

Pera'da Zaman, Mekân ve Sanat Özel Sayısı

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ KONSERVATUVARI
2025

SUNUŞ

BAU ART Sanat Dergisi'nin 'Pera'da Zaman, Mekân ve Sanat' temalı özel sayısını sizlere sunmaktan onur duyuyorum. Konuk editör olarak makale çağrısı için bir tema belirlemem istendiğinde, Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı'nın konumlandığı Pera semtini tematik çerçevenin merkezine yerleştirmek, bu özel sayı için anlamlı bir tercih oldu. Tarihsel belleği ve kültürel sürekliliğiyle İstanbul Pera, günümüzde de sanat ve kültür hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Bu özel sayıda, Pera'nın çok kültürlü yapısını, sanatı temsil rolünü ve günümüze yansımalarını farklı perspektiflerden inceleyen beş çalışmayı sizlere sunuyoruz.

Pera'nın bu tarihsel ve kültürel konumu, aynı zamanda kentin modernleşme sürecinin bir simgesi olarak değerlendirilebilir. On dokuzuncu yüzyılda burada başlayan opera ve tiyatro gösterimleri, Osmanlı modernleşmesinin önemli göstergelerinden birini oluşturmuştur. Bugün ise semtin hemen yanı başında yükselen ve 29 Ekim 2021'de yenilenen Atatürk Kültür Merkezi'nin açılışında bir opera sipariş edilmesi, bu köklü geçmişin sosyopolitik sürekliliğini yansıtmaktadır. Açılış için bestelenen Sinan Operası'nda konu edilen İstanbul'un simge yapılarının mimarı Koca Sinan nasıl ki kent kimliğiyle özdeşleşmişse, opera da kültürel tarihimizde benzer bir simgesel değer taşır.

Serhat Atalay ve Turan Sağer'in *Sinan Operasının Form ve Armonik Analizi: Kullanılan Makamsal Ezgilerin Orkestrasyon Açısından İncelenmesi* başlıklı makalesi, besteci Hasan Uçarsu'nun *Sinan Operası*'nda kullandığı makamsal ezgilerin armonik ve orkestrasyon yapısını kapsamlı biçimde analiz etmektedir. Çalışma, makamsal ezgilerin modern orkestrasyon teknikleri ile nasıl bütünleştiğini, Türk müziği gelenekleri ile Batı orkestra tekniklerinin etkileşimini ayrıntılı olarak ortaya koymaktadır.

Bir semtin kimliği, sakinlerinin yaşamlarından ve kültürel mirasından beslenerek semte özgü hikâyeler aracılığıyla biçimlenir. Bu hikâyelerden birini Diğdem Gezek Aksoy, *Gök Kubbede Hoş Bir Seda: Anılarla Leonidas Asteris* başlıklı yazısında gün yüzüne çıkarıyor. Yazar, Leonidas Asteris ile paylaştığı anıları aktarırken, İstanbul Devlet Opera ve Balesi solist ses sanatçısı ve Fener Rum Patrikhanesi başmugannisi olan Asteris'in kent kültürüne katkılarını etnografik görüşmelerden elde ettiği tanıklıklarla zenginleştirerek aktarıyor.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki büyük savaş, İstanbul'un Levanten ve azınlık semti Pera'nın yerli halkının göç etmesine yol açar. Pera, Anadolu'dan gelen yeni göçlerle birlikte kentin sosyokültürel yapısındaki dönüşümün göstergesi haline gelir. Göç, gurbet demektir. Samet Tunç, *Türk Halk Müziğinde Gurbet Kavramının Tezahürü Olarak İstanbul* başlıklı makalesinde, gurbet duygusunu yansıtan 'Yarım İstanbul'u Mesken mi Tuttun' ve 'A İstanbul Sen Bir Han mısın' türkülerini çözümleyerek karşılaştırıyor, göçün doğurduğu gurbetlik olgusunu ve bu süreçte hissedilen yalnızlığı müzikal bellek aracılığıyla irdeliyor.

19. yüzyılın ikinci yarısında Pera'da kurulan tiyatrolar, İstanbul'da yeni bir kent kültürünün oluşmasına zemin hazırlar. Türk tiyatrosu, geleneksel temaşa sanatı ile Batılı anlamdaki tiyatronun kaynaştığı Pera sahnelerinde biçimlenir. Bir roman uyarlamasını inceleyen, "Tehlikeli Oyunlar" Romanından "Tehlikeli Oyunlar" Tiyatro Oyununa Bir Oyunlaştırma Denemesi başlıklı makalesinde Mustafa Bal, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanının tiyatroya uyarlanma sürecini ele alıyor. Romanın tematik yapısı, karakter derinlikleri ve sahneleme imkânları üzerinden yapılan inceleme, edebiyat ve sahne sanatları arasında yeni bir etkileşim alanı açıyor.

Pera özel sayısında bir kitap incelemesi de yer alıyor. **Gönenç Hongur**, Hans de Zeeuw'un 2022 yılında Oxford: Archaeopress Publishing'den yayımlanan "**The Ottoman Tanbûr: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music**" başlıklı çalışmasını analiz ediyor. Osmanlı tanburunun Türk-Fars müziği ve enstrümanlarının etkisinden ayrılıp yepyeni bir enstrüman olarak mevcut görünümüne kavuşması sürecini ele alan bu çalışmanın önemli bir akademik monografi örneği olduğunu vurguluyor. **Hongur**, *The Turko-Persian Culture and Heritage* (Türk-Fars Kültürü ve Mirası) başlıklı ilk bölümde tanburun sadece bir enstrüman olarak değil, Osmanlı/Türk Müziğinin ses dünyasına etki eden kültürel-tarihsel koşulların tasvirini kolaylaştıran bir kültürel unsur olarak ele alındığını belirtiyor. Yazarın, Osmanlı tanburunu

tarihi ve kültürel arka plan, yapım süreci ve icra tekniği olmak üzere **üç temel katmanda** incelediğini açıklıyor. Beş ana bölümü titiz bir incelemeyle okuyucuya tanıtıyor. Hans de Zeeuw'un 2029 yılında "*Tanbûr Long-Necked Lutes along the Silk Road and beyond*" 2020 yılında "*The Turkish Long-Necked Lute Saz or Bağlama*" başlıklı iki kitap çalışması olduğunu da hatırlatıyor.

Bu özel sayı, Pera kültürünün çağdaş yansımalarını farklı disiplinlerden gelen çalışmalar aracılığıyla değerlendirmekte; sanatın temsil işlevi bağlamında geçmiş ile bugün arasındaki süreklilikleri irdelemektedir. Böylelikle hem kültürel mirasın hem de modernleşme deneyiminin iç içe geçtiği bir tarihsel alan olarak Pera'ya dair yeni okuma imkânları sunulmaktadır. Bu özel sayının yayıma hazırlanma sürecindeki değerli katkıları için BAU ART Sanat Dergisi Editörü Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özınan'a ve hakemlerimize teşekkürlerimi sunarım. Bu özel sayının siz değerli okuyucular için ufuk açıcı olmasını dilerim.

Dr. Zehra Tülin Değirmenci

Özel Sayı Editörü

Harvard University

ÖNSÖZ

Sevgili Okurlar,

BAUART dergimizin bizler için oldukça anlamlı olan bu özel sayısında, İstanbul'un kalbinde asırlardır nefes alan Pera'ya kulak veriyoruz. Burada zaman, mekân ve sanat birbirine dokunur; geçmişin izleri bugünün edasına karışır, zamanın döngüsü içerisinde ise akıp gider.

