Press.
- Özbyrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). <http://hdl.handle.net/11655/4415> adresinden erişildi.
- Özcan, Ö. (2010, Ocak). Ahmet Adnan Saygun'un bir raporu. *Türk Yurdu*, 30(269), 201-208.
- Say, A. (2003). *Müzik tarihi* (5. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, E. (1973, Eylül). Adnan Saygunla konuşma. *Filarmoni*, 9(86), 2-9.
- Saygun, A. A. (1957). *Sonatina for piano* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1960). *Partita for violoncello alone* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1961a). *String quartet no. 1* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1961b). *Sonata for violin and piano* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki temel bilgisi (Musiki nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1967a). *Töresel Musiki*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1967b). *Symphony no. 1* [Partisyon]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1969a). *Twelve preludes on aksak rhythms* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1969b). *Yunus Emre* [Vocal Score]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1976). *Béla Bartók's folk music research in Türkiye*. (S. B. Byron, Çev.). Budapest, Macaristan: Akadémiai Kiadó.
- Saygun, A. A. (1987a). *Symphony no. 3, op. 39 (1960)* [Partitur]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1987b). *Suite op. 2 für klavier solo* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1996). *Sonate op. 76 für klavier solo* [Nota]. Peermusic Classical.
- Saygun, A. A. (2009a). Türk musikisi (İ. Gökçen, Çev.). *Folklor/edebiyat*, 15(58), 9-44.
- Saygun, A. A. (2009b). *Yalan.. Sanat konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda çay sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Üç Bagatel: Bir İlhan Baran Portresi

Three Bagatelles: A Portrait of İlhan Baran

Onur Arınç DURAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1088422

ÖZ

Bu çalışmada, çağdaş Türk müziği bestecilerinden İlhan Baran'ın *Üç Bagatel* adlı piyano müziği incelenmiştir. Baran'ın birçok yazısında ve sözlü demecinde, çağdaş Türk müziği bestecisini evrensel olmaya götürecek olan yolun "yöresel verilerden" geçtiğini, bestecinin bu yolda edindiği verileri ise dilediği tekniği seçerek müzik içerisinde eritmesi gerektiğini vurguladığı görülmektedir. Bu bağlamda, Anadolu'nun yöresel verilerini soyutlamacı bir yaklaşımla ele alan Baran'ın, soyut sanat anlayışının bir yansıması olan *Üç Bagatel* adlı piyano müziği incelenmeye uygun bulunmuştur. İnceleme sürecinde, besteci ile yapılan kişisel görüşmelerin ve yazılarının ışığında bir arayışta bulunulup, tümdengelimci bir yaklaşımla *Üç Bagatel*'in özüne inilerek kavramsal kökenleri aranmış, araştırma sonucu elde edilen bulgularla tekrar tümevarımcı bir anlayışla bütüne uzanan bir inceleme yapılmıştır. *Üç Bagatel*'i Paul Klee'nin resim anlayışından etkilenerek bestelediğini aktaran Baran'ın, Klee'nin resim anlayışının ve yapılan incelemelerde elde edilen sonuçların merkeze konulmasıyla, eser in kompozisyonunda Klee'ye ait ne gibi izler taşıdığı araştırılmıştır. Bu çalışmanın neticesinde, *Üç Bagatel*'de kullanılan müziksel verilerin ve bu verilerin işleme biçimlerinin analizinin, Baran'ın müzik diline ve soyutlama yöntemlerine ışık tutması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İlhan Baran, Üç Bagatel, Paul Klee

ABSTRACT

This study examines the piano music of İlhan Baran, one of Türkiye's contemporary composers, and his "Three Bagatelles." Baran is seen in many of his articles and speeches to have emphasized that the path leading contemporary Turkish composers to become more universal should be based on the local *données* cultivated through any technique the composer chooses. In this context, the composer's piano piece "Three Bagatelles," a work that reflects Baran's language, abstractionist approach to the local musical *données* of Anatolia, and understanding of abstract art, has been deemed suitable for examination. Through this process, this study searches for the essence of the conceptual roots of his "Three Bagatelles" in light of the composer's articles and personal interviews and examines the essence itself using a deductive approach. The study then reexamines the entire piece using what was obtained from these points with an inductive approach. The findings are discussed with respect to Baran's words declaring the influence of Paul Klee's painting style on "Three Bagatelles" and references to Klee's artistic approach in order to define Klee's traces in the composer's work. As a result of this study, the musical data obtained through examination and analysis is intended to be able to shed light on Baran's musical language and methods of abstraction.

Keywords: İlhan Baran, Three Bagatelles, Paul Klee

¹Öğretim Görevlisi, Milli Savunma Üniversitesi Bando Meslek Yüksekokulu, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: O.A.D. 0000-0002-8631-5454

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Onur Arınç DURAN,
Milli Savunma Üniversitesi Bando Meslek Yüksekokulu, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: onurarincduran@gmail.com

Başvuru/Submitted: 15.03.2022

İlk Revizyon/Revision Requested: 28.04.2022

Son Revizyon/Last Revision Requested: 07.06.2022

Kabul/Accepted: 09.06.2022

Online Yayın/Published Online: 27.06.2022

Atıf/Citation: Duran, OA. (2022). *Üç Bagatel*: Bir İlhan Baran portresi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 79-108.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1088422>

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the piano music of İlhan Baran, the contemporary Turkish composer, and his “Three Bagatelles.” As a student of Ahmed Adnan Saygun, a first-generation contemporary Turkish music composer, Baran has synthesized the modernist techniques of his age with the essence of Turkish folk music using abstractionist approaches. This study aims to shed light on the composer’s musical identity by centering on one of his early works, “Three Bagatelles,” in the context of its relation to Paul Klee’s art and to investigate the structure of the piano piece itself.

As a result of the literature survey completed at the beginning of the research process, not many studies are seen regarding Baran’s work that have focused on analyzing his work and musical language. Many of the existing studies have paid attention to the pedagogical importance of the composer’s works, while others involve broad-scale research without scrutinizing the composer’s musical language. In this context, this research is hoped to be able to contribute to filling this existing gap and to reflecting upon the composer’s musical approach in order to represent a modal for contemporary Turkish compositional techniques in light of the composer’s own articles and speeches.

The study method involves a series of structural and serial analyses carried out on the work. Following these analyses, the obtained findings are interpreted in terms of their relationship to abstractionist music and to Paul Klee in light of the composer’s own articles and speeches about “Three Bagatelles”. As part of the work’s title and defining its structure, a bagatelle indicates a short instrumental piece mostly composed for piano without any specific form or structure (Brown, 2001). By taking the work’s shapeless structure into consideration, each bagatelle is first analyzed regarding its form. As a result of these analyses, the characteristic shapes of the bagatelles are uncovered and discerned. The musical nuclei the composer used in the work are found through a serial analysis of these determined characteristic shapes. The essence of the music is then discovered using the findings obtained from this deductive approach. In light of these discoveries, the shape symmetries and patterns the composer constructed in the music are revealed, this time with an inductive approach that covers the whole in detail. Lastly, the study comments on the resemblances between “Three Bagatelles” and Klee’s art by following these findings and the ideas the composer presented in his articles.

In the extractions from these analyses, “Three Bagatelles” is seen to have been constructed and composed with an unshaped formal approach. Each bagatelle seems to center on a series of shapes denoting traditional folk music instruments and made of tetrachords created from various serial abstractions derived from Turkish folk music.

The results of these analyses show a picture of the composer’s abstractionist approach of his time. In Baran’s work, the music is seen to be rich in terms of the modernist composition techniques of his age, with practically mathematically constructed shape patterns and symmetries not disrupting the natural sound. By examining the studies on Klee and his understanding of art together with Baran’s interviews and articles about his own music, Klee’s artwork and use of form, figures, and abstractions is concluded to have inspired and helped construct the philosophical aspect “Three Bagatelle.”

By following Baran’s own words and matching them to his style of composition, the framework of this piece can be considered a template for how to make abstractions of the local musical données in order to tread a path to a universal genuine language.

Giriş

Çağdaş Türk besteciliğini incelerken bu alanda Cumhuriyet dönemi ile başlayan kurumsallaşma ve atılımların tarihselliğinin göz önünde bulundurulması, çağdaş Türk müziğinin doğuşunu ve gelişimini anlamak ve İlhan Baran'ın da içinde bulunduğu kuşağın müzik dilini kavramak için önemlidir. Yeni kurulan cumhuriyetle müzik alanında bir devrim amaçlanmış, bu konuda ilgili gençler yurtdışına gönderilerek eğitim almaları sağlanmış, böylelikle müzik sanatı alanında bir ekolleşme hedeflenmiştir (Mimaroglu, 2014, s. 185). Yurtdışında eğitim görüp ülkelerine dönen besteciler, çağdaş Türk müziği tarihinde birinci kuşak olarak anılmış, bu bestecilerin öğrencileri olanlar ise zamanla kendi aralarında ikiye ayrılarak, bir kısmı birinci kuşağın izinden giden bir yazıyı benimserken; diğerleri Batılı çağdaşlarının izinden giderek, yenilikçi anlayışın öğelerinden yararlanmaya yönelmişlerdir (Çöloğlu, 2005, s. 12). Bestecilik anlayışı bu tür bir karşılaşmayı içermeyen Baran'ın, bu iki yaklaşımı sentezleyen bir anlayışı benimsediği söylenebilir.

Literatüre bakıldığında bestecinin müziksel anlayışını incelemeye yönelik yapılan çalışmaların¹ sınırlı sayıda olduğu, daha çok eserlerinin pedagojik açıdan değerlendirildiği görülmüştür. İlhan Baran'ın müzik dilinin çözümlenmesinin bestecinin yaklaşımlarını ve soyutlama yöntemlerini açıklığa kavuşturabileceği ve bunun yanında çağdaş Türk müzik tarihine de ışık tutabileceği öngörülmüştür. Baran, genç yaşlarından itibaren yeni teknikler denemeye ilgi göstermiş ve soyutlama arayışlarına yönelmiştir. Bestecinin, *Üç Soyut Dans* (1958), *Üç Bagatel* (1959), *İki Sesli Sonatina* (1963), *Yaylı Çalgılar Dördünlü* (1964) ve *Bir Bölümlü Sonatina* (1965) isimli eserleri, soyutlama arayışlarına örnek olarak verilebilir. Bu eserler arasında yer alan *Üç Bagatel*, bestecinin soyut sanat anlayışını yansıtan bir eser olarak çözümlenmek üzere seçilmiştir. Bu bağlamda, yapılan inceleme İlhan Baran'ın *Üç Bagatel* özelinde kullandığı tekniklerin çözümlenmesini ve kendi döneminin sanat dünyası içerisinde konumlandığı düzlemi irdelemeyi amaçlamıştır.

Çalışmada yöntem olarak yapısal analiz yoluyla, bütünden adım adım detaya inilmiş, bu noktada kompozisyonun yapıtaşları olan figürler analiz edilerek dizisel kökenleri aran-

1 Bestecinin müziksel anlayışına yönelik yapılan incelemelere İvan Çelak'ın *İlhan Baran'ın Piyano Yapıtlarının Taşıdığı Müzikal Değerler* ve Erdem Çöloğlu'nun *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi-Orkestra İçin Müzik* başlıklı yüksek lisans tezlerinin yanında, Gergana Yıldız'ın "The Abstract Approach to the Turkish Aksak in the Piano Music of Ahmed Adnan Saygun and İlhan Baran" başlıklı makalesi örnek gösterilebilir.

mıştır. Ortaya çıkarılan bulgularla bütünün geniş perspektifli değerlendirmesine uzanan bir izlek belirlenmiş; detaydan tekrar bütüne bakılarak, Baran'ın kendi beyan ve yazılarının da ışığında ve *Üç Bagatel* eseri bağlamında bestecinin müzik dilinin ve bestecilik anlayışının irdelenmesi amaçlanmıştır.

İlhan Baran ve Müziği

Seçkin bir entelektüel olan İlhan Baran, antik Anadolu uygarlıklarından günümüze değin uzanan müziksel nüveyi, kendine özgü bir süzgeçten geçirerek, çağdaş tekniklerle sentezlediği bir kompozisyon dili yaratmayı seçmiştir (Say, 1998, s. 104). Bu yaklaşımın oluşum süreci, Baran'ın, tüm diğer sanat dallarında ortaya konan çağdaş eserler ile bilim dünyasının güncel gelişmelerine yönelik çeşitli kişisel meraklarının² yanında eğitim hayatında da gözlenebilir. Bestecinin Ankara Devlet Konservatuarı'nda Ahmed Adnan Saygun ile başlayan kompozisyon eğitimine, Ruşen Ferit Kam'dan aldığı geleneksel Türk müziği, Muzaffer Sarısözen'den aldığı halk müziği dersleri ve Kemal İlerici ile özel olarak yaptığı Türk müziği armonisi çalışmaları eşlik etmiştir. Türkiye'deki eğitiminin ardından devlet bursuyla Paris'te Ecole Normale de Musique'e'te Henri Dutilleux ve Maurice Ohana ile kompozisyon çalışmalarına devam eden İlhan Baran, burada ayrıca Paris Radyosu'nun Musique Concrète (Somut Müzik) kurslarına da katılmıştır (Aktüze, 2002, s. 167).

Yurtdışı eğitiminin öncesi ve sonrasına bakıldığında beslenegeldiği müziksel köklerden kopmadığı gözlenen, bununla beraber sınırlı sayıda eser vermiş olan Baran'ın bestecilik yaklaşımını, Ertuğrul Oğuz Fırat, şu sözlerle yorumlamıştır:

Baran'ın sayısı az olan yapıtlarının her birinde, bir öncekine oranla ezgisel soyutlamayı geliştiren, olağanüstü bir titizlikle hazırlandığı hemen belli olan, tartımsal özenmeye doğru çarpıcı bir yöneliş görülür. [...] Çağdaş Türk küğünün gelişme çizgisinde önemli bir yükselişi belirleyen Baran'ın tüm veriminin en iyi biçimde seslendirilmesinin, gelecek kuşakların hazırlanmasında çok sağlam bir basamağı oluşturacağı, hem de yaratıcısını zaman geçmeden daha verimli bir düzeye ulaştırabileceği açıkça görülmesi gereken bir noktadır (1985, s. 395).

2 İlhan Baran hayatı boyunca Türkiye'de ve dünyada çeşitli dillerde yayınlanan bilimsel dergileri takip etmiş olmasının yanında, bilimkurgu yazısıyla dahi yakından ilgiliydi (kişisel iletişim, 25 Nisan 2013).

Baran, divan müziği ile halk müziği tekniklerinin geliştirilerek, evrensel çoksesli sistemler içinde eritilmesi gerektiğine ve yeni Türk müziğinin ancak böyle bir bireşimden doğabileceğine inandığını dile getirmiştir (İlyasoğlu, 1998, s. 156). Besteciyi, “yaşadığı gerçeği anlatan kişi” olarak tanımlayan Baran, evrenselliğe giden yolun yöresel verilerden geçtiğini, başka bir bölgenin gerçeğini anlatma çabasının ancak benzetme olarak kalacağı fikrini benimsemiştir (1962, s. 19). Kişisel gerçeğini anlatım yolunda teknik olarak belli bir anlayışa bağlı kalmamayı yeğleyen Baran (İlyasoğlu, 1992, s. 202), bestecinin dilediği tekniği seçebileceğini, ancak bu tekniği olduğu gibi aktarmayıp yaşadıklarını ve yaşadıklarından vardıklarını, tercih ettiği anlatım türünün içinde eritmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır (1962, s. 19). Bu düşüncelerine paralel olarak, eserlerinde Türk makam dizilerini yer yer bütün, yer yer de parçalayarak ele aldığı görülen Baran’ın, bazen de soyutlamalarla, yani makamları kendilerine özgü yapısal ve işlevsel ilişkilerinden ayırıp, fikrîsel ya da kavramsal boyutlarda ele almak suretiyle yalıtılarak, öznel bir anlayışla kullandığı söylenebilir.

Solo çalgı, vokal müzik, oda müziği ve orkestra için yapıtlar besteleyen Baran, özellikle piyanoya büyük bir ilgisinin bulunduğunu da ifade etmiştir (kişisel iletişim, 18 Nisan 2013). Baran’ın bu çalgı için, *Küçük Süit* (1956), *Üç Soyut Dans* (1958), *Üç Bagatel* (1959), *İki Sesli Sonatina* (1963), *Mavi Anadolu* (t.y.), *Siyah ve Beyaz* (t.y.)³ ve *Çocuk Parçaları* (1956) gibi birçok yapıtı da bulunmaktadır. Türk halk müziğinin tartımsal öğelerini, bu değerlerin kakıştırılması yoluyla, sıra dışı, özgün ve çağının ilerisinde bir anlayışla çeşitlendirerek, geniş bir tartım dünyası yaratan bestecinin (Mımaroğlu, 2014, s. 187), piyano eserlerinin en küçük formundan en büyüğüne bu tartımsal çeşitlilik anlayışını koruduğu söylenebilmekle beraber; *Çocuk Parçaları* haricindeki müzikleri dil bakımından daha karmaşık, girişik ve iç içe kümelenmiş olarak düşünülebilir.

Üç Bagatel

Besteci *Üç Bagatel*’i 1959 yılında henüz Türkiye’deki öğrencilik zamanlarında tamamlamış, ancak eserin ilk seslendirmesi Kaori Kimura tarafından 60’lı yıllarda Fransa’da yapılmıştır (Kahramankaptan, 2010, s. 256). Resim sanatından esinle *Üç Bagatel*’i bestelediğine dikkat çeken Baran, doğuş fikri bakımından hemen öncesinde tamamladığı *Üç Soyut Dans*’la benzeşmeler gösteren bu eserin, ayırt edici yönünü şu sözlerle tanımlar:

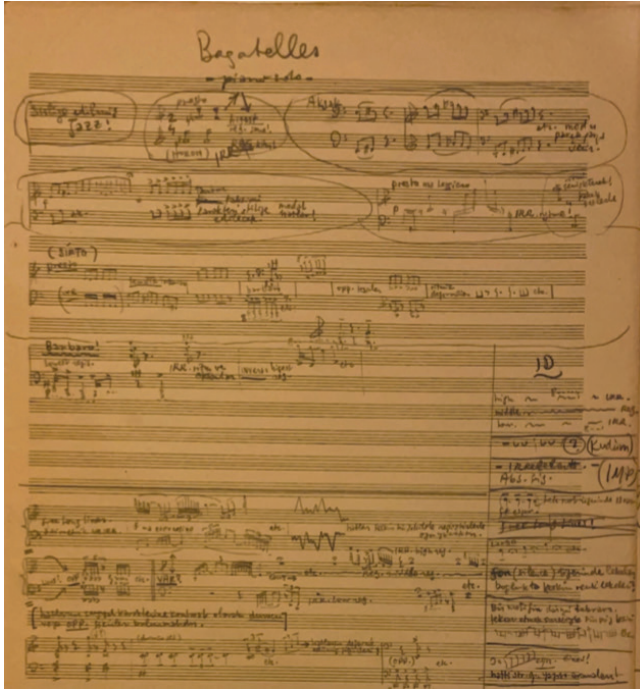
3 *Mavi Anadolu* ve *Siyah ve Beyaz* isimli müziklerini ne zaman bestelediğine dair net bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Üç Soyut Dans'ta çok fazla vuruş, çok fazla gürültü var. Böyle vahşiyane ve fovist^{4,5} resimler vardır. Dedim ki, şöyle zarif, Osmanlı inceliği taşıyan bir soyutlama olsun. Nasıl olur bu? Yine başta bir aksak ölçü sterilize edilmiş ortada belirsiz makam parçaları ama küçük küçük... Öyle dolaşılıyor ama ne olduğu belirsiz. Tam bir soyut. Paul Klee'nin resimlerine daha yakın. Yani küçük motiflerle yapılan belirsizlikler... (Kahramankaptan, 2010, s. 256).

Form bakımından belirli bir kalıp biçimi işaret etmeyen bagatelin, müzik tarihinde nadiren başka çalgılar veya çalgı toplulukları için yazılmış örnekleri mevcutsa da bu isim genellikle piyano için bestelenmiş parçaları kapsamaktadır (Brown, 2001). Baran'ın yapıtına hafif mizaçlı, küçük, kısa parçaları tanımlayan bagatel (Bagatelle, t.y.) adı vermesinin nedeni olarak, yapıtındaki küçük motiflerin zarafet ve Osmanlı inceliği taşıyan bir karakter arayışıyla uyum sağlaması, yapıtın Osmanlı döneminin tasvir sanatlarından biri olan minyatürlerdeki gibi (And, 2004, s. 13) küçük parçalarla ince ince işlenerek oluşturulması gösterilebilir. İlk bakışta birçok düzensiz figürden oluştuğu izlenimi yaratan *Üç Bagatel*'in temelinde divan ve halk müziklerinin çekirdeklerini barındıran birkaç figürün bir araya gelmesiyle vücut bulmuş bir kompozisyon olduğu görülmektedir.

4 Fovizm: Vahşi anlamına gelen *fauve* sözcüğünden türetilmiştir. 20. Yüzyılın başlarında, Fransa'da ortaya çıkan, Henri Matisse'in başını çektiği bir resim akımıdır. Fovist sanatçılar, parlak renkleri direkt olarak boya tüplerinden tuvale uygulayarak bir çeşit renk ve duygu patlaması hissini yaratmayı amaçlıyorlardı. Fovizme ismini veren de ressamların ilk defa sergiledikleri resimleriyle yarattıkları bu dehşet hissidir (Fauvism, 2020).

5 Makaledeki çeviriler aksi belirtilmediği sürece yazara aittir.



Örnek 1. Üç Bagatel Taslakları - 1 (İ. Baran, kişisel iletişim, 25 Nisan 2013).

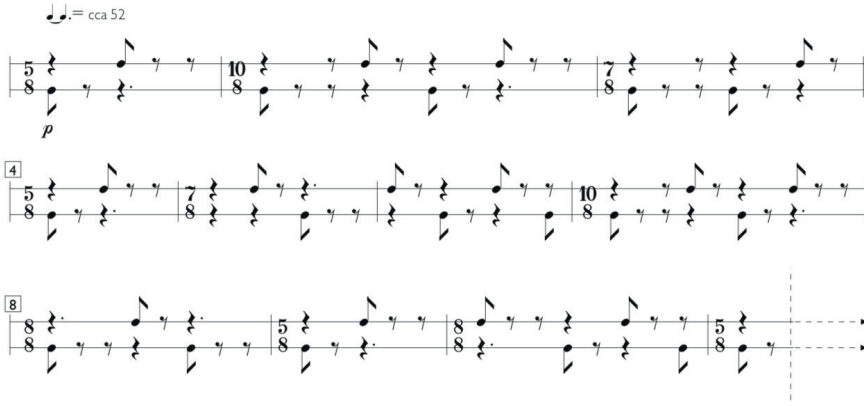
Birinci Bagatel

Birinci bagatelin ilk göze çarpan özelliği, iskeleti oluşturan aksak tartımların⁶ sürekli değişime uğrayarak çeşitlilik göstermesidir. Klasik Türk müziğine ait tartımların, bir besteci için çekici ve ilginç yönleri olduğunu savunan Baran, Değişim Dergisi'nin 15 Aralık 1961 tarihli ikinci sayısında bulunan, "Çağdaş Türk Müziği Üzerine" başlıklı yazısında konuyu şu şekilde açıklamaktadır:

Bazan kısa, bazan da uzun bir ritim kalıbı, tek sesli müziğin devamı boyunca ve ara sıra melodi ile bağlantısını yitirerek devam eder (kudüm). Müzikle bağlantılı olsun ya da olmasın, bu ritim kalıplarının genel anlatımda bir gerilim sağladığı açıktır. Adnan Saygun'un 2. yaylılar dörtlüsünde (ikinci bölüm) bu gerilim çok güzel bir şekilde yorumlanmakta ve bir ritim kalıbı, bir nabız atışı gibi ikinci bölümü dolaşmaktadır (s. 12).

⁶ Birinci bagatelde, bazı ölçüler sadece ikişerli ya da üçerli birimlerden oluşsa da müziğe hakim tartım örüntüsünü oluşturan aksak yapılar içerisinde, bu ölçü birimlerinin de aksak gibi algılanabileceği değerlendirilmektedir.

İlhan Baran'ın da birinci bagatelde Saygun için anlattığı yöntemle tartımı ele aldığı, bir kudüm imgesi gibi tartımı iki hat üzerine kurarak (bkz. Örnek 2) bir örüntü oluşturduğu, böylece soyut bir usul anlatımına eriştiği söylenebilir⁷. Bu anlatımın, Saygun için affettiği şekilde zaman zaman bağintıyı yitirterek bir nabız atışı gibi bölümü dolaştığını söylemek yanlış olmaz:



Örnek 2. Birinci Bagatel, 1-11. Ölçülerdeki Tartım Nabızları (Duran, 2022).

Tartım dünyasını oluşturan nabızları, belirlediği sesler üzerinden duyuran Baran, 38. ölçüye kadar Örnek 3'te verilen yapı üzerinde devam etmiştir:

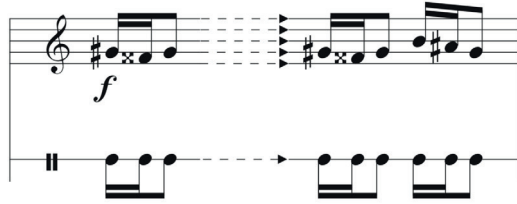


Örnek 3. Tartım Nabızlarını Oluşturan Sesler⁸ (Duran, 2022).

Üç bölmeli biçimde (A-B-A) bestelenmiş birinci bagatelde, (bkz. Örnek 12. Form Oluşum Şeması), 11. ölçünün ikinci vuruşuna kadar A bölmesinin a¹ kesitinin oluşturulduğu, aynı ölçünün ikinci vuruşunda ise yeni bir figürün müziğe dahil edilmesiyle a² kesitinin başlatıldığı söylenebilir. Bu ölçü ile ilk sesi duyurulan yapay bir dizi, 34. ölçüye kadar adım adım büyütülerek parçalar halinde devam eder. Baran'ın notlarından edinilen bilgiye göre, bu dizi ile bir tambur imgesi yaratmayı amaçlamasının yanında, bu dizi üzerinde yapılan tek tartımsal figürle de tamburu sembolize ettiği söylenebilir (bkz. Örnek 4):

⁷ Baran'ın *Üç Bagatel* için aldığı notlara bakıldığında da bir kudüm ve tambur imgesinden bahsettiği görülmüştür (bkz. Örnek 1).

⁸ Örnekteki ikinci dizekte, fa anahtarında gösterilen sesler, üst dizekteki seslerle beraber duyurulmayı, ilgili seslerin bir oktav aşağıdan da kullanıldığını belirtmek içindir.



Örnek 4. Tartımsal Tambur Figürü (Duran, 2022).

Baran'ın tambur imgesinde kullandığı dizi ise Örnek 5'te gösterilmiştir:



Örnek 5. Tambur İmgesi için Kullanılan Dizi (Duran, 2022).

Dizi incelendiğinde, ortadaki re sesi hariç tutulursa, -mevcut aralık durumu gözetildiğinde- sol diyez üzerine kurulmuş bir Sabâ dizisi ortaya çıkmaktadır:



Örnek 6. Sol Diyez Sabâ Dizisi (Sun, 2007, s. 38).

Baran'ın, hocası Saygun'un halk müziğinden kaynaklanan ses malzemelerini kullanmasına benzer bir anlayışla⁹ Örnek 7'de gösterildiği gibi Sabâ tetrakordlarını birbirlerine eklemeyerek bu diziye eriştiği düşünülmüştür:



Örnek 7. Dizinin Oluşumu (Duran, 2022).

Sol diyez sesinden itibaren, sırayla üç ayrı Sabâ tetrakordunun birleşiminden oluşturulmuş bu yapay dizi üzerinde, bir makam seyrini andıran ezgisel hareketler sergilenerek, her defasında bir karar sesine varacak gibi sol diyeze ulaşma eğilimi gösterilmektedir. Bir makam seyrini andıran bu anlayışa başka bir işaret olarak tekseslilikten ödün verilmesi gösterilebilir.

9 Saygun, müziklerinde kullandığı modlardan bazılarını, makam tetrakordlarını kimi zaman iç içe geçirerek, kimi zaman da birbirine eklemeyerek oluşturmuştur (Özbayrak, 2018, s. 175-176).

Bu diziye ve tartım örüntüsüne ait bir diğer dikkate değer detay ise ses gürlüklerinin kullanımınıdır. Baran'ın, kudümü imgeleyerek arka planda bir nabız atışı gibi dolaştırdığı hattı ve bu hat üzerine kurduğu tambur imgesini, çalgıların rolünü yansıtacak şekilde gürlüklerle desteklediği gözlemlenmiştir. Bu tartımsal örüntünün 38. ölçüye kadar duyurulduğu her gürlük *piano* iken; dizinin her yeniden gelişinde, ısrarlı bir ifade ile *forte* olduğu görülmüştür.

Yukarıdaki iki paragrafta değinilen konular, bestecinin “Çağdaş Türk Müziği Üzerine” adlı yazısında da ele alınmıştır:

Klasik Türk müziği monodiktir¹⁰. Bir melodik çizgi, belirli sesler dizisinde dolaşır ve dizinin esas sesine doğru çözülür. Bütün gücünü bu çizginin hareketinden alan bu anlatım türünde, çok seslilik olmadığı için derinlik (perspektif), çalgılaşma olmadığı için ayrıntı (nüans) gibi kavramlar yoktur (Baran, 1961, s. 12).

Bestecinin yazısında belirttiği gibi, tamburu imgelediği varsayılan dizisel kısımlara dair bir diğer göze çarpan detay ise kullandığı ölçü birimleridir. Müziğin başından itibaren sıklıkla değiştirilmiş ölçü birimlerinin yanında Baran, deyim yerindeyse tambur solosunu imgeleyen yazısında ek değerli ölçü birimleri kullanmış (bkz. Örnek 8), böylece kompozisyonunu geleneksel metrik kurgulamadan farklı bir noktaya taşımıştır (Çöloğlu, 2005, s. 122). Bestecinin burada yaratmak istediği imgelemin, belli bir ses dizisinde doğaçlama yapan bir çalgıcının, doğal bir anlatım sonucu ortaya çıkardığı küçük metrik uzamalar olduğu düşünülebilir. Bu ek değerli ölçü birimlerinin sadece bu kısımlarda kullanılmış olmasıyla, yaratılan anlatımın buna işaret ettiği kanısına varılmıştır. Bestecinin doğaçlamaya atfettiği önem ve caz müziğine yakından ilgisinin yanında (Baran, 2000, s. 3-10), müziğinin taslaklarına yazdığı (bkz. Örnek 1) ‘stilize edilmiş caz’ vurgusunun da bu düşünceye destek olduğu söylenebilir.



Örnek 8. Ek Değerli Ölçü Birimi Örneği, 57. Ölçü, (Baran, 1974).

10 Monodi: Teksesli müzik. Yunanca tek başına şarkı söylemek anlamına gelen monōdos sözcüğünden türemiştir (Monody, t.y.).

Bu dizisel hareketlerin arka planında devam eden tartımsal nabzın ise 38. ölçüden itibaren eksen değiştirerek devam ettiği, ancak yine de mevcut seslerin korunduğu görülebilir (bkz. Örnek 9):



Örnek 9. 38-62. Ölçüler Arasındaki Tartım Nabızlarını Oluşturan Sesler (Duran, 2022).

38. ölçüden itibaren a^3 olarak tanımlanabilecek olan kesit başlamakta ve a^2 kesitindeki yapay dizi ile oluşturulmuş olan kalıplar sondan başa devinimli¹¹ olarak getirilmektedir. Yaşamı boyunca önemli müzik akımlarını yakından takip eden ve bu bağlamda dizisel müzikle de yakından ilgilenmiş olan Baran (2000), oluşturduğu kalıpları, dizisel kompozisyon tekniklerini kullanarak, bulunduğu ses yüksekliklerini değiştirmiş olsa da aynı şekilde sondan başa devinimli olarak yeniden getirmiştir:



Örnek 10. Sondan Başa Devinimli Yazım Örneği, 25. ve 57. Ölçüler (Baran, 1974).