Pera, farklı kültürlerin, dillerin ve sanata dair en güzel anıların yüzyıllardır bulunduğu bir açık hava müzesidir. Tiyatroların ışığında, konser salonlarının yankısında, en özgün fotoğrafların ve edebî buluşmaların sözlerinde bu kadim çok sesliliğin daima izleri vardır. Bazen bir ressamın fırçasında renk olup taşar, bazen bir sazın avazında göğe yankılanır, bazen de bir yazarın hikayesinde yaşam bulup başka dünyalara kapı aralar. Bugün de bu miras, yeni ufuklara açılan bir sanat laboratuvarı olarak yaşamaya devam ediyor. Pera, Doğu ile Batı'nın, gelenek ile yeninin, bireysel ifade ile kolektif hafızanın kesiştiği sonsuz bir deneyim alanı olmayı sürdürüyor.

Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı olarak bizler için Pera, yalnızca bir semt değil; ilham pınarlarının aktığı, medeniyet tarihinin belgelendiği ve sanatın farklı biçimlerde yeniden doğduğu bir kaynaktır. Bugün bu kaynağın tam kalbinde, Pera'nın en özgün tarihî binalarından birinde yer alan konservatuvarımız, geçmişin izleriyle bugünün seslerini buluşturan özgün bir sanat kurumu olarak yaşamaya devam etmektedir. Burada atılan her adım hem belleğin katmanlarını hem de geleceğin hayallerini aynı anda duyurur.

Bu sayımızı, Türkiye ve dünya müzikolojisine anlamlı katkıları dolayısıyla özlemle ve güzelliklerle andığımız Prof. Dr. Şehvar Beşiroğlu anısına hazırlamaktan ve yayımlamaktan onur duyuyoruz. Bu özel sayıyı hazırlayan tüm değerli yazar, sanatçı ve akademisyenlere içten teşekkürlerimi sunuyorum; siz sevgili okurlarımızı Pera'nın büyülu yolculuğuna eşli etmeye davet ediyorum.

Sevgi ve sanatla.

Dr. Öğr. Üyesi İsmet Aydın

Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı Müdürü

İçindekiler

SUNUŞ	1
ÖNSÖZ.....	4
Sinan Operasının Armonik Analizi ve Kullanılan Makamsal Ezgilerin Orkestrasyon Açısından İncelenmesi	6
Gök Kubbede Hoş Bir Seda: Anılarla Leonidas Asteris	30
Türk Halk Müziğinde Gurbet Kavramının Tezahürü Olarak İstanbul.....	48
“Tehlikeli Oyunlar” Romanından “Tehlikeli Oyunlar” Tiyatro Oyununa Bir Oyunlaştırma Denemesi.....	65
The Ottoman Tanbûr: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music.	92

Sinan Operasının Armonik Analizi ve Kullanılan Makamsal Ezgilerin Orkestrasyon Açısından İncelenmesi*

An Analysis of the Harmonic Structure of Sinan Opera and Examination of the Orchestration of the Modal Melodies Used

Serhat ATALAY** - Turan SAĞER***

İnceleme Makalesi / Review Article

Öz

Bu çalışmada, Hasan Uçarsu tarafından bestelenen Sinan Operası'nın armonik analizi yapılmış ve makamsal ezgiler orkestrasyon açısından incelenmiştir. Araştırmada, operada kullanılan makamsal yapıların armonik düzeni ve orkestral dağılımı detaylı olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın temel amacı, Sinan Operası'nda yer alan geleneksel makamsal ezgilerin modern orkestrasyon teknikleri ile nasıl bütünleştirildiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, operada kullanılan armonik ilerleyişler ve çalgı kombinasyonları analiz edilerek, Türk müziği makamlarının orkestrasyon teknikleriyle etkileşimi değerlendirilmiştir. Araştırma, betimsel analiz yöntemi kullanılarak yürütülmüş olup, literatür taraması ve partiyon incelemelerine dayanmaktadır. Çalışmanın sonuçları, makamsal armoninin orkestral düzenlemelerdeki kullanımının besteciler ve müzikologlar için önemli çıkarımlar sunduğunu göstermiştir. Bu bağlamda, Sinan Operası'nın Türk müziği ile Batı müzik anlayışını birleştiren yapısı vurgulanmış ve gelecekteki orkestrasyon çalışmalarına rehberlik edebilecek öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Sinan operası, Makamsal armoni, Orkestrasyon, Makam, Hasan Uçarsu*

Abstract

In this study, the opera Sinan composed by Hasan Uçarsu was harmonically analyzed and the makam melodies were analyzed in terms of orchestration. In the study, the harmonic arrangement and orchestral distribution of the makam structures used in the opera were analyzed in detail. The main purpose of the study is to reveal how the traditional makam melodies in Sinan opera are integrated with modern orchestration techniques. In this direction, the harmonic progressions and instrument combinations used in the opera were analyzed and the interaction of Turkish music makams with orchestration techniques was evaluated. The research was conducted using the descriptive analysis method and is based on literature review and score analysis. The results of the study show that the use of makam harmony in orchestral arrangements offers important implications for composers and musicologists. In this context, the structure of Sinan opera, which combines Turkish and Western music, is emphasized and suggestions that can guide future orchestration studies are presented.

Keywords: *Sinan opera, Modal harmony, Orchestration, Maqam, Hasan Uçarsu*

* Bu makale birinci yazarın Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programında hazırlanan "Sinan Operasının Form ve Armonik Analizi Kullanılan Makamsal Ezgilerin Orkestrasyon Açısından İncelenmesi" isimli yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

** Serhat ATALAY – Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı Öğrencisi
serhatalay@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1659-3547

*** Prof. Dr. Turan SAĞER – Alanya Üniversitesi
turan.sager@alanyauniversity.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1059-678X

Giriş

Bir müzik yapıtının dinleyicide oluşturduğu his kuşkusuz ki bestecinin üretkenliği ve kullandığı çalgılar ile ilintilidir. Müzik sanatın en karmaşık ve etkileyici bileşenlerinden biri olan orkestrasyon, bestecilerin duygularını ve düşüncelerini zengin ve çok boyutlu bir şekilde ifade etmelerine olanak tanır. Orkestrasyon, bir müzik eserinde farklı enstrümanların nasıl kullanılacağını, hangi enstrümanların hangi melodik ve armonik unsurları çalacağını ve bu enstrümanların nasıl bir araya geleceğini belirler. Orkestrasyonun önemi, müziğin sadece notalarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda bu notaların hangi enstrümanlarla ve nasıl bir arada çalındığıyla da şekillendiğini göstermektedir. Bir besteci, aynı melodiyi farklı enstrümanlara dağıtarak tamamen farklı atmosferler yaratabilir. Örneğin, yaylı çalgılarla çalınan yumuşak bir melodi huzur ve sakinlik hissi verirken, aynı melodi bakır nefeslilerle çalındığında güç ve ihtişam hissi uyandırabilir. Bu nedenle, orkestrasyon, bestecilerin müzikal anlatılarını zenginleştirmek ve dinleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmak için kullandıkları önemli bir araçtır. Tarihte birçok büyük besteci, orkestrasyonun gücünü kullanarak etkileyici eserler yaratmıştır. Ludwig Van Beethoven, 9. Senfoni'sinde vokal ve orkestral güçleri birleştirerek bir devrim yapmış ve dinleyicilere güzel bir deneyim sunmuştur. Hector Berlioz'un “Fantastik Senfonisi”, sıra dışı enstrüman kombinasyonları ve yenilikçi orkestrasyon teknikleriyle öne çıkar. Bu eser, bir aşk hikayesinin ve deliliğin dramatik anlatımını, çalgıların yaratıcı kullanımıyla sunar. Richard Wagner, operalarında orkestrasyonun dramatik gücünü ustalıkla kullanmış ve leitmotif tekniğiyle karakterleri, temaları ve duyguları temsil eden motifler yaratmıştır. “Tristan ve Isolde” operasında, Wagner'in kromatik armonileri ve sürekli gelişen melodik hatları, eserin duygusal derinliğini ve dramatik etkisini artırır. Wagner'in genişletilmiş orkestrası, müzikal anlatımı daha güçlü ve etkileyici kılar. Maurice Ravel, “Boléro” adlı eserinde tek bir melodik temanın tekrarını ve orkestra içindeki farklı enstrümanların sırayla bu temayı çalmasını kullanarak büyüleyici bir yapı oluşturmuştur. Bu, orkestrasyonun çeşitliliğini ve her enstrümanın nasıl farklı bir renk kattığını gösteren bir örnektir. Renk ve tını seçimi dinleyicide bırakacağı etki açısından oldukça önemli iki unsur olmakla beraber, çalgı seçimi ve çalgıların rolleri anlatım biçimini fazlasıyla etkilemektedir.

“Çalgılama ve orkestrasyon birbiriyle ilişkili fakat uygulama bakımından farklı kavramlardır. Çalgılama, çok çalgılı müzikte çeşitli renkleri oluşturmak için farklı veya benzer çalgıların nasıl birlikte kullanılacağını gösterir. Bu süreçte gürlük dengesi, artikülasyon çeşitliliği, çalgıların ve orkestranın farklı tınları ile ses üretim teknikleri gibi parametreler kullanılır. Orkestrasyon,

benzer veya farklı şekilde çalınmış bölümlerin seçilip birleştirilmesini, bu bölümler arasında kontrast yaratılmasını ve bu kontrastların artırılıp azaltılması için tekniklerin belirli bir düzen içinde uygulanmasını içerir. Bu süreç, müzikal fikirlerin, hareketlerin ve duyguların ifade edilmesini ve bestenin genel karakterinin çalgılama yoluyla aktarılmasını sağlar.” (Sevsay, 2015: XV).

Korsakov (1922)’a göre bir armoni, kontrapunkt veya form el kitabı öğrenciye armonik veya polifonik konuları, yapısal düzenlemeleri ve sağlam teknik yöntemleri sunabilir, ancak ona besteleme yeteneği veremez. Benzer şekilde, bir orkestrasyon el kitabı belirli bir ses kalitesinde iyi bir şekilde çalınan bir akorun nasıl üretileceğini, bir melodiyi armonik çerçevesinden nasıl ayıracağını, doğru parça ilerlemesini ve diğer tüm bu sorunları nasıl çözeceğini gösterebilir, ancak şiirsel orkestrasyon sanatını öğretmez. Orkestrasyon yapmak, yaratmak demektir ve bu öğretilmeyecek bir şeydir (Korsakov, 1922: 1-2). Zaman içerisinde orkestrasyon stilleri de değişmekte, bulunduğu zaman göre şekillenmektedir.

Yirminci yüzyıl, teknolojinin gelişmesiyle birlikte bilimde, toplumların yaşam biçiminde hızlı değişimler yarattığı gibi sanatta da birçok yeniliğe tanıklık etmekle beraber, kendisinden önceki kuralları altüst ederek, tonal müziğin kurallarından sıyrılmış, bilim ve teknolojinin gelişimiyle paralellik gösteren deneysel çalışmaların gerçekleştiği yenilikçi bir anlayışla sanatçıların ürettikleri eserleri, oluşturdukları fikirleri ve çeşitli akımları bünyesinde barındırmıştır.

19 Haziran 1934’te sahnelenen Türk Beşleri’nden Saygun’un bestelediği Özsoy operası ile 29 Ekim 2021’de temsili yapılan Sinan operasının ortak yönü, her iki eserin de sipariş üzerine bestelenmiş olmasıdır. İran Şahı Pehlevi’nin Türkiye ziyareti sebebiyle Atatürk’ün isteğiyle ilk Türk operası bestelenmiştir. 29 Ekim 2021’de yenilenen Atatürk Kültür Merkezi’nin açılış temsili de sipariş üzerine Hasan Uçarsu tarafından yazılan Sinan Operasıyla gerçekleştirilmiştir. Saygun’un öğrencisi olan Uçarsu devraldığı bayrağı hocasının izinden yürüyerek taşımış, bu topraklardan biri olan Mimar Sinan’ı bu toprakların ezgileriyle izleyiciye aktarmayı seçmiştir. Uçarsu, “Sinan Operası Nasıl Yazıldı” bilgilendirme yazısında bestecilik anlayışını şöyle özetlemiştir.

“Müzik anlayışımı aktarmakta kullandığım pergel benzetisinde pergelin çivili ayağını yani sabit ayağımı memleketime, bu toprakların ses dünyasına saplarım. Bu ses dünyası tarihin derinliklerine uzanan piramit gibidir. Yolu eski çağlardan başlayıp İtri’den, Dede Efendi’den geçerek, Cumhuriyet dönemi bestecilerimize, ustam Adnan Saygun’un, Cemal Reşid Rey’in

müziğine bağlanıp yöresel halk müziklerimize, dini müziğimize, marşlar ve operet geleneğimize dek açılıp genişler. Bu sabit ayağın yanındaki diğer hareketli ayak uzağa yakına, yukarı aşağı her yöne açılıp kapanmasıyla uzakta olan müzik kültürlerinden merkezi zenginleştirip ona katkı sunacak olanları değerlendirip toplayarak üslubum ve müzik dilimde kendime has terkipler yoluyla bir araya getirir. Sinan operasında yukarıda sözünü ettiğim müzik anlayışım duyulacaktır. Eser boyunca sahnelerin ve dramının gerektirdiği oranda ses dünyalarının kişisel prizmamdan işlenip geçen hallerini apaçık yaşamak mümkündür.” (Röp. Hasan Uçarsu, 3 Aralık 2021).

Tarihsel anlamı da içinde barındıran Sinan Operası’nda batı formlarının yanında, makamsal ezgilerin de sıklıkla kullanımı görülmektedir. Yirminci yüzyılda müzik alanındaki gelişmelerden yola çıkarak 2021 yılında prömiyeri yapılan Sinan Operası’nın armonik analizi, orkestrasyon açısından incelenmesi düşüncesi problemin ana kaynağını oluşturmaktadır. Bu bağlamda “Sinan Operası’nda kullanılan makamsal ezgilerin armonik ve orkestrasyon yapısı nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmada, Sinan Operası’nda kullanılan makamsal ezgilerden en az 8 ölçüden oluşan cümle yapısına uygun 8 farklı pasaj ele alınmıştır. Bu pasajlar armonik ve orkestrasyon bağlamında incelenmiştir. Karadeniz ve Berki (2020) “Bir Saygun Kesitinde Makam Soyutlamaları” adlı makalesinde Saygun’un makam seslerini kullanarak ürettiği ezgiler için makam müziği tanımlı yapmaktan kaçınarak, dizileri makam soyutlaması olarak değerlendirmiştir.

“Saygun eserlerinde, müziğimizin usûl ve makamlarının izlerine rastlamak kaçınılmazdır. Öte yandan şu da gayet açıktır ki, geleneksel bir malzemeden yararlanarak yeni müzik yazma gayesinde olan her besteci, söz konusu materyali otantik şekliyle kullanmayacak, onun, birtakım yöntemlerle meydana getirdiği çeşitli yansımalarına, izlerine, bir başka deyişle soyutlamalarına yer verecektir.” (Karadeniz, 2020: 515).