62. ölçüye kadar devam eden a^3 kesiti, 61. ölçüden itibaren bir zirve noktasına ulaşarak B bölmesine bağlanır. B bölmesinin, A bölmesinden tamamen farklı bir karakterde oluşturulmuş bir anlamda müziğin gidişine tezat bir rol oynayarak, bütündeki tekdüzelikten kaçınılmış olduğu düşünülebilir. B bölmesinde kullanılan figür örnekleri Örnek 11’de gösterilmiştir.



Örnek 11. B Bölmesi Figürleri (Duran, 2022).

11 Sondan başa devinim (*retrograde*): İkinci yarısı, ilk yarısının geri çevrilmiş tekrarı olan bir müzik parçası; geri çevirmenin kendisi. Birbirini izleyen notaların, orijinal versiyonun tartımını koruyarak ya da korumadan geriye doğru çalınması. Her zaman için müziksel yapıların genişletilmesinin –her zaman dinleyicinin takdirini celp etmeyen- ezoterik/özel yollarından biri addedilmiştir. 20. yüzyılda *retrograde* on iki ton kompozisyon teorisinde önemli bir rol oynamıştır. On iki notalık bir set içerisinde kullanılacak üç basit işlemden biri olan *retrograde*, sıklıkla *inversion* ve aktarım (transpozisyon) ile birlikte kullanılmıştır (Drabkin, 2001).

68. ölçüden 81. ölçüye kadar, A (a⁴) bölmesine köprü görevi gören bir kısmın başladığı varsayılmaktadır. Bu kısmın, birinci bagatelin figüratif özetini simgelediği düşünülmüştür. Birinci bagatel, en baştaki fikre dönüp a⁴ kesiti olarak adlandırılabilir yapı ile sona erer.

The image shows a musical score for Example 12, illustrating a form structure. The score is divided into sections A and B. Section A is further divided into sub-sections a¹, a², a³, and a⁴. The score includes dynamic markings such as p, f, ff, and mf, and performance instructions like 'Tartımsal örüntü' and 'Kalıpların tersten getirilmesi'. A bridge section labeled 'köprücük' is indicated between measures 61 and 62. The score is marked with measure numbers 11, 38, 61, 62, 68, and 81.

Örnek 12. Form Oluşum Şeması (Duran, 2022).

İkinci Bagatel

İkinci bagatel, kalıpsızlıkla açıklanabilir bir form çizgisine uygunlukta bir yapıyla, birkaç figürün bir araya gelmesi ile oluşturulmuş bir müziksel kolaj olarak tanımlanabilir. Kompozisyon sürecinin, bir kolaj ustası olan Klee'nin anlayışını anımsatacak şekilde kalıpsız bir form dahilinde (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 179); altı adet figürün yinelenmesiyle oluşturulduğu söylenebilir. Bu bağlamda, bestecinin *Üç Bagatel* için yaptığı "Paul Klee'nin resimlerine daha yakın. Yani küçük motiflerle yapılan belirsizlikler" (Kahramankaptan, 2009, s. 256) açıklamasıyla bu bagateldeki figüratif anlayışın örtüştüğü düşünülebilir. Bu figürlerin tek tek incelendiğinde, yine Klee'nin resimlerinde olduğu gibi somut işlevsel bağlar içermeyen; yuvarlak hatlar halinde süreğen, sade bir karakterde olduğunu söylemek yanlış olmaz. İkinci bagateldeki figürlerin yinelenmesi ile ilgili dikkat çeken bir başka nokta ise bu figürlerin, ilk bagateldekine benzer bir anlayışla, her birine özel bir güçlük belirlendiği ve oluşturulan bu kaidenin hiçbir aşamada bozulmadığıdır.

The image shows a musical score for Example 13, illustrating the second bagatelle. The score is in G major and 3/4 time. It features a variety of dynamics including mf, p, sfz, ff, and f espr. The score is marked with measure numbers 80 and 81.

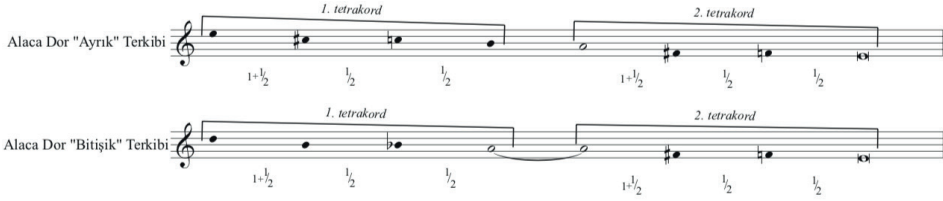
Örnek 13. İkinci Bagatel, Kullanılan Figürlerden Örnekler (Baran, 1974).

Örnek 13'te gösterildiği üzere, birinci figür, dörtlük notaların dizisel hareketlerinden oluşmaktadır. Birinci figürün kullanıldığı ölçüler Örnek 14'te gösterilmiştir:



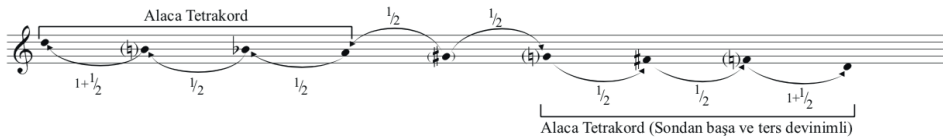
Örnek 14. İkinci Bagatel, Birinci Figürden Oluşturulmuş Kısım (Baran, 1974).

Bu figürlerdeki hareketlerin dizisel bir temele dayanabileceği varsayılarak incelendiğinde; çekirdeği Saygun'un *Töresel Musiki* kitabında Dor ailesi altında gösterdiği Alaca Töre'nin birinci tetrakordu (bkz. Örnek 15) olan yapay bir dizinin, bu temeli temsil ettiği kanısına varılmıştır:



Örnek 15. Alaca Dor (Saygun, 1967, s. 17).

Baran'ın bu yapay diziyi yine ilk bagateldeki gibi sol diyez sesini merkeze alıp, simetrik bir biçimde iki tane alaca tetrakordu bu sese eklemeyerek kurduğu (bkz. Örnek 16) söylenebilir.



Örnek 16. Esas Dizi¹² (Duran, 2022).

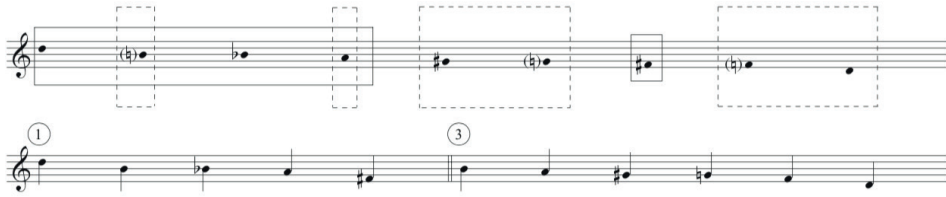
Bir önceki bagatelde de örnekleri görülebileceği üzere, dizisel müzik yaklaşımını sürdüren Baran'ın, bu kompozisyon tekniğinin kullanımıyla ilgili görüşleri şöyledir:

12 Saygun, *Musiki Temel Bilgisi* adlı kitabında, tetrakord musikisi için hangi dizide olursa olsun iniç karaktere sahip olduğunu belirterek, modların iniç şekilde gösterilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (1966, s. 250). Bu sebeple dizi iniç olarak gösterilmektedir.

Bir bestecimiz, örneğin on iki ton sisteminin verilerinden yararlanmak isterse, bu, olağan bir şeydir. Yalnız, burada gerekli olan, on iki ton sistemini, varılmış bir anlatım çizgisindeki durumu ile olduğu gibi aktarmak değil, kendinin yaşadığı ve vardığı bir anlatım türü açısından yorumlamak ve olumlu bir dil bütünlüğü içinde eritmektir¹³ (1962, s. 19).

Bestecinin, on iki ton müziğinin de dizi türetme yöntemleri arasındaki üç temel başvuru olan, sondan başa devinim (*retrograde*), ters devinim¹⁴ (*inversion*) ve aktarım (transpozisyon) işlemlerini, temelini yerellikten alan bu yapay dizi üzerinde uygulayarak yenilerini türettiği¹⁵, ve figürleri, ortaya çıkan bu dizilerdeki seslerden seçtiği kanısına varılmıştır.

Esas dizi ve oluşturulan figürler:



Örnek 17. 1 ve 3. Ölçülerde Kullanılan Figürlerin Oluşumu (Duran, 2022).

Simetri eksenini sondan başa devinimli ve büyük ikili aşağıdan oluşturulmuş dizi ve ilgili figür:



Örnek 18. 2. Ölçüde Kullanılan Figürün Oluşumu (Duran, 2022).

13 Baran'ın burada 'on iki ton sisteminin verileri' diyerek dizisel müziğin bir dalından bahsedip, uygulanan yöntemleri kastettiği değerlendirilmiştir. Benzer bir anlayışla, bu yöntemler, Berg ve Stravinski'nin eserlerinde de tonalite ile uyumsuz olmadan perde sistemi oluşturmada kullanılmıştır (Griffiths, 2011).

14 Ters devinim (*inversion*): Bir melodinin ya da temanın, her çıkıcı aralığının ona karşılık gelen inici aralığa dönüştürüldüğü veya tam tersinin gerçekleştirilmesiyle, bahsi geçen melodinin ya da temanın yukarı ya da aşağı yönlü çevriminin sağlandığı bir varyantı; bir melodi ya da temayı bu şekilde ters çevirme işi ya da tekniği (*inversion*, t.y.).

15 Dizi, kendi içerisinde bu teknikler kullanılarak oluşturulduğundan, türetilen dizilerin sondan başa devinimli ya da ters devinimli tekniklerin ikisine de uygunluk göstermesinden dolayı, ilgili açıklamalarda sondan başa devinimli tekniği seçilerek örneklendirmeler yapılmıştır.

Simetri eksenini sondan başa devinimli ve büyük ikili yukarıdan oluşturulmuş dizi ve ilgili figürler:



Örnek 19. 4 ve 5. Ölçülerde Kullanılan Figürlerin Oluşumu (Duran, 2022).

Simetri eksenini kurulmadan, esas dizinin artmış dördümlü aşığına aktarılmış:



Örnek 20. 9. Ölçüde Kullanılan Figürün Oluşumu (Duran, 2022).

İkinci figür incelendiğinde ise, birinci figürü oluşturan dizi ile ilişkili olmayan, do sesi üzerine kurulmuş bir tam ton dizisinden (bkz. Örnek 21) meydana getirildiği, oluşturulan armonik aralıkların da yine bu diziyi temel aldığı düşünülmektedir.



Örnek 21. İkinci Figürü Oluşturan Tam Ton Dizisi (Duran, 2022).

İkinci figürün her yinlendiği yerde, benzer bir tartımsal dokunun hâkim olduğu görülmektedir:



Örnek 22. İkinci Figüre Ait Örnekler (Baran, 1974).

Ardından kolajın üçüncü figürü duyurulur. Üçüncü figürün de yine esas diziden türetilmiş salkım akorlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır:

Birinci salkım, simetri eksenini sondan başa devinimli ve büyük ikili aşağıdan:



Örnek 23. Birinci Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

İkinci salkım, simetri eksenini sondan başa devinimli ve tam beşli aşağıdan:



Örnek 24. İkinci Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

Üçüncü salkım, simetri eksenini kurulmadan tam beşli yukarısına aktarılmıştır:



Örnek 25. Üçüncü Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

Dördüncü salkım, esas dizi kullanılarak:



Örnek 26. Dördüncü Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

Dördüncü figürü, üçüncü figürün yapıtaşı olan salkım akor kuruluşuna koştur, ancak farklı bir anlayışla elde edilen ses kütleleri oluşturmaktadır¹⁶. Herhangi bir diziyeye ait olmadığı düşünülen seslerle biçimlenen dördüncü figürde, sınırları belirlenmiş olan ses kütleleri, ellerin pozisyonuna göre ikiye ayrılarak *tremolo* tekniği ile duyurulmaktadır:

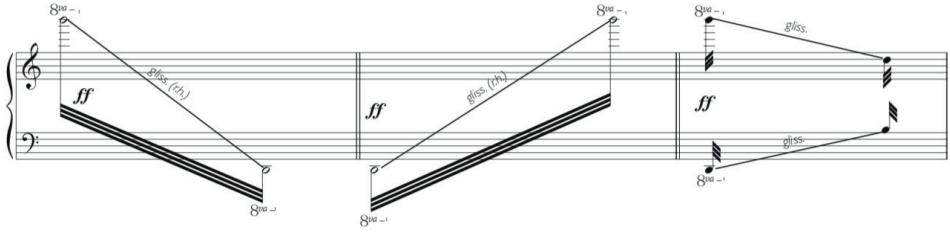


Örnek 27. Kullanılan Tremololar ve Ses Aralıkları (Duran, 2022).

16 Burada salkım akor ve ses kütleleri kavramları farklı anlamlarda ele alınmıştır. Salkım akor derken, daha çok belirli bir diziyeye ait olduğu değerlendirilen, seçilmiş yavaş seslerin oluşturduğu kakışma tanımı düşünüldüğünde, ses kütleleriyle başı ve sonu belli olan notaların arasında kalan seslerin aynı anda duyurulması adlandırılmıştır.

Üçüncü ve dördüncü figürler, kendi içlerindeki geliş sıraları bakımından değiştirilmeden kullanılmış, daha küçük parçalarının kullanıldığı yerlerde ise kalıp eksiltilerek kısım olarak alınmıştır.

Beşinci figür si ve re sesleri arasında, yukarıdan aşağıya ya da tersi yönde yapılan *glissandolardan* oluşmaktadır (bkz. Örnek 28). Bu figürün kompozisyon sürecindeki ele alınışında da, yine sondan başa devinimli bir teknik olduğunu söylemek yanlış olmaz.



Örnek 28. Glissando Örnekleri (Baran, 1974).

Altıncı figürün ise belirli bir diziden gelebileceği konusunda yeterli veri bulunmamakla beraber, iki ayrıksı dizisel hareketin bireşimi olduğu düşünülmektedir. Bu dizisel hareketlerde de sondan başa devinimli yapılar sürdürülmüştür (bkz. Örnek 29).



Örnek 29. Altıncı Figür Örneği (Baran, 1974).

İkinci bagatel, tek hat üzerinde duyurulmuş ilk dört ölçünün, Örnek 30'da da gösterildiği üzere sondan başa devinimli olarak; iki hat halinde iç içe geçirilip üç ölçüye sıkıştırılması ile sona ermektedir:



Örnek 30. İkinci Bagatel, 33-35. Ölçüler (Baran, 1974).

Üçüncü Bagatel

Eser, bestecinin bu eserinden hemen önce bestelediği *Üç Soyut Dans*'a benzer bir şekilde yine horonla son bulmaktadır. Bestecinin eserlerine bakıldığında horona sıklıkla yer verildiği, bu horonların da genellikle son bölümlerde bulunduğu görülmektedir. Karadeniz müziğine ilgisi bulunduğunu aktaran besteci, Muammer Sun'un TRT Yönetim Kurulu üyesi iken 1967 yılında düzenlediği Birinci Folklor Derlemesi'nde de (Sun, 1969, s. 151) bu sebeple aynı yöreyi tercih ettiğini dile getirmiştir (İ. Baran, kişisel iletişim, 18 Nisan 2013). Anadolu halk müziğine ait oyunları hareket bakımından soyutlamalara uygun gören Baran (1961), önceki iki bagatelin müziksel karakterlerine karşıt olarak üçüncü bagatelde horon oyununu tercih etmiş olabilir.

Son bagatelde, horon oyununun geleneksel tartımı olan 7/16'lık tartım yapısı kullanımının yanında, diğer iki bagatelde olduğu gibi ölçü birimi sıklıkla değişime uğramış, üçerli bölünen kısımlar düzenli kılınmayarak akış bükülmüş ve kestirilmesi güç bir tartımsal devinim oluşturulmuştur. *Üç Bagatel*'in yazıldığı tarihe kadar ülkemizde horon ya da benzeri müziklere bakıldığında Erkin'in *Piyanolu Beşli*'sinin ikinci bölümü (1943) ve *Piyano Konçertosu*'nun üçüncü bölümü (1943); Saygun'un op. 14 *Orkestra için Süit*'in son bölümü (1937)¹⁷ op. 15 *Piyano için Sonatin*'inin son bölümü (1937) ve op. 20 *Keman ve Piyano Sonatı*'nın ikinci bölümü (1941) verilebilir. Ancak bu müziklerin, Baran'ın kullandığı sık ölçü birimi değişikliklerine benzer bir yaklaşımla bestelenmediği, -her ne kadar Saygun'da bölümlerin yeri değişimlere uğrasa da- çoğunlukla ölçü birimi değişmeyen, blok tartımlı horonlar oldukları söylenebilir.