Çalışmamızın ana ögesi olan kullanılan makamsal ezgilerin armonik yapısı ve orkestrasyon analizi için seçilen pasajlar, besteci Hasan Uçarsu ile yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilere dayanılarak, ezgilerin makam soyutlaması içinde değerlendirilmemesi gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Makamı ortaya çıkaran durak, güçlü, seyir ve ezgi çekirdekleri dikkate alınarak pasajların yazıldığı besteci Hasan Uçarsu tarafından da belirtilmiştir. Bu bilgileri kullanarak analiz edilen pasajları makamsal ezgiler olarak adlandırmanın uygun olduğu düşünülmektedir.

1. Amaç ve Önem

Bu araştırmanın amacı, Sinan Operası'nın armonik analizini yaparak makamsal ezgilerin orkestrasyonu incelenerek literatüre katkı sağlamaktır. Araştırmanın, Sinan Operası'nın tanınmasını sağlaması yönünde, kompozisyon bölümü öğrencilerine armonik bilgi kaynağı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. Sayıtlar

Sinan Operası'nda kullanılan makamsal ezgilerin orkestrasyon tekniği ile ilgili varsayımlar ortaya konmuş ve sorunların çözümlenmesine yönelik armonik yapı hakkında bilgiler sunulmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda edinilen bilgiler ve kaynakların güvenilir olduğu kabul edilmiştir.

3. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, araştırmacının bilgi ve birikimi doğrultusunda yaptığı armonik analiz ve orkestrasyon tekniği ile ilgili ulaştığı veriler, makale, tez vb. araştırma kaynaklarıyla sınırlıdır.

4. Metodoloji ve Analiz Yöntemi

Bu bölümde, araştırmanın modeline, çalışma eserlerine, veri toplama araçlarına, veri toplama araçlarının geliştirilmesine, analiz yönteminin geliştirilmesine ve verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Nitel bir çalışma olan bu araştırmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılacaktır. Doküman inceleme yoluyla literatür taraması ve Hasan Uçarsu'nun Sinan Operası'nın armonik yapı analizi yapıp, kullanılan makamsal ezgiler orkestrasyon açısından incelenmiştir.

5. Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde, nitel veri toplama araçları olarak kaynak tarama, literatür incelemesi ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Eserin armonik analizinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri ile veriler toplanmıştır.

6. Literatür

Araştırmanın odak noktasında bulunan makamsal ezgilerin armonik yapısı ve orkestrasyon ile ilgili akademik araştırmalar, yayımlanmış ders notları, kitaplar, tezler ve makaleler bu bölüm içerisinde yer almaktadır.

Ertuğrul Sevsay Orkestrasyon, Çalgılama ve Orkestralama Sanatı kitabını Teori, Pratik, Özet ve Sonuçlar olarak üç kısma ayırmış, teori bölümünde orkestrada yer alan çalgılar hakkında temel bilgileri, ses üretme tekniklerini, tını özelliklerini işlemiş, pratik kısmında 50 partiyonun orkestrasyonu için egzersizleri sunmuş, bu egzersizlerin belli kurallar çerçevesinde orkestralama çalışmalarının yapılmasını istemiştir. Son kısımda ise 20. Yy. bestelerinden özenle seçilmiş 7 pasaj bu bölümde inceleyerek analizini eklemiştir. Bu kitap çalgılama ve orkestrasyon yaparken kullanılacak çalgı seçimi, register belirlenmesi, doku ve tını ilişkisi bağlamında çalışmamıza ışık tutması açısından önemlidir. Samuel Adler, The Study of Orchestration kitabında solo çalgı partiyonlarını egzersizlerle ele almış, küçük gruplar için çalgılama ve orkestrasyonu detaylı şekilde incelemiş, büyük orkestra için ve oda müziği çalışmalarında üflemeli ve yaylı çalgılar için orkestralama egzersizlerini eklemiştir. Nicolas, Rimsky-Korsakov Principles of Orchestration kitabını orkestra grupları, melodi hattı, melodi hattının armonisi, orkestrasyon yazma, insan sesi ve orkestrasyon kombinasyonları, vokaller olarak altı kısma ayırmıştır. Her kısım için teorik bilginin yanında egzersiz niteliğinde çalışmalar sunmuş ve bu çalışmalar küçük ve büyük gruplar için ayrı ayrı işlenmiş, farklı kombinasyon denemelerinde tını ve doku üzerinde durulmuştur. Başucu kaynaklar niteliğinde olan bu çalışmalar, orkestrasyon analizinde karşılaştırma yapacağımız, bestecinin orkestrasyon stili hakkında varsayımda bulunulmasına ve çalışma kapsamında kullanılmasına destek olacaktır. Kemal İlerici Türk Müziği ve Armonisi kitabında ana dizi olarak Hüseyini dizisini kabul etmiştir ve bu dizideki altere sesler ve her dereceye kurulan diziler kitabın temelini oluşturmuştur. İlerici, makamsal ezgilerin armonizasyonu konusunda belirgin kuralların olmadığını, deneme çalışmalarının geleneksel müziğini ileri taşıma noktasında standartlaşma konusunda eksikliğini belirtiyor.

“Bir gece karanlığında bir helikopter, çölün ortasına bir yolcu bırakır. Gökyüzü kalın bir bulut

örtüsüyle kaplıdır ve gün doğmaktadır. Pusulası olmayan yolcu, hangi yöne gideceğini bulmaya çalışır. Bu, Türk ezgisinin bugüne kadar hiç armonize edilmemiş olması durumuna benzer; yani bir yön göstericimiz yok. İlerici, kendi pusulasını yapmanın akıllıca bir fikir olduğunu düşünmüş. Hüseyini makamını derinlemesine incelemiş ve bu incelemenin sonucunda akorlar oluşturmak için mantıklı kurallar bulmuş. (Elbette, başlangıçta birçok eleştiri gelir. Bu eleştiriler, böyle bir çalışmayı anlamayan ve kendileri yapsa zorlanacak kişilerden gelir.) Neden Hüseyini makamı seçilmiş de Rast veya Uşşak değil? Sebebi basit: Bilinen bir yerden başlamamız gerekiyor. Başarıyı sonuçlar gösterecek’’ (İlerici,1990: Önsöz).

Bu kaynak Sinan Operası’nda kullanılan makamlar ve bu makam dizlerinde kullanılan akorları 4’lü armoni sistemi içerisinde incelememize kılavuz olacak niteliktedir.

Bahadır Çokamay (2020) yaptığı araştırmada Mikhail Ippolitov-Ivanov, Rus müzik ekolünün temelini oluşturan halk müziğinden etkilenmiş ve hem 19. yüzyıl romantizmini hem de 20. yüzyıl yenilikçi hareketlerini yaşamış bir bestecidir. Doğu müziğinin büyümlü havasından etkilenen besteci, makamsal öğeleri eserlerinde kullanmış ve bunları sadece hatırlatma aracı olarak değil, eserlerinin merkezine koyarak değerlendirmiştir. Parlak orkestrasyonlarında çalgı dağılımı, seçimleri ve ses dengelerindeki tutarlılığı yansıtan Ippolitov-Ivanov, tonal armoniyi genel olarak kullanmış ancak modal ezgilerden yarattığı armonik uygulamalarla modal armoniden de faydalanmıştır. Halk müziğinin çok seslendirilmesinin ötesine geçen bu eserler, tartışmalı bir konu olan makamsal öğelerin kullanımına kaynak oluşturabilecek düzeydedir sonucuna ulaşmıştır.