Üçüncü bagatel temelde büyük bir A-B-A çatısında kurulduğu izlenimi verse de, detaya bakıldığında bagatelin gelenekselleşmiş bir form şemasıyla açıklanması güçtür. İkinci bagateldeki kolaj kurgusuna benzer olarak, bu bagatelin de biçimden ziyade figürlerle özen ön plana çıkarıldığı bir kompozisyon olduğu görülebilir. İlk bakışta birbirlerinden bağıntısız olduğu düşünülebilecek birçok figürün göze çarpmasıyla birlikte, bu figürlerin biçim ve karakterleri incelendiğinde birkaç kökene indirgenebilecekleri sonucuna ulaşılmıştır. Ancak buradaki figürlerin, diğer bagatellere nazaran daha serbest bir tutumda ele alındığı, birçoğunun belirlenmiş ve/veya açıklanabilir bir armonik düzlemde ya da dizide oluşturul-

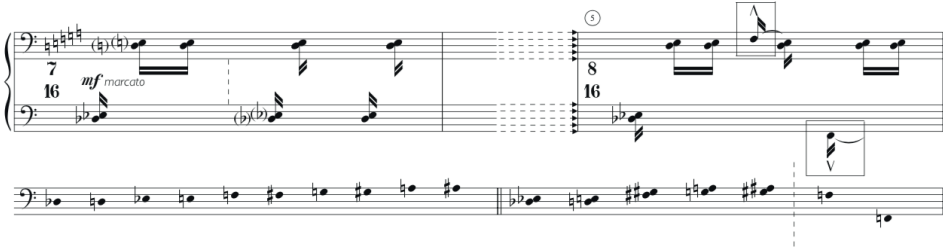
17 Saygun'un *Orkestra Süiti*'ni 1937 yılında bestelediği belirtilse de, Aracı'ya göre *Horon* başlıklı son bölümün 13 yıl sonra yazılarak sonradan eklendiği değerlendirilmektedir (2001, s. 224). İlgi çekici bir başka detay ise, ileriki sayfalarda da değinileceği üzere, bu horonun da yine Rizeli Sadık'ın kayıtlarından derlenmiş olduğudur.

madığı; horonun karakterine uygun bir şekilde, belirlenen hızın da etkisi ile bu serbestinin, bu müziksel kolajı bir bakıma bulanıklaştırdığı söylenebilir. Üçüncü bagatelde kullanılan figürlere temel teşkil ettiği düşünülen figürler Örnek 31’de gösterilmiştir:



Örnek 31. Üçüncü Bagatel, Kullanılan Figürlerden Örnekler (Baran, 1974).

A bölmesini oluşturduğu varsayılan birinci figür ile 33. ölçüye kadar belli bir ses aralığında ilerleyen müzikte (bkz. Örnek 32), Baran’ın, birinci bagatelde yaptığına benzer şekilde, büyük ikili armonik aralıklardan kurduğu yapıyı, yine fa sesi ile çevrelediği fark edilebilir:



Örnek 32. Üçüncü Bagatel, Birinci Figürü Oluşturan Sesler (Duran, 2022).

Örnek 32’de görülebileceği üzere, büyük ikili armonik aralıklarla oluşturulan yapının, yazı dili sadeleştirildiği takdirde, tek ses üzerinden açıklanabilecek bir kökenden doğduğu; Karadeniz kemençesinin komalı seslerinin piyanoda soyutlanması arayışı ile örnekte gösterilen belirlenmiş diğer seslerin bu ezgisel hatta eklenerek kaktırdığı varsayılabilir. Bu köken figür, bagatel içerisinde farklı sesler üzerinden yeniden üretilip tekrar edilmektedir.

Yazılan Figür Köken Figür

Örnek 33. Birinci Figür, Kökeni ve Bölüm İçerisinde Tekrarlarından Örnekler (Duran, 2022).

Bu armonik doku içerisinde, ölçü birimlerinin sürekli değişimi ile devam eden tartımsal devinimin, 25. ölçüden itibaren yer yer eklenen suslarla adım adım kırılarak, B bölmesine bağlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Tek bir figürün domine ettiği gözlemlenen A bölmesinin aksine, B bölmesinde birçok figürün duyurulduğu görülmektedir. Üçüncü bagatelde kullanılan figürler hakkında Baran şu sözleri dile getirmiştir: “[...] Sonunda yine horon ama çok farklı bir horon çok değişik, arada garip figürler de var. Hatta Kemeñçeci Rıza’dan¹⁸ aldığım¹⁹ bir iki gerçek figür araya girdi. Soyut bir horon” (Kahramankaptan, 2010, s. 256).

Bestecinin burada bahsettiği figürlerin Rizeli Sadık’ın seslendirdiği *Kaptan Havası*’na ait olabileceği düşünülmektedir. Bestecinin hocası Saygun’un, *Halk Türküleri, Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*²⁰ adlı kitabında da bu türkünün notaya alınmış hali mevcuttur²¹:

18 Burada geçen Rizeli Rıza isminin hatalı olarak aktarıldığı, asıl ismin Rizeli Sadık olduğu değerlendirilmektedir. Baran’ın kompozisyon bölümünde sınıf arkadaşı olan Muammer Sun ile yapılan görüşmede de öğrencilik dönemlerinde böyle bir ismin kayıtlarının dinlendiğine dair bilgi almamıştır. Sun’un aktardığına göre, Adnan Saygun, Rizeli Sadık’ın plaklarını derse getirerek öğrencilerine dinletmiştir (kişisel iletişim, 24 Ekim 2019). O dönemki kayıtları araştırılan kemeñçeciler arasında da Rizeli Rıza ismine rastlanılmaması bu fikrin payandalarından biri olmuştur.

19 Bestecinin *Üç Bagatel*’den (1959) hemen önce yazdığı *Üç Soyut Dans*’ın (1958) da son bölümünü horon olarak bestelemesi üzerine, horona olan merakını fark eden hocası Saygun, Baran’ın horonu daha yakından tanınması için Rizeli Sadık’ın plaklarını kendisine vermiş, bunun üzerine de Baran dinlediği kayıtlardan bazıları notaya aldığını belirtmiştir (Kahramankaptan, 2010, s. 253).

20 Bahse konu kitaptaki tüm kayıtlar Rizeli Sadık’a aittir.

21 *Kaptan Havası*’nın girişindeki bu figürün, türkünün birçok yerinde tekrar gelerek bir bakıma tematik fikrini oluşturduğu söylenebilir.

Kaptan Havası

♩ cca: 4 7 1

Konservatuar arşivi K 6/3
S.S. AX No.1237



Örnek 34. *Kaptan Havası*, 1-5. Ölçüler (Saygun, 1937, s. 34).

Bestecinin alıntıladığı düşünülen figürlerin kullanımı ise Örnek 35'te gösterilmiştir:



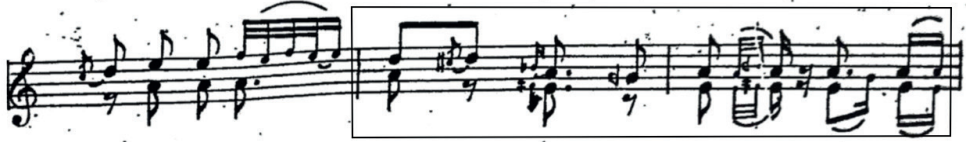
Örnek 35. *Kaptan Havası*'ndan Alıntılanan (İkinci) Figür (Baran, 1974).

Baran, alıntıladığı bu figürü türeterek birçok yerde yinelemiştir:



Örnek 36. İkinci Figür Örnekleri (Baran, 1974).

Rizeli Sadık'tan alıntılandığı düşünülen bir başka figürün ise Örnek 37'de verilen kesit olduğu düşünülmektedir:



Örnek 37. *Kaptan Havası*; Seçili Kısım, 54-55. Ölçüler (Saygun, 1937, s. 37).

Bu figür sadeleştirilip, üçe bölünen kısmı yeniden düzenlendiğinde Örnek 38'deki yapı ortaya çıkmaktadır:



Örnek 38. *Kaptan Havası* Figürlerinin Yeniden Düzenlemesi (Duran, 2022).

Aynı figür *Üç Bagatel*'de ele alındığı düşünülen haliyle ise Örnek 39'da görüldüğü şekildedir:



Örnek 39. *Üçüncü Bagatel*, Üçüncü Figür (Baran, 1974).

Üçüncü bagatelin göze çarpan bir diğer karakteristik figürü ise sekizlik beşlemeler ile oluşturulmuştur. Bölümde süregelen hızlı ve yoğun tartımsal figürlere karşıt bir üslupla, müziğin devingen karakterinin sekteye uğratılmasıyla bir anlamda havada kalma hissine sebep olan bu figür, her defasında beşlemenin ikinci ve dördüncü sekizliklerindeki kakıştırmış seslerin, yarım ses altındaki ya da üstündeki sese ikilik notalar ile çözülmektedir. Bu ikinci ve dördüncü sekizliklerin de yine kemençenin komalı seslerinin soyutlanması arayışı ile iki sesin küçük ikili aralığıyla simgeleştirilmesi olduğu sonucuna varılabilir:

7 16 E5 9 16 E5 7 16 9 16

Çözülebilir ses

Örnek 40. Üçüncü Bagatel, Dördüncü Figür (Duran, 2022).

Bagatel içerisinde bu figür incelendiğinde, sol elde gelen tüm hareketlerin ters devinimli olarak yukarı çözümlene eğiliminde yazıldığı görülmektedir. Yukarıdaki örnekte yer alan pasajda ise iç içe geçirilmiş bu figürlerin, kalıpların kendi içinde eksilmiş beşli (E5) ve ters devinimli simetri eksenini ile oluşturulduğu, dolayısıyla aynı sese çözülebilir paydaşlığı bakımından, bir örüntü kurgulandığı söylenebilir.

Dikkat çeken bir başka figür ise Saygun'un Frig tetrakordu olarak açıkladığı (2009, s. 13) yapılar ile oluşturulan devinimlerdir. Bu hareketler incelendiğinde, diğer bölümlerde de sıkça yer alan sondan başa devinimli kurguların kullanıldığı görülebilir:

77 10 16 7 16 8 16 82 6 16 11 16

Örnek 41. Üçüncü Bagatel, Beşinci Figür (Duran, 2022).

Üçüncü bagateli oluşturan figürlere bakıldığında, yukarıda bahsi geçen *Kaptan Havası Türküsü*'nden alıntılanan motiflerin de Frig tetrakordundan oluşmuş olduğu görülmektedir. Yine Saygun'un "Türk Musikisi" adlı makalesinde Neva cinsi diziler altında gösterdiği Hüseyini dizisinin de iki Frig tetrakordundan oluşmasından hareketle (2009, s. 14), üçüncü bagateldeki bu figürlerin, horon müziğinde sıkça kullanıldığı görülen bir makam olan Hüseyini makamının soyutlamaları olduğu söylenebilir:

Örnek 42. Figür Örnekleri ve Hüseyini Dizisinin Tetrakordlar ile Oluşumu (Duran, 2022).

Bu figürlerden türetilen malzemelerle oluşturulduğu düşünülen üçüncü bagatelde 138. ölçüden itibaren yine A bölmesinin geldiği söylenebilir. Üçüncü bagatelin, ikinci bagatelde de olduğu gibi, müziği sona erdirecek bir işlev yaratılmadan son bulunduğu görülmektedir.

Üç Bagatel ve Paul Klee

Üç Bagatel'in kompozisyon fikrinin temelinde 20. yüzyıl resim sanatının, özellikle de Klee'nin etkisinin göz önünde bulundurulmasıyla, müzikte Klee perspektifi edinmek adına, Klee'nin, çağdaşı olan başka besteciler üzerindeki etkileri de incelemeye değer bulunmuştur. Klee'nin sanatının, kendi çağının müziğine açtığı kapıları Pierre Boulez, *Il paese fertile: Paul Klee e la musica (Le pays fertile: Paul Klee)* isimli çalışmasıyla kitaplaştırmış, sanatçının resimlerindeki kompozisyon anlayışı ve bu anlayışın 20. yüzyıl müziğine etkisini bu çalışmada incelemiştir. Boulez ressamın sonuç çıkarma gücünü takdir etmiş, bu yaklaşımın kendisini düşünmeye sevk ettiğini, kendisi için çok etkili bir kompozisyon dersi niteliğinde olduğunu vurgulamıştır (Thévenin, 1990, s. 5-6). David Diamond (*The World of Paul Klee*), Gunther Schuller (*Seven Studies on Themes of Paul Klee*) gibi birçok bestecinin Klee'nin resimlerinin temel alındığı eserler vermesinin yanında, Boulez'e göre Stravinski *Yaylı Dörtlü için Üç Parça* adlı eserinin ikinci parçasında, Klee'nin eserlerindeki mizah duygusundan etkilenmiştir (Boulez, 1990, s. 28).

Boulez, Klee'nin kompozisyon anlayışıyla paralelliği bakımından Webern'e dikkat çekmekte ve bu iki ismin kompozisyon kurgularındaki ortaklıklarını şu sözlerle dile getirmektedir:

“Klee yüzeyleri, yoğunlukları değişen küçük dokularla öne çıkartırken, Webern de aynı şeyi müzikte yapmaktadır. Webern, bir notanın uzunluğunu ifade etmek için o notayı

tutmaz, fakat uzatmak istediği notayı, çevresindeki notaları yaklaştırıp uzaklaştırmak veya hızlandırıp yavaşlatmak suretiyle diğer notalardan ayırır.” (1990, s. 29).

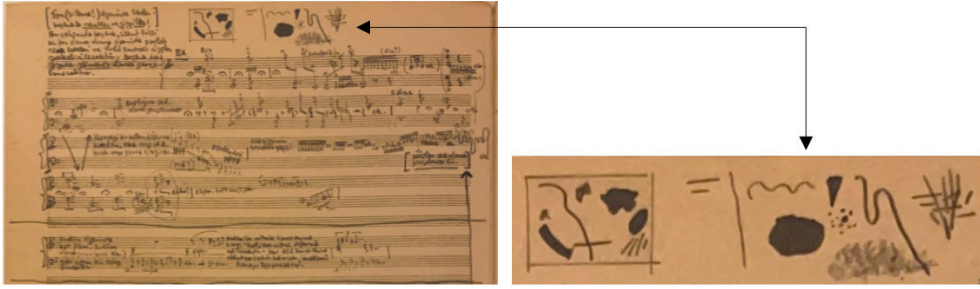
20. yüzyıl resminin öncü isimlerinden olan Klee, resmin yanında sanatın birçok dalı ile ilgilenmiş, aynı zamanda çocukluğundan itibaren iyi bir müzik eğitimi alarak bir süre orkestrada kemancılık da yapmıştır. Ancak kendini ifade yöntemi olarak ressamlığı tercih eden Klee, bu süreci güncelerinde şu sözlerle anlatmıştır:

[...] Şiir, beni ilgilendirmiyor değildi, ama yazmak için de bir istek gelmiyordu içimden. Tarihsel bakımdan bir düşünüşe uğradığımdan, beste yapmayı da sevmiyordum bir türlü. Ne de kemancı olmak istiyordum, çünkü hocamı bile doyurmadığımı görüyordum bu işin. Ama resim çekiyordu beni. Sanatı sanat için sevdiğimden değildi bu, resim beni yaşamın daha büyük, daha büyüleyici, gerçekten canlı olan yanına götürebilecekti (1962, s. 6).

Klee'nin yine de müzikten kopmadığı, resimlerinde tartım, polifoni, armoni gibi kavramları odağa koyarak; figürlerini, müziğin ses ve sessizliğini imgeleyerek oluşturduğu söylenebilir (Schuback, 2013). Kompozisyon anlayışının genelinde, somut nesnelere ziyade soyut figür ve imgelere yer veren Klee'ye göre (Edgü, 2008, s. 64), sanatsal yaratı var olanı taklit etmemeli, ondan beslenen yeni bir evren yaratmalıdır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 179).

Bu bağlamda, *Üç Bagatel*'in incelemelerinde de fark edilebileceği gibi, Baran'ın figür ve imgelem kullanımının yanında, Baran'ın, bestecilikte mevcut sistemlerin tekrar veya taklitlerinin değil, kendi gerçekliklerinden yola çıkarak oluşturduğu özgün bir dil yaratma yaklaşımının da (1961, s. 16), Klee'nin resim anlayışının bir yansıması olduğu düşünülmüştür. Ressamın *Üç Bagatel*'deki bir başka yansıması ise eserin form anlayışında görülmüştür. Yapılan incelemelerde Baran'ın ilk bagatelde geleneksel bir biçim şeması kurguladığı değerlendirilse de, diğer bagatellerde yapıtaşlarını oluşturan soyutlanmış figürlerin merkeze alınarak, alışlagelmiş bir form kurulmadığı kanısına varılmıştır. Klee'nin resimlerinde de belirlenmiş, doğrudan anlatılar ve somut formlardan ziyade soyut figür ve imgelerin tercih edildiği, özellikle de müziği özne kıldığı eserlerinde yarattığı figürlerin, zaman içinde bir akışı, olagelişi, değişmekte ve dönüşmekte olmayı görselleştirmeyi amaçladığı söylenebilir (Schuback, 2013). Bu açılarından da bakıldığında, Baran'ın özellikle ikinci ve üçüncü bagatellerindeki özden tümevarımın, Klee'nin form anlayışıyla özdeşleştiğini söylemek mümkün olmuştur.

Baran'ın, Klee'den esinle oluşturduğu bu form anlayışı, bestecinin *Üç Bagatel*'i besteleme sürecinde çizdiği figüratif eskizlerde de kendine yer bulmuştur (bkz. Örnek 43). Bu eskizlerde, ana düşüncenin, tıpkı Klee'nin bazı resimlerinde olduğu gibi (Resim 1), soyut birkaç figürün bir araya getirilerek kompoze edilmesi yoluyla bütünün oluşturulması olduğu görülebilmektedir:



Örnek 43. Baran, *Üç Bagatel* Taslakları – 2 (İ. Baran, kişisel iletişim, 25 Nisan 2013).



Resim 1. Klee, *die Vase* (1938).

Sonuç

Üç Bagatel'i, bestecinin eserle aynı zamanlara tekabül eden dergi yazılarında, çizdiği çağdaş Türk bestecisi portresinin gerçek hayattaki yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Tıpkı Değişim Dergisi'nin 15 Ocak 1962 tarihli 3. sayısında yazdığı gibi, Üç Bagatel'i bestelerken Anadolu'daki halk müziğinin özüne inerek edindiği verileri, çağdaşı sanat ve sanatçıların yöntemleriyle yoğurarak yaşayan ve devingen bir dil yaratmayı başarmıştır.

Bu yaratıya ise birinci bagatelde Sabâ dizisi tetrakordları, ikinci bagatelde Alaca Dor dizisi tetrakordları, üçüncü bagatelde ise Hüseyini dizisi tetrakordları ile *Kaptan Havası* gibi türkülerden derlediği motiflerle; kudüm, kemeçe, tambur gibi halk çalgılarını da imgeleyerek oluşturduğu soyut figürleri, Anadolu halk müziklerinin tartımsal yapısıyla dokumak yoluyla erişmiştir. Baran bu yolla kompozisyon kurgusunu 20. yüzyılı sarsmış bir ressam olan Paul Klee'nin resim anlayışıyla örerak, soyutladığı figürleri ön plana çıkarmak yoluyla form anlayışını genişletmiştir. İlk bakışta düzensiz ve bağıntısız görünen bu figürlerin oluşturduğu bagatellerin, yapılan incelemeler sonucunda tanımlanmış bir kurgu dahilinde tasarlandığı kanısına varılmıştır. Dikkatli bakıldığında, Üç Bagatel'deki her unsurun bir açıklamasının olduğu gözlemlenmiş, sanatsal anlayışında simetrilere büyük yer ayıran Baran'ın neredeyse matematiksel denecek örüntülerle bezediği müzikte, duyuşta doğallığı yine de kaybetmediği, aynı zamanda çağının bestecilik tekniklerini takip edip etkin bir biçimde kullanmış olduğu görülmüştür. Bu yüzdendir ki, İlhan Baran, aynı tarihli dergi yazısında işaret ettiği “yöresel verilerden evrensel anlatıma” ulaşan yolu çizmeyi başarmıştır denebilir.

Literatür taraması yapıldığında, İlhan Baran hakkında detaylı analiz çalışmalarına rastlanmamakta, eserlerinin ise gereğince seslendirilmediği gözlemlenebilmektedir. Yirmi beş gibi genç bir yaşında böyle bir kompozisyon anlayışına erişmiş olan Baran, belki de bu çeşit görmezden gelinmeler sebebiyle sınırlı sayıda eser vermiştir. Bu konuda Evin İlyasoğlu ile yaptığı söyleşide de bir başka eseri olan *Dönüşümler*'i anlatırken “*Dönüşümler*'i yazalı 8-9 yıl oldu. Gerçi yeni seslendirildi ama bu bizdeki özellik: Neredeyse yapıtın mevcudiyetini bile unutuyorsunuz. Birden bir olanak çıkınca tekrar eğiliyorsunuz üzerine” diye konuşmuştur (İlyasoğlu, 1992, s. 203).

Unutulmuş ya da göz ardı edilmiş görünse de, Baran'ın yazıları ve müziği göz önüne alındığında, bir bestecinin yaşadığı toprakların gerçekliğini sanatına yansıtarak özgün bir müzik dili yaratma yöntemlerine dair bugüne dahi uyarlanabilecek bir yol önerdiği

görülebilmektedir. Bu bakımdan, besteci her ne kadar kullandığı tekniği sürekli yenilemek ve değiştirmek yolunu izlemişse de içerdiği öz bakımından *Üç Bagatelle*, bestecinin sanat anlayışının bir yansıması, deyim yerindeyse “bir İlhan Baran portresi” olarak değerlendirilebilecek bir yapıttır.

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

Aktüze, İ. (2002). *Müziği okumak* (Cilt 1). İstanbul: Pan Yayıncılık.

And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları* (Cilt 1). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bagatelle. (t.y.). *Oed.com sözlüğü* içinde. <https://www.oed.com/view/Entry/14618?redirectedFrom=bagatelle#eid> adresinden alınmıştır.

Baran, İ. (1961, Aralık 15). Çağdaş Türk müziği üzerine. *Değişim Aylık Edebiyat Sanat Dergisi* (2), s. 12.

Baran, İ. (2000, Mart). Frédéric Chopin'den Bill Evans'a II. ...*Ve Müzik Araştırma ve Yorum Dergisi* (5), 3-10.

Baran, İ. (1974). *Üç bagatelle*. Ankara: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları no. 71.

Baran, İ. (1962, Ocak 15). Yöresel verilerden evrensel anlatıma. *Değişim Aylık Edebiyat Sanat Dergisi* (3), s. 19.

Boulez, P. (1990). *Il paese fertile: Paul Klee e la musica*. Milano, İtalya: Leonardo.

Brown, M. J. (2001, Ocak 20). *Bagatelle*. Erişim adresi: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001758>

Çöloğlu, E. (2005). *Çağdaş Türk bestecilerinin 20. yy. müziğinin modernist anlayışlarıyla etkileşimi-orkestra için müzik*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Drabkin, W. (2001, Ocak 20). *Retrograde*. Erişim adresi: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023263?rskey=23Xc18&result=1>

Edgü, F. (2008). *Biçimler, renkler, sözcükler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Fauvism. (2020). *Britannica.com ansiklopedisi* içinde. <https://www.britannica.com/art/Fauvism> adresinden alınmıştır.

Fırat, E. O. (1985). *Çağdaş müzik*. A. Say (Ed.), *Müzik ansiklopedisi* (s. 395) içinde. Ankara: Sanem Matbaası.

Griffiths, P. (2011, Ekim 26). *Serialism*. Erişim adresi: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459?rskey=obchwH&result=1>

Inversion. (t.y.). *Oed.com sözlüğü* içinde. <https://www.oed.com/view/Entry/99005?redirectedFrom=inversion#eid> adresinden alınmıştır.

- İlyasoğlu, E. (1992). *Müziğin kanatlarında söyleşiler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Kahramankaptan, Ş. (2010). *Müzikte derin zirve*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Klee, P. (Ressam). (1938). Die vase [Resim]. <https://www.artsy.net/artwork/paul-klee-die-vase-the-vase>
- Klee, P. (1962, Nisan 15). Günce. (M. Evrentuğ, Çev.) *Değişim Aylık Edebiyat Sanat Dergisi* (6), s. 6.
- Mimaroğlu, İ. (2014). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Monody. (t.y.). *Oed.com sözlüğü* içinde. <https://www.oed.com/view/Entry/121379?redirectedFrom=monody> adresinden alınmıştır.
- Özbayrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Say, A. (1998). *Türkiye'nin müzik atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki temel bilgisi* (Cilt IV). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1967). *Töresel musiki*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (2009). Türk musikisi (İ. Gökçen, Çev.). *Folklor/Edebiyat*, 15(58), 9-44.
- Saygun, A. A. (1937). *Yedi Karadeniz türküsü ve bir horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi.
- Schuback, M. S. (2013). In-between painting and music—or, thinking with Paul Klee and Anton Webern. *Research in Phenomenology*, 43, 419-442. <http://www.jstor.org/stable/24659816>
- Sun, M. (1969). *Türkiye'nin kültür-müzik-tiyatro sorunları*. Ankara: Ajans-Türk Kültür Yayınları.
- Sun, M. (2007). *Türk müziği makam dizileri*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Thévenin, P. (1990). [Önsöz]. Boulez, P. *Il paese fertile: Paul Klee e la musica* içinde. Milano, İtalya: Leonardo editore.

Gelecek İçin Belleği Korumak: Tiyatro Arşivi Oluşturma Gerekliği

Protecting Memories for the Future: The Necessity of Establishing a Theatre Archive

Tuğçe Gözde PELİSTER¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1112805

¹Dr. Öğretim Üyesi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, İzmir, Türkiye

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

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Tuğçe Gözde PELİSTER,
Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Çizgi Film ve Animasyon Bölümü,
İzmir, Türkiye
E-posta/E-mail: gozde.pelister@yasar.edu.tr

Başvuru/Submitted: 05.05.2022

Kabul/Accepted: 21.06.2022

Online Yayın/Published Online: 27.06.2022

Atıf/Citation: Pelister, T.G. (2022). Gelecek için belleği korumak: Tiyatro arşivi oluşturma gerekliliği. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 109-124.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1112805>

öz

Günümüz kuramsal çalışmaları kapsamında tarih, bellek çalışmalarıyla farklı açılardan anlaşılmaya çalışılmaktadır. Tiyatro ise doğası gereği insanın geçmişten günümüze olan yolculuğunu performans dolayısıyla sahneye taşımaktadır. Bu bağlamda tiyatro oyunlarının, tarihin resmi olmayan belgeleri olarak korunması önemlidir. Tarihin en önemli kaynağı bellektir. Arşivler ise tarihsel belgelerle kolektif belleğin depolarıdır. Arşivler hatırlanmaya değer şeylerin geçmişten bugüne ardından da geleceğe taşındığı mekanlardır. Özellikle batı kültürü köklü bir arşiv geleneğine sahiptir. Toplumsal ve politik olayların kayıtlarının tutulması geçmişin anlayıp bugünü anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır. Türkiye’de devlet arşivi, Osmanlı İmparatorluğu dönemine uzanan güçlü bir geleneğe sahiptir. Türk tiyatrosunun ise, depolama alışkanlığına sahip olsa da özellikle bağımsız tiyatroların sayılarının arttığı günümüzde, gerek tiyatroların gerekse araştırmacıların taleplerini karşılayacak çağa uygun bir arşivleme alışkanlığına sahip olduğu maalesef söylenemez. Bu bağlamda tiyatroların sahnelediği oyunlar ve tecrübeleriyle toplumsal arşivler oldukları söylenebilir. Toplumsal bellek ve tiyatro belleğini korumanın dijital çağda daha da önemli hale geldiği açıktır. Bu makalenin amacı, tarih, bellek ve arşiv ilişkisi bağlamında 2009 yılında Birleşik Devletler’de başlayan Amerikan Tiyatrosu Arşivi Projesi (ATAP) örneği üzerinden Türk tiyatrosunun belleğini korumak için tiyatroların arşiv oluşturmalarının önemini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Arşiv, Bellek

ABSTRACT

The attempt is made within the context of today’s theoretical studies to understand history through different perspectives using memory studies. Meanwhile, theatre inherently carries the journey of humanity from past to present by means of performance. In this regard, theatre plays are said to be the unofficial documents of history. Archives are the stores of collective memory and also the places where the things that are worth remembering are transferred from the past to present. Western culture has a very rooted archival tradition. Keeping records of social and political events is helpful in understanding the past. Turkey also has a strong archival tradition with roots in the Ottoman Empire. Although Turkish theatre has an archival nature, to say that a modern archive nature is present which answers not only the needs of theatre companies themselves but also the needs of researchers is unfortunately difficult these days

where the number of independent theatre companies is increasing. Protecting the collective memory and legacy of theatre in this digital world is obviously very important. The aim of this article is to present how important establishing archives is for protecting the Turkish theatre's legacy in terms of the relationships among history, memories, and archives, and this is done using the example of the American Theatre Archive Project (ATAP) that was started in the United States in 2009.

Keywords: Theatre, Archive, Memory

EXTENDED ABSTRACT

History, memory, and theatre are three different disciplines that have been studied through one another over the last century and especially in recent years. Scholars' valuable aims at understanding history through collective memory have opened new ways of thinking about humanity and societies. Understanding history through memory is not just a vain effort. On the contrary, seeing how humanity's past is composed of the cultural values and conditions of the era we live in is very inspiring. By means of studies about memory, The things we remember in our personal and collective lives are understood to be very fragile and also very easy to reshape. For most people, the past and memories of it are very important for the present day. This is very normal and acceptable because the things that make humans who we are are our memories. As humans, we keep journals, take pictures, and record ours and our loved ones' voices in our personal lives. Personal memories intervene with collective memories, which are embedded in history. We remember them as long as we continue to recall them.

Archives involve the things worth remembering nationally and personally. National archives are based on historical documents, while personal archives consist of video records, photos albums, and the testimonies of those close to our own history. Institutional archives are affiliated with some kind of authority. This authority decides which documents go in and get archived and which do not. As such, the presumption can easily be made that this authority is based on politics. National archives are also used for cultural and political consolidation as a source of traditions and social values. Theorists also interrelate archives with human communications. These communications occur between the past and the future. Unlike non-verbal actions and rituals, physically durable documents and objects can establish stronger bonds between different times. Archives also protect a society's social and historical legacy.

As a performative art, theatre is similar to a ritual. However, theatre also involves very strong verbal communication. This communication takes its source from society and, as a natural consequence, from history. After all, theatre uses these sources again to

communicate with society. Theatre is a collective act that is shared and felt together with the audience. No matter how big or small, theatre companies are groups that have their own history and memory. As such, they need to establish and keep archives to protect their own legacy. In theatres, Not only are real historical plays staged in theatres, history itself is also place on the stage. When one thinks about the past as history itself, stage where the past is borne into the future.

Turkiye has a strong archive tradition with roots in the Ottoman Empire. Theatres also have archival practices, but these days, having a well-designed and sustainable archive is very essential in order to be able to protect the legacy of Turkish theatre.

The aim of this article is to think about the relationships that history, memories, and archives have with one another in terms of the need to establish an archive for future generations. Studying the theoretical approaches regarding these three facets will help in understanding the connection between authentic archival memory and archives as an ingenuine memory. With support from the American Society for Theatre Research, the American Theatre Archive Project (ATAP) was started in Austin, Texas in 2009, and looking at this case can shed light on the deficiencies in the Turkish theatre's archival tradition. ATAP is a very active society all around the United States. With their website, they are able to help theatre companies outside the United States as well. Their site also has a free manual for theatre companies who want to get ideas about establishing an archive. ATAP works with theatre students, graduate students, scholars, and retired staff. They have also had hard times finding grants and donations. Money is a big problem everywhere. However, looking at what ATAP has done up to the present can be very inspiring in terms of performing the same things to carry the past of the Turkish theatre to the future.