Oğuzhan Balcı, Türk müziğinde, müzisyenler tarafından kabul edilen ve halk tarafından benimsenen makamsal bir armoni anlayışının henüz gelişmediğini, armoninin günümüzde pek çok müzik tarzının vazgeçilmez bir unsuru haline geldiğini ve artık Türk müziği için de yeni yaklaşımlar geliştirilmesinin zorunlu hale geldiğini belirtmiştir. Türk müziğinin armonizasyonu üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalardan birinin, Kemal İlerici’ye (1910-1986) ait olduğunu savunan besteci, klasik batı müziğinde kabul edilen üçlü armoni sistemi yerine, makamların sistematik yapılarıyla uyumlu dörtlü armoni sistemi üzerinde çalışmış ve “Toprak” adlı eserinde Türk müziği çalgılarını kullanıp makamsal ezgiler üzerinde uygulamıştır ve bu çalışmanın birçok besteciye ilham kaynağı olacağını düşünmektedir (Balcı, 2020:9).

Kurdaş, makalesinde izlenimcilik akımında kullanılan müzikal teknikleri özellikle besteci Debussy üzerinden yorumlamış, renk, tını, efekt yaratılarında orkestrasyonun önemini sunmuştur. İzlenimci müzik, özellikle Debussy'nin eserlerinde belirginleşen bir üslup olup, melodinin ötesindeki renk, tını ve efektlerin önemli bir rol oynadığı bir yapıya sahiptir. Bu müzik türünde belirsizlik, gizemli ve egzotik melodik diziler ön plandadır. Duyguların anlık değişimlerle ifade edilmesi, müziğin sürekli bir akış ve değişkenlik içinde olmasını sağlar. Orkestral eserlerde, farklı enstrümanların kendilerine özgü ses ve tınları kullanılarak, eserlerin duysal ve atmosferik zenginliği arttırılır. İzlenimci döneme ait bu orkestral eserlerdeki geniş çalgı yelpazesi, sadece işitsel bir deneyim olarak değil, aynı zamanda görsel olarak da analiz edilebilir. Örneğin, Debussy'nin bir orkestra eserinin partisyonu incelendiğinde, her çalgının dikkatlice yerleştirildiği ve bu sayede karmaşık, renkli ve sürekli değişen bir müzikal manzaranın yaratıldığı hemen fark edilebilir. İzlenimci müzik, geleneksel kuralların dışına çıkarak müziği adeta bir tablo gibi soyut ve duygusal bir ifade biçimine dönüştürür (Kurdaş, 2021:21) Sinan Operası'nda sıklıkla kullanılan splitting yöntemi izlenimcilik etkilerini görmemiz açısından önemlidir.

Sınır, Hasan Ferit Alnar'ın "Makamlardaki Armoni Anlayışı" adlı yüksek lisans tezinde tonal etkiyi hissettirmemek için bazı akorların üçlüsünü kullanmadığını, bazı dizilerde üçlü armoni, bazı dizilerde dörtlü armoni kullanıldığını, beraber kullanımın sıklıkla tercih edilmediğini vurgulamıştır. Tampere sistem içerisinde tanımlanabilen makamlar için genellikle üçlü armoni kullanıldığını, rast makamında daha çok dörtlü armoninin kullanımına dikkat çekmiştir. (Sınır, 2006:123-124)

7. Bulgular ve Yorumlar

Sinan Operası, her perdede 6 sahne olmak üzere 2 perde, 12 sahneden oluşmaktadır. Çalgılama ikili orkestra düzeni şeklinde yazılmıştır. 8 karakter ve korodan oluşan bir operadır. Eserin notası yayımlanmadığı için, araştırmada kullanılan görseller, besteciden alınan piyano ve orkestra partitürlerinden bölüm ve ölçü sayısı belirtilerek kullanılmıştır.

7.1. Nihâvend Makamı

Klasik opera anlayışından farklı olarak kullanılan uvertür, burada on bir ölçülük asimetrik bir cümle yapısı ve dört ölçü tekrar eden ostinato benzeri bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Tonal anlayışla yazılan bölme sol minör tonunda olup, IV. derece dokuzlu akor ile başlıyor. Aksanlı geçit notasıyla basların gecikmeli geldiği görülmektedir. 6. ölçüde IV. derece üzerinde on üçlü akor VII. dereceye bağlanmakta, 8. ölçüde IV. derece üzerinde minör 6'lı uzun sesler ile devam etmekte, 10. ölçüde basların inici melodik yapısı 11. ölçüde eksen akoruna bağlanır. 11. ölçüdeki ostinato fikri 16. ölçüde koronun girmesiyle son bulur. (Şekil 1) Minör ton dizisi, nihâvend makamıyla benzerlik taşıdığı için giriş bölümü bu makam kapsamında değerlendirilmiştir.

SİNAN 1. SAHNE

"ARTAR CİHATLA ŞANIMIZ"

YENİÇERİLER KOROSU - SÜLEYMAN - SİNAN - AYAS PAŞA

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano and Piano) for the first act of the opera 'Sinan'. The score is in 4/4 time, marked 'agitato' with a tempo of 160. The key signature is one flat (B-flat). The score features complex chords and triplets. Two red boxes highlight specific measures: the first box is around measure 1, and the second box is around measure 5. The score is labeled 'Piano' and 'Pno.'.

Şekil.1 Girişte kullanılan 9'lu ve 11'li akorlar (1. Perde 1. Sahne 1-6 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Armonik dokunun parti ayırımında hem tahta ve bakır üflemeliler hem de yaylılarda, piyanonun sol el hattı fagot, bas trombon, tuba, çello ve kontrbaslara aktarılırken, fagot sadece bir sekizli üstten katlanmış halde, diğer partiler katlanmadan aktarılmıştır. Akor sesleri tahta üflemelilerde çift ses olarak dağıtılırken, yaylılarda sadece 2'nci kemanlar divisi yazılmıştır. Akorun 7'lisi olan si bemol yaylılarda viyola ve kornoda katlanmıştır. Bu katlama ile daha gergin bir duyum yaratılmak istendiği düşünülmektedir. İlk ölçüde flüt obua ve klarnette yazılan 32'lik notalar tril gibi duyulmakta ve efekt yaratmaktadır. 7'nci ölçüde tuba

trombon çello kontrbas haricinde diğer enstrümanların çift ses yazımı görülmektedir. Klarnet çalgısının akustiğinden kaynaklı uzun seslerde rezonansı iyi olmayan notalardan kaçınılmıştır, özellikle fa, fa diyez, sol, sol diyez, la notaları uzun ses olarak kullanılmamıştır, mi re do diyez sesleri sekizli üstten desteklenerek çalgılama yapılmıştır. Fagot 8’li alttan katlanıp daha kapalı bir ton elde edilmiştir. 10. ölçüde sekizlik üçlemelerin 2’nci notası sus olarak yazılmış, baslarda aksanlı bir yazım kullanılmıştır. Görkemli dokusuyla dikkat çeken giriş Osmanlı mehter müziğinin ihtişamını tasvir ettiği düşüncesi oluşturmaktadır. Basların nüans olarak sürekli forte kullanımı Yeniçerilerin korku salan ayak sesleri gibi bir etki yaratmaktadır. (Şekil 2) Bu girişten sonra koro olarak Yeniçeri korusu kullanılmış, yerinde sayma şeklinde ayaklar sertçe yere vurulmak kaydıyla her vuruşta kullanılmıştır.

SİNAN
1. Sahnec

YENİÇERİLER KOROSU - SÜLEYMAN - SİNAN - AYAS PAŞA

agitato ♩ = 160

Şekil 2. Giriş orkestra partiyonu (1. Sahnec 1. Perde 1-3 arası ölçüler)

7.2. Râst Makamı

77. Ölçüde Râst makamı sol eksenini üzerinde 2 ölçü temel fikir, 2 ölçü karşıt fikir olarak işlenmiştir. 12 ölçü cümle yapısı 2'şer ölçü temel fikir 2'şer ölçü karşıt fikir olarak yazılmıştır. 4. ölçü ve 8. ölçü de yarım kalış gösterilirken 12. ölçüde tam kalış yapılmıştır. Aynı bölme 3 tekrar halinde farklı sözlerde devam ettirilmiştir. (Şekil 3)

The image shows a musical score for Râst Makamı, measures 76-81. The score is for Tenor (Ten.), Soprano (YÇ. K.), Bass (Bas.), and Piano (Pno.). Measures 76-81 are highlighted with red boxes. The lyrics are: 'Ar - tar ci-hâd - la şâ - nı - mız' and 'Fah - ri Re - sul Sul - tâ - nı - mız'.

Şekil 3. Boş beşli ve 4lü akor kullanım örneği (1. Sahne 1. Perde 76-81 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Koronun ayak sesleriyle birlikte yaylılarda çello ve kontrabassın sürekli bas yürüyüşüne kemanlar ve viyolalar pizzicato ile akor kırma olarak tanımlanan 4 sesi aynı anda çalmaktadırlar. Sol eksenini üzerinde I. ve V. sesi tınlatarak yapılan orkestrasyonda akorun 3'lüsünün kullanılmadığı (boş beşli), doğuşkan seslerin zaten tınlayacağı varsayımına yol açmıştır. Perküsyonların ostinato mantığıyla yazıldığı pasaj fagot ile desteklenerek daha güçlü bir tını kazandırmıştır. Halk müziğinde hançere, sanat müziğinde nağme olarak adlandırılan çarpmalar koroda tril şeklinde yazılırken, obua ve klarnette 32'lik notaların bağlı çalımıyla işlenmiştir. Notaya karşı nota şeklinde işlenen bölüm eksen çeken fonksiyonları kullanılarak armonik doku oluşturulmuştur. 80. ölçüden itibaren klarnet obua ve flüt soru cevap şeklinde

kontrpuantal doku ile zenginleştirilmiştir. 3'lü paralel motifler klarnet ve flütte katlanmıştır. 84. ölçüden itibaren klarnet ve obua arasında katlanarak devam etmiş, çoğunlukla uzun seslerle eşlik konumuna geçmiştir.

7.3. Sabâ Makamı

203. ölçüde si karar sabâ makamında başlayan ezgi hattı 206. Ölçüde fa diyez hicâzkâr bir köprü ile sol bemol ekseninde, 77. Ölçüde kullanılan motif, 3 ölçü *litemotif*² olarak karşımıza çıkmaktadır. Litemotif Alman edebiyatında kullanılan, bir sözün ya da metnin eserin farklı yerlerde tekrarlanmasıdır. Wagner ve Berlioz litemotif kullanan besteciler arasındadır. Berlioz Fantastik Senfonide bir temayı 5 bölümde de işleyerek kullanmıştır. 20. Yy'da John Williams film müziklerinde aynı temayı işleyerek ya da değişiklik yapmadan farklı filmlerde kullanmıştır.

Orkestrasyon: Vokale eşlik bakımından yoğun olmayan bir yapı ile tasarlanan orkestrasyon, si ekseninde sabaya karşılık do diyez ekseninde neveser 5'lisinden oluşan 1. keman ve çellolarda katlanarak duyurulan köprü hızlı bir pasaj ile 211. ölçüde litemotif olarak kullanılan sol bemol üzerinde rast ezgiye geçiş yapılmıştır. Viyolada do diyez pedal ses duyulurken, obua ve klarnet kromatik inişle kadansı sonlandırmıştır. (Şekil 4)

Şekil 4. Sabâ makamı orkestra partitürü (1. Perde 1. Sahne 203-206 arası ölçüler)

² Bir eserde, ana duyguyu, düşüncüyü göstermek için kullanılan ana motif şeklinde tanımlanabilir. Başta bir müzik terimi olarak ortaya çıkmış; daha sonra müziğin yanı sıra sinema, tiyatro ve edebiyat gibi sanat dallarında da anlamlı tekrarları ifade etmek için kullanılmıştır.

7.4. Hüseyinî Makamı

Hüseyinî makamında la ekseninde 9/8 ölçüde olan 4 ölçülük temel fikirden sonra diziyi tanıtan 5. ölçüdeki geçişle 4 ölçülük 2. temaya bağlanıp, tekrar a teması ile giriş tamamlanmıştır. ABA şemasında olan bu giriş rondo formuna benzemektedir. Armonik yapısı incelendiğinde 3'lü armoni kullanıldığı görülmektedir. Çeken akorunun majör yerine minör kullanımı dikkat çekmektedir. Kullanılan akorlar;

1. derece minör ve minör 7'li,
2. derece minör
3. derece majör ve majör 7'li
4. derece majör
7. derece majör
5. derece minör ve minör 7'li (Şekil 5)

15. ölçüde soprano ile başlayan bölme, 20. ölçüde giriş temasının tekrarı ile devam eder. 27. ölçüde alto 8 ölçülük 2. temayı seslendirir. 35. ölçüde giriş teması re ekseninde modülasyon olarak karşımıza çıkmakta, 41. ölçüde orkestranın sol ekseninde inici neveser teması köprü olarak 54. ölçüye kadar devam etmektedir. 54. ölçüde giriş teması la ekseninde kürdî makamı olarak duyurulmakta, 58. ölçüde si ve re bemolün kullanılması ile do eksenî üzerinde zîrgûleli hicâz ve sonrasında si bemol ile hicâz-ı hümayûn makamları kullanılmıştır.

Giriş teması bölümün birçok yerinde *litemotif* olarak karşımıza çıkıyor. 67. ölçüde do ekseninde hicâz, 101 ölçüde le ekseninde hüseyinî, 156 ölçüde re ekseninde hüseyinî makamlarında duyurulmuştur.

2. SAHNE

"MİHRİMAH SULTAN"

MİHRİMAH -HÜRREM

coşkulu ♩ = 132

MİHRİMAH

HÜRREM

Piano

Şekil 5. V. Derecede Minör akor kullanımı (1. Perde 2. Sahne 1-3 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Ritmik yapısıyla neşeli olan tema 1.keman grubu ve 2. keman grubu oktav katlanarak bağısız notalar spiccato ve aksanlı olarak, klarnetler oktav katlanarak çalınırken, parmak zilleri temayı destekler nitelikte notaya karşı nota çalar. Fagot, viyola, çello ve kontrbas çıkıcı olarak hüseyinî 5'lisini duyuracak nitelikte sürekli bas anlayışıyla temaya eşlik etmektedir. 9/8'lik ritmik yapıda güçlü olarak kullanılan bu yürüyüş temayı ritmik olarak desteklerken, hacimli bir tını da oluşturmuştur. (Şekil 6) Piyano redüksiyonunda kullanılan orta sesler kornoya aktarılırken partiler arasında değişiklikler yapılmış, 1 ve 2. korno aynı şekilde 3. ve 4. kornoya akor sesleri yakın hareketler kullanılarak aktarılmıştır. 5. ölçü yaylılarda oktav katlanarak ünison çalınırken kornolar orta partileri katlayarak ünison olarak seslendirirler. Vokal partilerine eşlikte yaylıların (*p*) piano nüansı ve ezgisel hareketlerle kontrast oluşturduğu görülmüştür. 28. ölçüden itibaren kontrast yapı tahta üflemeliler ile yapılmıştır.