Giriş

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğini ardımızda bırakmaya yaklaşmışken, toplumsal bellek hiç olmadığı kadar önemli hale gelmiştir. Dijital evrenin, hatırlama eyleminin görevini üstlenmesi, zihinlerin tembelleşmesinin yanı sıra, hem bireysel hem de toplumsal anımsama konusunda daha özensiz davranmayı da beraberinde getirmiştir. Toplumsal belleğe sonsuza dek kazınması gereken önemli tarihsel olaylar, saatler ya da günlerle ifade edilebilecek kısacık sürelerde tamamen unutulmakta, bu da bildiğimiz anlamda tarihsel bilginin ya oluşmaması ya da çarpıtılmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu makalenin amacı meta-tarih çağında muhafazakar bir tarih anlatısı özlemiyle tarihin ne olduğu ya da ne kadar gerçek olduğu tartışmaları ve tiyatro belleği oluşturmak arasında bir bağlantı kurmak değildir. Çalışmanın amacı, belleğin tarihsel anlatı yoluyla nesnel bir uzama dönüştüğü arşivin, tiyatro belleği yaratmak konusundaki önemini ortaya koymaktır.

Türkiye’de arşivle ilgili akademik çalışmalardan çıkan sonuç, Osmanlı döneminde Bâb-ı Âlî Evrak Müdürlüğü ile başlayan arşivciliğin, “XVIII. yüzyıl ortalarına kadar iyi bir şekilde saklanan ve titizlikle korunan arşiv malzemeleri, sonra rehavet ve umursamazlığın doğurduğu bazı ihmal ve tahriplere maruz kaldığı, bakımsızlık, yangınlar, su baskınları, depoların yetersizliği gibi...” (Karacakaya ve Yücedağ, 2020, s.4) sebeplerle ihmal edildiği, sonrasında kurulan Hazine-i Evrak ile uygun depolama ve numaralandırma yöntemleriyle belgelerin yeniden uygun şekilde saklanmaya başladığı yönündedir. Cumhuriyet dönemine kadar çeşitli değişiklikler geçiren arşivciliğin, belge bakımından zengin ülkemizde gerek yazınsal gerekse temsil materyaller bakımından iyi bir geleneğe sahip olduğu görülmüştür.

Tiyatrolar özelinde de oyunların arşivlemek amacıyla yaratım ve temsil süreçlerinde, gerekli tüm bilgileri içeren diğer materyal de dahil olmak üzere depolama alışkanlığı olduğu bilinmektedir. Fakat bu depolama davranışının, gerekli belgeleri olması gerektiği gibi korumak, tiyatrolarda gerçekleşen temsillerin sadece video kaydı değil, dramaturgi, tasarım ve rejî bilgileriyle, bir araştırmacının faydalanabileceği şekilde düzenlemek, tasnif etmek ve saklamak şeklinde geleneksel bir arşivleme olduğu maalesef söylenemez. Elbette arşivciliğin bir uzmanlık alanı olması ve tiyatroların arşiv için ihtiyacı olan uzmanlığı devlet desteği kapsamında alması gereği de görmezden gelinemez.

İki bin yirmi yılının mart ayında tüm dünyada başlayan COVID-19 pandemisi, her alanda olduğu gibi tiyatro alanında da geri dönüşsüz yaralar açtı. Ekonomik sıkıntılar ve hala tam

olarak sönümlenmeyen salgının tedirginliği, özellikle devlet desteği alamayan özel tiyatroların belini büktü, hala da bükmeye devam ediyor. Fakat tüm bu olumsuzlukların yanında, hepsi olmasa da özel tiyatroların birçoğu, farklı yöntemler kullanarak dijital gösterimlere uyumlanmaya çaba gösterdi. Kamusal alanda tiyatronun mümkün olmadığı pandemi önlemleri döneminde tiyatrolar, temsilleri gerek online canlı gerekse kayıttan ulaşılabilecek dijital materyale çevirerek seyircileriyle buluşturdular. Hatta bu buluşmalar, dijital ortamda olduğundan, normalden daha çok seyirciye ulaşma şansına da sahip oldu.

Pandemi, kimsenin beklemediği bir anda, uygarlık birikiminin ileri safhalarında olduğuna inanılan bir zamanda, tüm modern toplumları can evinden vurdu. Uzmanların, içinde bulunduğumuz yüzyılı salgınlar yüzyılı olarak tanımlamaya başladığı bu süreçte her alanda alternatif iş çözümleri, şartların değiştiği ani bir gelişmede hayatta kalmak için yeni yöntem arayışları sürerken tiyatroların da kendi hayatta kalma rehberlerini hızla oluşturmaya başlamalarının gerekliliği açıkça görülmektedir. İstanbul Moda Sahnesi ortakları Bengi Günay ve Kemal Aydoğan'la pandemi döneminde dijitalleşen mekan ve beden üzerine yaptığımız söyleşide Aydoğan'ın, pandemi döneminde dijital tiyatro yapmak üzerine söyledikleri, tiyatro, bellek ve arşiv konusunda bu makalenin yazarını düşünmeye sevk etti. Online tiyatro ya da kayıttan gösterilen temsillerin, -ülkemizde üzerinde pek durulmayan tiyatro belleği yaratmak konusunda- bir arşiv olarak tanımlanabileceğini ifade eden Aydoğan'dan ilhamla, tiyatro belleğini korumak için anahtar bir çözüm olarak arşivciliği ve bunun alana sağlıklı bir uyarlaması konusunda Amerikan Tiyatrosu Arşiv Projesi'ne (ATAP) bakarak bir perspektif yapmanın, oyuncular, dramaturglar, tasarımcı ve yönetmenler başta olmak üzere, tiyatro eğitimi alan öğrenciler, araştırmacı akademisyenler ve seyirciler için de tiyatronun, geleneksel arşiv yöntemlerinin yanında dijital imkanlar yardımıyla da, belleğini yitirmediği bir gelecek tasarlamak için faydalı bir çaba olacağı düşünülmüştür. Bu bağlamda tartışmaya öncelikle tarih ve tiyatro ilişkisi, ardından da belleğin arşiv ile ilişkisini kuramsal düzeyde kurarak başlamak doğru olacaktır. Sonrasında bu bağlamda iyi bir arşiv geleceği yaratmanın tiyatro için avantajları ortaya konabilecektir.

Tarihin Deposu Bellek ve Belleğin Deposu Arşiv

Bireysel zaman kişinin yaşam süresiyle şekillenirken toplumsal zaman, tarihsellikle ortak bir paydaya sahiptir. Her toplum, içindeki küçük büyük gruplarla kendi zamanını, kendi tarihini oluşturur. Bu tarihin kaynağı ise bellektir. Bellek yaşamın ileri istikameti

için kıymetli ama bir o kadar da kırılğan bir kaynaktır. Bir anı deposu gibi kabul edilen belleğin, zamansız bir süreliği vardır. Kısa süreler içinde geçmişin ve şimdinin birbirine karıştığı ve gelecek perspektifiyle birleştiği organik bir uzamdır. Bireysel ve kolektif belleğin taşıdıklarının ne kadar süreyle canlılığını koruyacağı ise anımsamalara bağlıdır. Zihnin kendi kendine yaptığı anımsamalar haricinde, ona yardımcı olan kayıtlar bulunmaktadır. Resmi anlamda devlet işleri, önemli toplumsal olaylar ve dönüşümler için tarihsel yazın, bireysel ve küçük gruplara bağlı anımsamalar için ise yakın tanıklıklar (biyografi ya da otobiyografi) ya da yazılı olmayan fotoğraf, ses kaydı ya da video gibi kayıtlardan, yani arşivlerden yardım alınmaktadır.

Arşivler, topluma neyin hatırlanmaya değer olduğunu işaret eden kültürel kurgular olarak kabul edilebilir. Özellikle batı kültüründe köklü bir alışkanlık olarak süregiden arşivleme, bellek yaratan önemli bir nüve olarak varlığını sürdürmektedir. Arşiv tarihi, arşivi, sadece tarihin kaynağı olarak değil, aynı zaman da tarihin öznesi olarak anlamaya çalışır. Bu alan, aralarında “ulus devletin yükselişi, özel ve kamusal olanın gelişimi, global entitülerin gelişimi gibi alanlar olan birçok tarihsel gerçeğe, bakış açısını değiştirmek üzere yeni perspektifler getirmiştir. Ayrıca toplumun özellikle içinde olduğumuz yüzyılın bilgi zengini malumat ekonomisine” (Yale, 2015) katkıda bulunmayı amaçlamıştır. Arşiv, politik gücün tatbiki bir yana, toplumsal kimlik yaratmada da hayati önem taşımaktadır. Tarihsel ve bireysel bellek arasında bir köprü görevi üstlenmektedir. Arşiv, içinde olanların neden orada olduğu ve bu arşivi oluşturanlara bu otoriteyi kimlerin verdiği sorularıyla birlikte artık, bir çalışma alanı olmaktan çıkıp çalışmanın nesnesine dönüşmüştür (Blouin, 2004, s. 297). Bu sadece akademik bakıştaki bir değişimden ziyade, bireyin resmi tarih anlatısının sınırlarını aşan bir var olma özgürlüğünün de sonucu olarak görülebilir.

Francis X Blouin Jr., “*History and Memory: The Problem of Archive*” adlı makalesinde şu soruyu sorar: “Eğer tarihçi bir tanık değilse, tarihsel perspektifte olayları tanımlama ve anlama sürecinde ona otoriteyi kim veriyor?” (2004, s. 296). Bu soruya Blouin, tarihsel kayıtların gücünü işaret eder. Kayıtların başlı başına bir otorite olduğunu dolayısıyla, her biri ayrı bir tarihsel öneme sahip kayıtların tarihçi ve arşivcinin ortak perspektifiyle, ait olduğu dönemin gerçekliğini yansıtan bir anlatı olarak kabul edildiğini ifade eder. Tarihçi de tanıklığını önceki arşivlenmiş tanıklıklardan almaktadır. Geçmiş anlamadaki bu devamlılığın yolu her tarihçi için arşivlerden geçmekte gibidir. Fakat Blouin, günümüzde artık birçok değişkenin arşivciliğin yönteminin geçerliliğini sarstığını, özellikle

belleğin gücü ile yüzleşmek gereğine vurgu yaparak, “arşivdeki eksikler, arşive ulaşmada sistemsel problemler, arşiv oluşturan akademik kullanıcıların izafi pozisyonları ve en önemlisi de arşivin hangi otoritesine dayanarak geçmişi bildiğimiz” (2004, s. 298) ifadeleriyle ortaya koymaktadır. Belleğin gücü ise toplumdaki köklü kültürel yapılar, geçmişi şekillendirirken hangi soruların sorulduğu bağlamlarında arşivin hala geçmişin orijinalliğinin bir kanıtı olup olmadığını tartışmaya açmaktadır.

Bir olaya bizzat tanıklık etmiş bir kimsenin dahi, hatırladıklarının tam olarak gerçekleri yansıtmayacağı düşünülürse, Blouin’ın arşivciliği sorgulaması doğaldır. Fakat buna rağmen geçmişi şekillendirmenin tanıklar, tarihçiler ve arşivcilerin ortaklaşa yürüttükleri bir iş olduğu geçerliliğini korumaktadır. Burada belki de tarih ve arşiv kadar geçmişe bakışın yöntemi önemli hale gelmektedir. Terry Cook, tarihçi ve arşivci arasında fark olmadığını, aksine her ikisinin de anlamın ‘eş-yaratıcıları’ olarak geçmişi birlikte inşa ettiklerini belirtmiştir (Cook, 2011, s. 140-60). Paul Ricoeur ise arşivlemenin, tarihsel bir sürecin yazımına girilmesi olduğunu söyler. Tanıklığın doğası gereği sözel olduğunu, ancak dinlenebildiğini ve duyulabildiğini ifade eder. Bunun yanında arşivin yazılı, okunan ve danışılan olduğunu söyler. Böylece tarihçiyi arşivde profesyonel bir okuyucu olarak kabul eder. Bu bağlamda arşivin bir bellek mekanı olarak görülmesi mümkündür. Ricoeur ayrıca, arşivin tarihçinin gezintiye çıktığı sadece fiziksel değil aynı zamanda sosyal bir bellek olduğunu söyler (2006, s. 146-176). Fakat bu noktada yukarıda bahsedildiği gibi tarih ve bellek arasındaki ilişkinin gerçekliği tartışmalıdır. Kolektif bellek kavramına geri dönerek Maurice Halbwachs’ın tarih ve hafıza arasındaki uzlaşmaz karşıtlığı açıklarken tarihin insan türünün evrensel belleği gibi görünebildiğini oysa evrensel bellek diye birşey olmadığını söylediği hatırlanabilir. Halbwachs, her kolektif belleği, uzamda ve zamanda sınırlanmış bir grubun desteklediğini ifade eder (2017, s. 76-81). Ayrıca geçmişin en saf halinin, kolektifin içinde hatıraların asıl deposu olan gruplar ve bu gruplar içindeki bireylerin belleklerinin, olayların kendisiyle bağları kopartılarak ortaya konabileceğini ifade eder. Bu makalenin konusu olan tiyatrun arşivlenmesi bağlamında, Halbwachs’ın kolektif bellek kuramında öne çıkardığı gruplar, önem taşımaktadır. Tiyatrolar, her biri bir grup olarak kabul edilebilecek topluluklardır. Kendilerine ait bir geçmişleri, gelenekleri vardır. Bir temsilin seyirciyle buluşmasının ardında büyük bir ekip ve aynı zamanda o topluluğun kendi belleği de bulunmaktadır. Kenneth E. Foote, “*To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture*” adlı makalesinde, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, antropoloji, sosyoloji, dilbilim ve semiyoloji alanındaki çalış-

malarda, materyal nesnelerin, sanat eserleri ve belgelerin -arşiv koleksiyonlarında tutulanlar dahil- insan iletişiminde çok büyük rolü olduğunu aktarır. Nesnelerin, eserlerin ve belgelerin fiziksel dayanıklılığının, bu bilgilerin insandan insana, kuşaktan kuşağa zamanda yolculuk etmesine izin verdiğini ifade eder (Foote, 1990, s. 379). Sözlü anlatı ve ritüel geleneğinin de insanlığa ait bilgiyi geçmişten geleceğe taşıdığı bir gerçektir. Fakat bilginin ve materyalin doğru yöntemlerle depolanması, geçmiş ve gelecek arasındaki devamlılığı koruyacaktır.

Halbwachs, kolektif belleğin sosyolojik ve psikolojik olarak birçok kişinin inanç ve düşünceleriyle toplumsal bir birlik duygusu inşa etmeleri (Halbwachs, 2017) olduğunu ifade eder. Kenneth Foote ise, bu bağlamda kolektif belleğin ikili bir anlam içerdiğini bunlardan birinin de birçok kişi ve kurumun kolektif bir biçimde geçmişin kaydını tutmak için harekete geçmesi olarak tanımlar ve “ki bu kayıtlar dönemin talepleri doğrultusunda şekillenmiş olsa bile” diye ekler (Foote, 1990, s. 380). Bu anlamda arşivlerin kurumdan kuruma, toplumdan topluma farklılık göstereceği açıktır. Yukarıda hatırlanmaya değer şeyler olarak ifade edilen arşivin, Blouin’ın belirttiği gibi, o arşivi oluşturanların iradesine bağlı olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

Toplumların ve toplum içinde kolektif belleği oluşturan küçük büyük grupların belleklerinin en saf haline ulaşılmasının yanında belleklerin politik saiklerle şekillendirildiği söylenebilir. İstenmeyen bilgilerin belleklerden hızla silinmek istenmesi, ya da geçmişte yaşanan olayların bilinçli şekilde görmezden gelinmesi, bu olaylara ya da kişilere ait belgelerin, nesnelerin yok edilmesi, arşivlerin geçmiş ve gelecek arasında duran hassas köprüler olduğunu düşündürür. Çağın gerekleri doğrultusunda şekillendirilen bellek işlevsel bir nesneye dönüşür. Bu günlerde adı oldukça sık geçen George Orwell’in *1984* (2021) adlı romanında Hakikat Bakanlığı hakim dogmayı yansıtmak için kayıtları gözden geçirir. Belgeleri eski dilden yeni dile çevirerek geçmişi manipüle eder. Geçmişin, bireylerin ve toplumların bugünü ve geleceğini şekillendiren en önemli şey olduğu düşünüldüğünde, düşündüğümüz ya da hatırladığımız şeylerin kaynağını nereden aldığı da bir tartışmaya dönüşmektedir.