2. SAHNE

MİHRİMAH -HÜRREM

çoşkulu ♩ = 132

2 Flute
2 Oboe
2 Clarinet in B
2 Bassoon
Horn in F 1-2
Horn in F 3-4
Timpani
Finger Cymbals (parmak zilleri)
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Şekil 6. Hüseyinî makamı orkestra partisiyonu (1. Perde 2. Sahn 1-5 arası ölçüler)

7.5. Nikrîz Makamı

123. ölçü ile başlayan 2 ölçülük piyano girişi bulunan bölgede sol elde kromatik seslerin sıkça kullanıldığı yapı olarak görülmektedir. Sağ elde 2 ve 3 sesli akorlar bas hattına paralel şekilde gelmiştir. Fa nihavent başlayan tema, 127. ölçüde sol ekseninde nikrîz geçki ile devam

etmektedir. Si bemol üzerine kurulan majör artık 9’lu akoru makamın belirgin özelliği ilk beşlisinde bulunan artık ikili aralığını ısrarla duyurmayı amaçlandığı düşünülmektedir. (Şekil 7)

M. 133 H. 133 Pno. 133

p Ne di-ye-cek va - li - dem

f Mih - ri - mah

pp *p*

Şekil 7. Artmış 9lu akoru (1. Perde 2. Sahne 133-137 arası ölçüler)

Orkestrasyon olarak baktığımızda sağ elin flüt, sol elin klarnet partisine olduğu gibi aktarıldığı, 4 ölçü sonra sol el fagota tam 8’li katlanarak aktarılmış, piyano partisionuna ek olarak fagot hattına 4’lü alttan aynı yapı eklenmiştir. Ara partiler obua ile desteklenmiştir. (Şekil 8)

a tempo
 122 *coşuklu* ♩ = 132

Fl. *pp*

Ob.

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *f*

Hu. 1-2 *f*

Hu. 3-4 *f*

B♭ Tpt. *f*

Timp. *f*

Hp. *pp*

H. *f*

Pe-ki ya zev-cin ne di-yor bu i- e

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *f*

Cb. *f*

Şekil 8. Nîkrîz Makâmı orkestra partisiyonu (1. Perde 2. Sahne 122-130 arası ölçüler)

7.6. Kürdî Makâmı

24. ölçü ile başlayan allegro bölümü mi eksenî üzerinde inîci çıkıcı aşkefzâ makamı seyri duyulmaktadır. Piyano partisinde soprano ve bas partilerinin 16'lık yapıda ünison olarak ilerlediği, ara partilerin ise uzun seslerle dinamik olmayan eşlik yapısı kullanılmıştır. 27. ölçüde başlayan soprano vokaline piyano bas hattı 16'lık notalarla eşlik ederken, sağ elde akor

yürüyüşleri ile vokal katlanmıştır. 25. ölçüde başlayan soprano vokali mi ekseninde kürdî, tenor vokali la ekseninde bûselik ezgi hattı seslendirirken, 48. ölçüde bariton vokali mi üzerinde kürdî makamını seslendirmektedir. Ezgi yapısı sürekli eksen ve makam değiştirerek 60. ölçüye kadar devam eder. Bestecinin, 62. ölçüde si bemol eksenî üzerinde segâh makamı ile başlayan temada, devletin kasasını düşünen Vezir Rüstem ile, camiinin yapılışında kullanılacak malzemeler için akçe gerekli olduğunu savunan Mimar Sinan arasındaki anlaşmazlığı, karşılıklı seslendirilen halk edebiyatında atışmayı hiciv yoluyla gösterdiği düşünülmektedir. Sinan Rüstem ve Mihrimah karakterlerinin trio seslendirdiği bu bölümde, kontrpuantal yapı göze çarpmaktadır, (Şekil 9) birbiri içine geçen yapıların birbirine üstünlük kurma yarışında olduğunu hissettirir şekilde vurgulanmak istenen kelimeler ölçü başlarında güçlü olarak karşımıza çıkmıştır. Sinan, devletin büyüklüğünü yaptırdığı eserlerle göstereceğini, Rüstem devlet hazinesinin korunması gerektiğini, Mihrimah da kendi adına yaptırmak istediği camiyi savunur şekilde, her üç vokalin de gücünü nüanslarıyla gösterme gayesinde olduğu bir yapı ile işlenmiştir.

60

Şekil 9. Trio vokal pasajından bölüm (1. Perde 3. Sahne 161-165 arası ölçüler)

Orkestrasyon ezgi hattının tahta üflemeli çalgılarla işlendiği görülürken, ünison olarak obua klarnet ve fagot seslendirmiştir. Eşliğin uzun seslerle 4 korno ya uzun seslerle kontrast bir yapıda işlenmesi, ezginin dinamikliğini ortaya çıkaran bir doku olarak duyurulmuştur. Vokallerin bittiği yerlerde onaltılık notaların ağırlıkta kullanıldığı köprü görevi gören 2 ölçülük geçişler tahta üflemelilerle duyurulmuştur. Vokallerdeki durağan yapı, tahta

üflemelilerin dinamik yapısıyla kapatılmayı amaçlandığı düşünülmektedir. Bölme sonuna kadar bu doku korunmuş, 80. ölçüde başlayan keman yaylı grubunda yazılan üçlemeler 83. ölçüyle değişen 6/8'lik ölçü sayısına bir hazırlık olarak düşünülebilir. Basların devam eden arpej yapısı üzerine soprano vokali 1. keman grubu tiz seslerde ölçü içerisinde ünisonları duyurarak, Sinan'a da viyolalar ünison yapıda güçlendirici görev üstlenerek hem vokaller arasında hem de orkestrasyonda üstünlük kurma niyeti belirgin şekilde hissettirilmiştir.

7.7. Hicâzkâr Makamı

Mi ekseni üzerinde piyanonun sağ elde hicâzkâr ezgi hattı, sol elde inici çıkıcı eşlik niteliğinde yürüyücü kontrast yapı bulunmaktadır. Uzun sesler kullanımının yanında, ölçü sonlarında ezgiye cevap verir anlayışta kromatik ve ezgisel kontrpuantal anlayışla işlenmiştir. 11 ölçülük asimetrik cümle yapısı, son üç ölçüde makamın seyrini ve özelliğini gösteren artmış 2'li, k2'li ve tekrar k2'li (do, re diyez, mi, fa) geçişle son bulmaktadır. (Şekil 10) Armonik dokusunda k2'li aralıkların hem ezgi hattında hem de eşlikte sıkça kullanıldığı görülmektedir. B bölümünde modülasyon yapılarak si ekseni üzerinde hicâzkâr olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses rengi ve tınısından kaynaklı olarak mezzosoprano vokali mi ekseninde yazılmışken, bas vokalinde karar sesi değiştirilip si ekseninde hicâzkâr tercih edilmiştir. Bas vokalinde kromatik seslerin yoğunlukta olduğu, buna karşılık piyanoda da aynı şekilde sol elin kromatik yapısı göze çarpmaktadır.