Geçmiş Bugüne Taşıyan Tarih ve Tiyatro İlişkisi

Gerçek, şimdiki yaşantımızda ve belleğimizde organik ve değişken olarak var olmaktadır. Bu bağlamda geçmişe ait her şey düzenli anımsamalarla ilk günkü canlılığını koruyabilir. Tarihsel anlatı, insana geçmişi anlatmak için kitapların içinde keşfedilmeyi bek-

lerken, anmalar, bayramlar, özel günler tarihin coşkuyla yad edilmesini sağlar. Sanat ise, anıtlar, heykeller, resim, film ve tiyatro ile geçmişi bugüne taşır. Tarihin arşivlenmiş anlatı ve materyal sayesinde yeniden kurguladığı geçmiş, tiyatrodaki oyuncuların yeniden yazarak, yeniden sahneye çıkarak, yeniden hayal ederek sadece görünür kıldıkları değil, aynı zamanda onu şimdiye dönüştürdükleri bir uzama dönüşür. Tarihçilerin arşivlerde okuyarak geçmişe şimdisini geri vermek için (Dening, 2002, s. 4) gösterdiği performans oyuncu sahneye taşıyarak sadece okunabilen değil, aynı zamanda izlenebilen ve deneyimlenen bir şimdi yaratarak gerçekleştirir. Freddie Rokem, oyuncuların sahne üzerinde hiper-tarihçilere dönüştüğünü ve performansın kendisinin tarihin ete kemiğe bürünmüş hali olduğunu söyler. Ayrıca gerçek ve metaforun bulunduğu atmosferde performansın, tarihsel manada aslında hiçbir zaman gerçek olmamış özgün bir yapı olduğunu, bu noktada anlamı oluşturanların farklı psikolojik ve sosyal enerjileri canlandıran seyirciler olduğunu ifade eder (Rokem, 2000, s. 192-202). Rokem'in tarih ve performans üzerine söyledikleri, tiyatroların canlı arşivler olduğunu düşündürmektedir. Terry Cook'un tarihçi ve arşivcinin anlamın eş-yaratıcıları olduğunu söylediğini hatırlayarak Rokem'in oyuncuları hiper-tarihçi olarak tanımlaması ve anlam yaratmak konusunda performanslarıyla yaptıkları katkıyı belirtmesi önemlidir. Çünkü geçmişin her anımsamada yeniden yaratılan özelliği performansın doğasıyla uyumludur. O halde tarihçi de geçmişi yeniden kaleme alan bir performans sanatçısı olarak düşünülebilecektir.

Tarihçi Greg Dening 2002 yılında meslektaşlarını geçmişi anlamlandırma süreçleriyle ilgili kafa yormaları için yüreklendirmiştir (Dean, Meerzon, Prince, (akt) 2015, s. 1). Tarihçilerin kendilerini oyuncu olarak düşüncelerini önermiştir. Arşivde geçmiş yazarken, performanslarının farkına vararak, 'gerçek içindeki kurmacaya' karşı uyanık olmalarının onları özgürleştiren bir farkındalık olacağını öngörmüş ve tarihin en nihayetinde kelimelere, resme ya da oyuna dönüşen geçmiş olarak her zaman bir performans olduğunu belirtmiştir (Dening, 2002, s. 1). O halde tiyatrunun da kolektif bir geçmişin performansı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sahnelenen oyunların sadece tarihsel olayları yansıtması gerekmez. Kolektife ait olan her şey tarihin bir parçasıdır. Tiyatro da tüm bu arşivin canlandığı bir mekan. Belgesel, anlatı ve otobiyografik gibi birçok tiyatro tür sayesinde oyuncular, geçmişe ait gerçek olaylara dayanan performans deneyimleme şansı elde ediyorlar. Rokem, tarih ve performansın kesiştiği noktada, tarihçiler bilimsel tarih anlatısı olarak kabul etmeseler de oyuncuların gerçek bir olayı ya da geçmişte yaşamış birini yeniden canlandıklarını, böylece bir anlamda tarihçiye dönüştüklerini söyler

(Rokem, 2000, s. 13). Bu bağlamda tiyatroların kolektif belleğin edimsel taşıyıcıları oldukları söylenebilir.

Hatıraların, bilginin ve düşüncenin kaynağı birçok değişkene bağlıdır. Devletler ve insanlık tarihi bakımından bireylerin ya da küçük grupların kontrolü dışında olan tarih ve arşiv, tiyatrolar gibi küçük gruplar söz konusu olduğunda kontrol edilmesi daha kolaydır. Bu noktada önemli olan düzenli, sürdürülebilir, kurum dışı paydaş ve elbette devlet desteği alınan bir arşiv çalışması yapmaktır. Değişen çağda bilgiye erişim, dijital mecralar yoluyla gerçekleşmektedir. Pandemi döneminde mecburi dijital gösterimlerin, tiyatrolar için maddi manevi zorluklarının yanında aynı zamanda bir uyanış olduğu söylenebilir. Bu olumsuz koşulların ardından tiyatroların hem daha çok insanla temas etmesi, hem de doğru bir belgeleme ile herkese açık erişim imkanı sunması oldukça önemli olacaktır. Tiyatro araştırmacıları için çağa uygun depolanmış kıymetli bilgi ve belgeler, ülkemizde tiyatro alanında yazını teşvik edecek, tiyatronun yaygınlaşan bir tür olarak her yönüyle geniş kitlelerle buluşmasına ön ayak olacaktır.

Geçmişin Kaydını Geleceğe Taşıyan Bir Proje: Amerikan Tiyatro Arşivi Örneği ve Arşiv Oluşturmanın Gerekliği Üzerine

Çoğu zaman insanlar başka insanlar için arşiv oluşturmaktadır. Fakat her şeyden önemlisi oluşturduğunuz arşivler aslında sizin için oradalar. Belki kurucunuz ya da uzun zamandır çalıştığınız sanat yönetmeninizle retrospektif bir çalışma yapıyorsunuz ya da bir ödeneğe başvuracaksınız ya da belki bir dergi sizin on yıl önce yaptığınız bir oyunun kayıtlarını istedi ya da belki tiyatronuz başka bir yere taşınıyor ya da bir temsili yeniden sahnelemek istiyorsunuz ama nasıl yaptığınızı unuttunuz, ani ne olursa olsun, bunlardan hangisini yapıyor olursanız olun iyi bir arşiv size para ve zaman kazandıracaktır. Ayrıca tiyatronuz dışından arşivinize ilgilenenlerin sayısına siz bile şaşırabilirsiniz. Tiyatro araştırmacıları, tiyatro seyircileri, öğrenciler bazen aklınıza gelmeyecek sebeplerle arşivlere ulaşmak isteyebilirler. Akademisyenler yayın yapmak için, ya da başka bir tiyatro sizin yaptığınız bir dramaturgiyle ilgilenebilir. Bu şekilde arşiv yapmak ve bunu erişime açmak, tiyatronuzun insanlarla bağını kuvvetlendirecek, tiyatro belleğinde yerinizi sağlamlaştıracak ve yapılan yayınlara etkinizi artıracaktır. Bir arşiv oluşturmak sizin idari ve sanatsal gücünüzü artıracaktır. Zaman içinde ayrılan, hayatını kaybeden ya da emekli olan çalı-

şanlarınız olabilir ve ihtiyacınız olan şeyleri hatırlamak için sadece insan belleğine güvenemezsiniz. Tarihi korumak için arşiviniz size yardımcı olacaktır. Anlamanız gereken şey, arşiv oluşturmak, her şeyi saklamanız anlamına gelmemektedir. Bütün arşivler kayıttır ama bütün kayıtlar arşiv değildir. Arşiv, mevcutta olmayan şeylerden yalnızca tarihsel değeri olanların kayıdır. Bu kayıtlar, tiyatronuzun gündelik ritminde ihtiyaç duyulmayacak, fakat belleğindeki yerini alacak olanlardır. (Colleary, 2017)

Bir tiyatronun neden arşiv oluşturması gerektiği konusundaki bu sözler Dr. Eric Colleary'ye aittir. Colleary, Austin Teksas Üniversitesi Tiyatro ve Dans bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmakta ve aynı zamanda Harry Ransom Merkezinde Tiyatro ve Performans Sanatları müdürlüğü görevini sürdürmektedir. Amerikan Tiyatrosu Arşiv Projesi (ATAP), 2009 yılında Amerika Tiyatro Araştırmaları Derneğinin bir girişimi olarak hayata geçmiş bir projedir. Bu proje, Amerika'da yaşamını sürdüren bağımsız, ödenekli ya da üniversiteler kapsamındaki tüm tiyatrolar için arşiv oluşturmak için harekete geçmiş bir ekip tarafından yürülmektedir. Tiyatro dünyasında isimleri ülkemizde de iyi bilinen Oscar G. Brockett ve Rhonda Blair gibi isimler de bu dernek başkanlığı ve proje içinde yer alan tiyatrocularındadır. New York Halk Kütüphanesi Tiyatro Daire müdürü ve 1937 yılından itibaren Tiyatro Kütüphanesi Derneği'nin ilk başkanı olan George Freedley'nin çalışmaları ve yayınları performans sanatları koleksiyonunun oluşması için kütüphaneciler ve arşivciler için sağlam bir temel olmuştur.

Memnuniyet duyarak söylüyorum ki, her nerede uzun zamandır aktif ve yaratıcı iyi bir tiyatro varsa, orada er ya da geç geçmişin kaydını ve ilhamını geleceğe taşıyacak büyük bir tiyatro materyali koleksiyonu oluşacaktır. Ve bu ilham zaman zaman, bu koleksiyonla ilgilenen ve kıymetini takdir eden insanlar-koleksiyoncu hissine ve bir kütüphaneci disiplinine sahip tiyatro insanları sayesinde kendini, tüm bu materyali düzenleme ve onu tiyatro çalışanları, öğrencileri ve akademisyenleri için uygun bir biçimde kamusallaştırma arzusunda gösterecektir. (Freedley, 1936, s.1)

Freedley'nin 1936 yılında Yale Üniversitesi'nde Drama alanında yazdığı yüksek lisans tezinde kullandığı bu ifadeler yirmi birinci yüzyılda hala performans sanatları arşivcileri, kütüphaneciler, uygulamacılar ve akademisyenler için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Ayrıca Freedley'nin inancının Amerikan Tiyatrosu Arşiv Projesinin köklerini

oluşturduğu söylenebilir. Freedley'nin yıllar içinde genişlettiği koleksiyonundan yüzlerce uygulamacı, öğrenci ve akademisyen faydalanmıştır. Freedley koleksiyonunu çoğunlukla New York Tiyatro çevresindeki tiyatrocular ve özel koleksiyonculardan edindiği belgelerle oluşturmuştur. Yirminci yüzyıl boyunca Amerikan Tarih Derneği, akademi ve halk kütüphaneleri, Amerika'daki büyük şehirler ve yurtdışındaki dramatik etkinlikleri, oyun yazarları, yönetmenler, oyuncular, tasarımcılar ve diğer personelle ilgili materyal belgeleri oluşturmuşlardır. Yirminci yüzyılın başlarında küçük bir tiyatro hareketi Amerikan sahnelerine Avrupa oyun yazarlığı, oyunculuğu ve sahne tasarımını tanıtmıştır. Hareket sadece tiyatro yapmaya değil aynı zamanda onu belgelemeye karşı da büyük bir ilgi ve istek yaratmıştır. Program başlıkları, oyun biletleri, defterler, posterler ve diğer geçici materyallerin yanı sıra diğer tiyatro topluluklarından gelen hediye ya da satın alınmış diğer şeylerden oluşan materyalle, yüzyıl ortasına gelindiğinde bu bölgesel tiyatro hareketi, diğer şehirler ve ülke genelinde kurulan tiyatrolarda rol oynamayı başarmıştır. 1960 ve 70'li yılların alternatif tiyatroları dönemin politik meselelerine yön vermiş, New York'tan Austin ve Seattle'a kadar depolarda, çatı katlarında ve buluntu mekanlarda kurulan, ırk, cinsiyet AIDS krizi ve çevre konularına değinen küçük tiyatro toplulukları kurulmuştur. Bu toplulukların sayıları yirmi birinci yüzyılda artarken beraberinde kayıtları da artmaktadır. Bazı tiyatrolar belgelerini kendi çalışanlarına tuttururken bazı topluluklar ise profesyonel arşivcilerle çalışmaktadır. Fakat aslında hala birçok tiyatro topluluğu kayıtlarını muhafaza etmek için yeterli ödenğe ve elemana sahip değildir. Zamanla kütüphane ve arşivler dijital çağın taleplerine de uyum göstermek zorunda kalmışlardır. Yığınla yeni belge, kayıt ve yayın kütüphanelere gelmeye devam etmiştir. Teknoloji, var olan belgeleri tanımlamak ve bu belgelere erişimin yeni yollarını icat ededursun otomatik katalog okuma arşiv bulmaya yardımcı olan software programları gelişmiştir. İnternet koleksiyonları kamulaştırma ve materyale dünya çapında ulaşma imkanı vermiştir. Fakat ödenek eksikliği, bütçe ve eleman problemleri devam etmiştir. 1950'lerde Amerikan Tiyatrosu akademisyenleri Amerikan Tiyatro Araştırma Derneğini tüm bu sorunları gidermek için kurmuşlardır. Tiyatro Kütüphaneleri Birliği ile ATAP'in kurulduğu 2009 yılına kadar düzenli toplantılar düzenleyerek, Amerikan Tiyatrosu belleğini korumak için yapılması gerekenlerle ilgili tartışmalar gerçekleştirmektedirler (Brady, Koffler, 2015, s. 103-106).

Amerikan Tiyatrosu Arşiv Projesinin yolculuğu hakkında ayrıntılı bilgi için projenin web sitesi (<https://www.americantheatrearchiveproject.org/about/>) ayrıntılı bilgiler içer-

mektedir. Bu web sitesinde tiyatrolar için ücretsiz bir yönerge dahi paylaşıyorlar. Bu projede görev alanlar, yurtiçi ve yurtdışından tiyatrolarla web üzerinden konuşup, danışmanlık vermeye çalışıyorlar. Bu proje kapsamında, ülkenin dört bir yanındaki tiyatrolara arşiv oluşturmak konusunda destek vermesinin yanı sıra, tiyatro alanında akademik kariyer yapan ya da henüz öğrenci olan birçok tiyatrocunun çalışılmaya devam edilmektedir. Toplantılar, fikir alışverişleri her geçen gün daha da kalabalıklaşmalarına yardımcı olmaktadır. Fakat ATAP, Amerikan Tiyatro Derneği gibi köklü bir kuruluşun desteğiyle doğmuş olmasına rağmen zaman zaman hala ödenek, bağış ya da fon, kısaca maddi destek konusunda sıkıntılar yaşamaktadır. Ülkemizde tiyatroların maddi destek konusunda yaşadıkları sorunlar ortadadır. Fakat ATAP, ülkemizdeki küçük büyük tiyatro topluluklarının dijital dünyanın kolaylıklarını da kullanarak bir arşiv çalışması yapması ve Türkiye'nin tiyatro belleğini ciddiyetle oluşturması, tıpkı Amerika'da olduğu gibi zamanla tüm toplulukları yakınlaştıracak, öğrenciler ve diğer tiyatro çalışanlarını belge oluşturma konusunda yüreklendirecektir. Örneğin ATAP, zaman içinde aldığı destek ya da fonlarla, tiyatro alanında doktora yapan öğrencileri fonlamayı tercih etmiş, küçük çaplı proje için istihdam yaratmıştır. Genel olarak profesyonel bir girişimden önce, tüm tiyatro topluluklarının, bu toplumun belleğinin önemli bir parçası olduklarını anlamaları mühimdir. Eric Colleary'nin söyledikleri bu noktada öne çıkmaktadır. 'Arşivi öncelikle kendiniz sonra diğerleri için yapıyorsunuz' diyen Colleary'nin sözleri, kendi içinde düzenli bir arşivin zamanla diğer arşivlerle birleşerek ülke çapında geniş bir tiyatro koleksiyonuna dönüşme ihtimalini hatırlatmaktadır.

Makalenin başında nitelikli arşiv oluşturmakla ilgili ilhamı Kemal Aydoğan'dan aldığını söylerken Aydoğan'ın pandemi döneminde temsillerin profesyonel dijital kayıtlarını almanın ne anlama geldiğini ifade ederken "Ben buna arşiv demeyi tercih ediyorum. Arşiv diyorum çünkü mesela geçen yıl Schaubühne'nin, National Theatre'ın bir sürü oyununu izledik online. Valla iyi ki de kaydetmişler ve çok da iyi kayıtlardı. Tüm oyunları, sahnede olsaydı nasıl olurdu, diye düşünerek seyrettim. Yani kafamda yer değiştirmeye çalıştım ve keyif de aldım" (kişisel iletişim, 2021) sözlerinin etkisini kastetmiştim. Bu dönemin kendisini ve ekibini neredeyse bir sinema ekibine dönüşmek zorunda bıraktığını anlatırken, arşiv geleceğinin ülkemizde ne kadar zayıf olduğunu ifade etmişti Aydoğan. Özellikle ülkenin toplumsal ve politik atmosferinin izlerini geleceğe taşıması bağlamında da arşivciliğin önemli olduğu ortadadır. Örneğin ATAP bünyesinde küçük bir grup, 2012 yılında ülkenin en büyük koleksiyonlarından birine sahip Washington

Üniversitesi arşivini internet üzerinden yürüttükleri araştırmalarla tarayarak belgeleri basmaya başlarlar. Sonuçta ek süreçlere, tanımlanmaya ve muhafaza edilmeye uygun materyal ayıklanır. *LibGuide* gibi yazılımları kullanan bir öğrenci Seattle Tiyatrosu için bir rehber bile hazırlar. Proje sonunda, Üniversite koleksiyonunda vodvil tarihi ve radikal politik tiyatroyla ilgili belgelere ulaşırlar. Hatta saklı kalmış bazı belgelere dahi ulaşırlar. Dahası araştırma 1970 ve 80’li yıllarda aktif olan 2000’lerin başında kapanan orta ölçekli tiyatroları ortaya çıkarmıştır. İlginç olan ise Bathhouse Theatre, Empty Space Theatre, Seattle Group Theatre, Pioneer Square Theatre ve Alice B. Theatre’ın içinde olduğu beş grup tarihte Seattle’da özellikle lezbiyen ve gey oyun yazarlarının oyunlarını sahneye koyan topluluklar oluşunun ortaya çıkmasıdır. Ulaşılan bu belgeler, Seattle’ın tiyatro geçmişi için önemlidir. Buna benzer araştırmalar Türkiye’nin tiyatro belleğini yaratmak ve onu gelecek kuşaklara aktarmak için çok faydalı olabilir. Ülkemiz ve dünya genelinde çok sancılı toplumsal ve politik olaylara şahit oluyoruz. Kemal Aydoğan çok yakın bir zamanda altından kalkamadığı elektrik faturaları için eylem yaptı ve Moda sahnesi oyuncularını ışıldakların aydınlattığı sahnede birkaç temsile çıktılar. Bu, Türkiye tiyatro tarihi için muazzam bir bilgidir. Cep telefonu ile olsa alınmış herhangi bir kayıt, gelecek kuşaklar için toplumsal ve politik atmosferi anlamaları için bulunmaz bir arşiv belge niteliğindedir.

Sonuç Yerine

Tiyatro, hazırlık süreçleri, temsillere gelen seyirci ve aldığı tepkilerle çok önemli bir grup etkinliğidir. Birçok değişkene bağlı canlı bir organizmadır. Hatırlama ve yeniden canlandırma birçok farklı deneyim oluşturur. Bellek, deneyimlerden arta kalan tek kanıttır. Fakat sonsuza kadar güvenilemeyecek bu kanıt, belgeler, kayıtlar ve iyi bir arşiv ile sonsuza dek saklanabilir. Bellek ve hatırlattıkları bazen empatik, bedel ödeten, arındıran ya da bazen travmatik olabilir. Fakat tüm bu etkiler toplumların geçmiş şimdi ve geleceğin bir arada olduğu bir tarihsel sürelikte yaşadıklarını onlara hatırlatmaya devam edecektir. Yakalanmayan zaman arşiv yaparak muhafaza edilecektir. Tiyatrolar gerek yaptıkları gerekse maruz kaldıkları bağlamında toplumun dolaysız bir yansıması olan politik söylem üretirler. Tiyatro oyuncularının Rokem’in (2000) tabiriyle hiper tarihçiler olarak toplumun ve zamanın farkında olmadan da olsa talep ettiği oyunları sahneye taşımaları, tarihi bugüne taşımaları anlamına gelir. Arşiv ise tüm bu çabaların ve tarihsel gerçeklerin kayıt altına alınarak kolektif belleğin inşasına katkıda bulunur. Amerikan Tiyatro Arşiv Projesi, tiyatroların arşiv yapmaları için on neden ortaya koyar:

1. Kayıtların organizasyonunda zaman ve para kazanmak
2. Toplumla tarihsel bağlar kurmak
3. Özünüzde saklı kalmış ve korunmuş tarihsel hazineleri ortaya çıkarmak
4. Ekibinizi kurumsal hafıza yükünden kurtarmak
5. Öğrencileri, gönüllüleri ve emekli personeli ücretsiz iş gücünde kullanmak
6. Departmanlar arası iletişimi kuvvetlendirmek
7. Arşivin bir parçası olmayacak eski kayıtlardan kurtulmak
8. Yerel ve ulusal eğitim ve kültür kurumlarıyla ortaklık kurmak
9. Kültürel-mirası korumak özelinde hibe alabilmek
10. Tiyatronuzun tarihteki yerini sağlamlaştırmak

ATAP, tüm tiyatrolar için önemli olacak on maddede arşiv oluşturmanın neden önemli olduğunu ortaya koymuştur. Bu makale bağlamında, arşiv oluşturmanın işlevsel yanlarının yanında tarihin ve arşivin nasıl oluştuğu ve kolektif belleğin arşiv oluşturmadaki yeri de ayrıca akılda tutulmalıdır. Türkiye, zorlu bir tarihi olan renkli bir ülkedir. İmparatorluk tarihinden Cumhuriyet'e uzanan çok canlı bir geçmişi vardır. Türk Tiyatrosu bu geçmişin önemli bir parçasıdır. Özellikle içinde bulunduğumuz yüzyılda, gelecek kuşaklara aktarılması gereken çok şey yaşanmaktadır. Toplumun her ögesiyle politikleşmeye mecbur olduğu bu dönemin şahitlerinden biri olarak tiyatrolar, ne kadar çabuk harekete geçip nitelikli bir arşiv oluştururlarsa, zaman o kadar iyi bir şekilde kayıt altına alınarak gelecek için hazır hale gelecektir.

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

- Blouin, Jr., Francis X. (2004). History and Memory: The Problem of Archive. *Modern language Association*. 119 (2). 296-298.
- Brady, S., Koffler, H., (2015). The American Theatre Archive Project: Carrying the Record of the Past to the Future. TLA's Performing Arts Resources. October. 103-121.
- Colleary, Eric, (Sunucu) (2017, 27 Mart). Why Archive Theatre? A Call to Action. A broadcast live Youtube.
- Cook, Terry, (2011). 'We Are What We Keep; We Keep What We Are': Archival Appraisal Past, Present and Future. *Journal of the Society of Archivists*. 32 (2), 173-189.
- Dean, D., Meerzon, Y., Prince, K. (Ed). (2015). *History, Memory, Performance*. London: The Palgrave Macmillan.
- Dening, Greg (2002). Performing on the Beaches of the Mind: An Essay. *History and Theory* 41 (1).
- Foote, Kenneth, E. (1990). To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture. *Society of American Archivists*, 53 (3), 378-392.
- Freedley, George. (1936). An Inquiry into the Theatrical resources of Various Libraries and Museums with Methods Employed in Preparation of Such Materials for the Public (MA thesis), Yale University.
- Halbwachs, Maurice. (2017). *Kolektif Hafıza*. (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Houlihan, Berry. (2021). *Theatre and Archival Memory, Irish Drama and Marginalized History 1951-1977*. London: Palgrave Macmillan.
- Karacakaya, R. ve Yücedağ, İ. (2020). Birinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında millî hazîne-i evrak kurulması girişimlerinin tanin gazetesindeki yansımaları (1917-1918). *Hazîne-i Evrak Arşiv ve Tarih Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 3-21.
- Orwell, George. (2021). *1984*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ricoeur, Paul. (2006). *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey ve David, Pellauer, Chicago, The University of Chicago Press.
- Rokem, Freddie. (2000). *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Yale, Elizabeth, (2015). The History of Archives: The State of the Discipline. *Book History*, 18, 332-359.

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, 2022

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695

BOOK REVIEW

Book review of *The Lost Pianos of Siberia*

Sibirya'nın Kayıp Piyanoları Kitabının İncelemesi

Roberts, S. (2020). *The Lost Pianos of Siberia*. London: Doubleday. 448 pp.

ISBN 978-0-857-52494-2

Antony HOYTE-WEST¹ 

Keywords

Piano, Siberia, Sophy Roberts, Russian music, travel writing

Anahtar kelimeler

Piyano, Sibirya, Sophy Roberts, Rus müziği, gezi yazıları

The Lost Pianos of Siberia is the first book by the British travel writer and journalist Sophy Roberts. Part-memoir, part-travelogue, it portrays the immense changes that Siberia has undergone over the past 250 years through the history and spread of that most emblematic of instruments, the piano. The work is based on the author's extensive travels in the region, which were motivated by the quest to source an antique Siberian instrument for Odgerel Sampilnorov, a Mongolian concert pianist with ancestral roots in Siberia. In pursuing this aim, Roberts delves into aspects relating to the history and role not only of the pianoforte but also of eastern Russia itself. As such, the piano becomes a means of exploring this fascinating and mysterious region through the author's visits to myriad places, as well as her encounters with the people who live there.

The book is divided into three major sections which ostensibly correspond to major epochs in Russian history, but nonetheless are rather fluid in terms of space and time. The

Submitted: 10.02.2022 • Revision Requested: 23.03.2022 • Last Revision Requested: 27.03.2022 • Accepted: 06.04.2022 • Published Online: 27.06.2022

Corresponding author: PhD, Assistant professor (post-doc), Adam Mickiewicz University, Faculty of English, Kolegium Heliodora Święcickiego, Poznań, Poland. E-mail: antony.hoyte.west@gmail.com ORCID: 0000-0003-4410-6520

Citation: Hoyte-West, A. (2022). Book review of *The Lost Pianos of Siberia*. [Review of the book *The Lost Pianos of Siberia*, by Roberts, S]. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 125-128. DOI: <https://doi.org/10.26650/CONS2022-1071510>



work is opened by an introductory note from the author in which she outlines the concept of “Siberia”, so evocative yet mysterious to the Western reader. Starting with well-known aspects (for example, the Trans-Siberian railway, the cold temperatures, and the notorious gulags), Roberts quickly takes the reader into less-familiar territory.

In temporal terms, the first section, from 1762-1917, takes the reader from the accession of Catherine the Great to the October Revolution. Drawing on scholarly resources, it includes information about the development of the piano and its first arrival in imperial Russia in the 1700s. This is supplemented by details regarding the presence of international composers – such as John Field – at the imperial court, as well as the foundation of the famous Jakob Becker piano factory in early nineteenth-century St Petersburg. Accordingly, this panorama provides a prelude to Roberts’ travels in Siberia itself, which begin in the city of Khabarovsk, site of virtuoso recitals by Franz Liszt. In Irkutsk, Roberts searches for a piano belonging to the wife of one of the Decembrists, the opposition group to Tsar Nicholas I’s rule who were exiled there in the 1820s. In Kiakhta, she documents the faded golden age of this nineteenth-century pioneer boom town where the piano was a must-have status symbol. During a visit to Tomsk, Roberts highlights the city’s links to Poland, as demonstrated by the Poles who were exiled there after the failed 1830 Warsaw uprising, and who brought the music of Chopin to this corner of the world. The first section of the book concludes with the author’s trip to the forbidding penal colony on the island of Sakhalin, off Russia’s Pacific coast, where she intertwines the social history of the piano with a visit to the island by the writer Anton Chekhov in 1891.

Comprising the seventy-four years of the Soviet Union’s existence, the second section of the work runs from 1917 until 1991. In Ekaterinburg, against the omnipresent background of the assassination of Tsar Nicholas II and his family, Roberts searches for vestiges of the last piano owned by the imperial household, thereby bringing a new perspective to a familiar story. Afterwards, she heads to the Altai mountains, where she meets a former Aeroflot navigator and piano aficionado with ambitions to build a concert hall in the remote wilderness. A trip across the Chinese border to Harbin forms the next chapter, where the reader learns of the city’s burgeoning Russian population in the nineteenth century and its former role as an important port of call on the Trans-Siberian railway. Always keeping the city’s pianos in mind, this information prefaces an insightful overview of the vicissitudes the city suffered during the twentieth century, including the impact of the Russian revolution and its aftermath, the Japanese invasion of Manchuria, and

the Cultural Revolution in Mao Zedong's China. By way of contrast, the Yamal Peninsula in the Russian Arctic also bears witness to tales involving mysterious pianos, including the fate of the instrument on the explorer Fridtjof Nansen's ship, as well as meetings with a composer from the local ethnic group, the Nenets. Subsequent chapters deal with searches for pianos in the city of Magadan, famous for its gulags, and with Novosibirsk, the Siberian metropolis that served as a cultural capital and important seat of Soviet power during the siege of Leningrad in World War Two. It is here that Roberts meets one of the important protagonists of her pianistic quest: a young piano restorer who yearns to further his craft abroad. This section of the book concludes in Akademgorodok, a town that seems to have once been like a Soviet proto-"Silicon Valley", designed in the post-war years as a seat of learning and research for the country's academic and scientific elite. Here, Roberts follows the trail of a once-famous concert pianist who subsequently faded from time.

The third – and shortest – section of the work covers the last three or so decades of Siberian life, exploring the impact of Gorbachev's *glasnost* and *perestroika* reforms through the prism of Sviatoslav Richter's pan-Soviet tour. From the Kamchatka peninsula, Roberts travels to the remote Kuril Islands, before heading back to Khabarovsk, the city of Liszt's recitals and where the whole work started from. In the work's epilogue, Roberts details the complexities of travel to and in modern Russia, especially with regard to the logistical and practical considerations which account for the truncated length of the book's final section. Happily, though, the work ends with a coda celebrating the dénouement of the quest for a suitable piano for Sampilnorov, as well as an illuminating update about many of the people the author encountered on her extensive travels in Siberia.

As can be imagined, the volume contains considerable geographical and temporal mobility, yet Roberts succeeds in writing a wonderfully insightful and cohesive account of her unusual quest. To this end, each chapter is helpfully prefaced with a map which highlights the towns and cities featured in that excerpt, and the book contains a valuable timeline to keep abreast of the chronology, as well as a list of sources and references for further reading. Though some of the basic details may be familiar, Roberts manages to bring together diverse strands – historical, geographical, and of course musical – into an illuminating and enlightening work. Indeed, one of the book's strengths is how the author manages to maintain the theme of the piano as a leitmotif to keep the fundamental story going, developing this with numerous nuggets of interesting information. The vo-

lume also contains several photographs, and the book's accompanying website (<https://www.lostpianosofsiberia.com/>) features a broader pictorial record of Roberts' travels, thus helping to link faces and places with the vivid descriptions detailed by the author in the text. This is of fundamental importance for, interspersed with the relevant historical and pianistic facts, above all it is the stories of the people that Roberts meets which enrich the fabric of the work and ensure a lasting impression in the reader's mind. As such, this makes *The Lost Pianos of Siberia* recommended reading not only for the interested generalist, but also for musicians, musicologists, and historians eager to gain a different perspective on this mysterious yet entrancing part of the world.

Reference

Roberts, S. (2020). *The Lost Pianos of Siberia*. London: Doubleday.

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 : Doç. 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 2163381832 27200

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 2163381832 27200

Editör Yrd. : 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 2163381832 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 : Assoc Prof. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Phone : + 90 216 418 76 39 / 27248
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Turkiye

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 - Turkiye

Associate Editor : 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 - Turkiye

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Conservatorium
Dergi Adı: Konservatoryum

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

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

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

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

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

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

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

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,
Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,
Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,
Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,
Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler.
Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

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