4. Sahne

"HER NEFS ÖLÜMÜ TADACAKTIR"

HURREM-SÜLEYMAN SÜLEYMAN-SİNAN SİNAN İ. ARYA

doloroso (M.M. ♩. = c. 50)

Piano

p

Pno.

rit.

düşünceli ♩. = 63

O - lum

Şekil 10. Hicâzkâr Makamı orkestra partisiyonu (1. Perde 4. Sahne 1-12 arası ölçüler)

Orkestrasyon: Çalgılamaya bakıldığında, tema fagotun tiz registerinden başlamakta, 2. kemanlar ve çellolar uzun seslerle fagota kontrast bir yapı duyurmaktadır. 5. ölçüde başlayan farklı tema klarnette duyurulmuş, fagot 5. ve 8. ölçü arasında çello ile katlanmıştır. Eserin birçok yerinde inici ve kromatik öge içeren pasajların tahta üflemelilere, özellikle klarnete yazıldığı görülmektedir. Yaylılarda uzun seslerin çokça kullanıldı görülürken, piyanonun bas hattı 1. Keman, çello ve kontrabasa splitting yöntemi kullanılarak dağılım yapılmıştır. Hicâzkâr makamı, zîrgûleli hicâz makamının inici seyirde olan sol eksenli şed makamıdır. Her makamın farklı duygular hissettirdiği, zîrgûleli hicâz uykuyu çağrıştırdığı için, bu bölümde bu dizinin kullanıldığı düşünülmektedir. Türk müziği makamlarının ruha olan etkileri Farabi'ye göre sınıflandırıldığında, Zirgûleli Hicâz makamının uykuyu çağrıştırdığı bilinmektedir (Tanrıöver, 2010:153). Bölüm Hürrem Sultan'ın kaybettiği oğluna methiyeleriyle

başlamaktadır. Ölüm ve uyku benzetmesi yapıldığı düşünülmektedir.

7.8. Evc Makamı

133. ölçü segâh makamının şeddi olan evc makamı fa diyez ekseninde yazılmıştır. Makamın en belirgin özelliği inici seyirde mi natürel ve do natürel seslerinin duyurularak si sesinde durak yapmasıdır. Bu yapı makam seyri olarak tam anlamıyla cümlede işlenmiştir. Armonik yapısında karar sesi üzerine kurulan akor yerine VI. derece üzerine kurulan majör 7'li akor tercih edilmiştir. (Şekil 11) Segâh ve şed makamların işlendiği eserlerde buna benzer armonik yapılar kullanılmaktadır. Oğuzhan Balcı Senfoni ile ilahiler eserinde, segâh makamı olan Tekbir bölümünde si ekseni üzerinde kararda VI. derece üzerine majör akor (sol majör) kullanmıştır.

The image shows a musical score for the piece 'MIHRIMAH ARYA'. It consists of two systems of music. The first system (measures 130-133) features a vocal line (M.) and a piano accompaniment (Pno.). A red box highlights the VI. degree chord (F# major) in the piano part at measure 133. The lyrics are: 'lar - dır bek - le - di - ğim renk - li za - rif bir dün - ya'. The second system (measures 134-136) continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'rit.' and the dynamics include 'mf', 'pp', and 'mp'.

Şekil 11. Evc makamında VI. Derece akor kullanımı (1. Perde 5. Sahne 130-136 arası ölçüler)

Orkestrasyon incelendiğinde pes register kullanımı öne çıkmaktadır. 4 ölçülük yapıda keman ve viyola grubunun uzun seslerine karşılık çelloda kromatik bir yapı bulunmaktadır. 2. keman grubunda yer alan ezgi yapısı klarnetlerin orta registerinde katlanmış, cevap niteliğindeki yapı öne çıkarılmıştır. 137. ölçüyle başlayan inici seyir kromatiklerin hem ezgi yapısında hem de eşlik partilerinde kullanımı durgun dokudan uzak bir yapıdadır.

Sonuç ve Öneriler

Motif, tema, cümle ve bölmelerin asimetrik olarak yazıldığı saptanmıştır. Bestecinin eseri monoton bir yapıdan kurtarmak ve müziğin akışında tahmin edilmesi güç hatları kullanmak istediği net şekilde görülmektedir.

Armonik yapısında üçlü armoninin daha çok kullanıldığı, dörtlü aralıklarla kurulan ve power akorların (boş beşli) nadiren cümle sonlarında uzayan seslerle kullanıldığı görülmüştür.

Evc, Segâh, makamlarında karar sesinde genellikle dizinin VI. derecesi üzerine kurulan akorlar tercih edilirken, diğer makamlarda karar ses üzerine kurulan akorlar kullanılmıştır. Kürdî makamında karar seste IV. derece üzerine kurulan minör akor da tercih edilmiştir.

Makam geçkilerinde çok fazla kromatik yapı ile bağlantı yapılırken, dizilerin duyurularak geçki yapıldığı pasajlar göze çarpmaktadır. Sahne değişimlerinde kısa geçkiler yerine sekiz ölçü ya da on altı ölçülük giriş ya da köprü kullanılmaya özen gösterilmiştir.

Türk Müziğinde kullanılan makamların özellikleri genel olarak yansıtılmaya çalışılmış, güçlü, durak, yeden öğeleri göz ardı edilmemiştir. (tampere sistem içerisinde makamın seyir özellikleri bazen değiştirilmiştir.)

Râst ile majör, Nihâvend ile minör dizileri tampere sistemde benzerlik gösteren dizilerdir. Rastta inici dizide VII. derecenin pesleşerek kullanımı, nihaventte karara gelirken V. derecenin pesleşerek kullanımı, makamın özelliklerini kullanarak oluşturulan ezgiler olduğunu göstermektedir.

İnsan sesleri arasındaki atışmalar ve birbirine üstünlük kurma çabaları ritmik öğelerde aktarılmıştır. Her insan sesi vurgulamak istediği düşünceyi kuvvetli zamana denk gelecek şekilde seslendirmiştir.

Orkestrasyon yapısında, hızlı pasajların genellikle tahta üflemeli çalgılara yazıldığı, piyano redüksiyonundan olduğu gibi aktarımların yanında, motif ve ölçüden küçük yapılarında ayırma (splitting) yöntemi kullanıldığı, yumuşak dokularda ezgi hattının fagotta katlandığı

söylenebilir.

Gösterişli ve görkemli ezgi hatlarının bakır üflemeli çalgılara yazıldığı, yaylıların pizzicato kullanımı bu dokuyu desteklediği sonucuna varılabilir.

9/8'lik aksak ritim kullanımında öbek başındaki notaların eşlik hattında da kuvvetli olarak çalınarak ritmik yapının öne çıkmasını sağladığı görülmektedir.

Çalgılama konusunda değişik renk ve tınları kullanmayı tercih eden besteci, leitmotif kullanılan bölümlerde değişik tınlar ve dokular elde etmek için ezgi hattını sürekli farklı çalgılara yazmıştır. Bakır üflemeli çalgılarla çalınan ezgi hattı görkemli tını duyururken, aynı motifin operanın son bölümünde flüt ile çalınması daha yumuşak bir etki yaratmıştır. Dramatik sahne etkisiyle bu seçim yapılmıştır.

Farklı ezgi hatları farklı yerlerde litemotif olarak kullanılmıştır. Litemotif'in makamdan makama geçiş olarak kullanıldığı örneklere de rastlamak mümkündür.

Sinan Operası konunun geçtiği yüzyılın özelliklerini müzikal bağlamda iyi işlemiş, saray yaşamındaki sorunları ve çatışmaları tını ve dokularla etkili bir biçimde yansıtmıştır. Kullanılan makamlar ve ezgi hatları saray müziği olarak tabir edilen geleneksel Türk Musikisi öğelerinden özenle seçilmiş, sahnelerin vermek istediği etkiyi başarıyla seyirciye aktarmıştır.

Besteci Hasan Uçarsu'nun Sinan Operası'nın bestelenme sürecini anlattığı "Sinan Operası nasıl yazıldı" adlı yazısında kendini bir pergele benzetmiş, sabitlenen ayağın memleketi olduğu, hareketli ayağın bazen kendinden uzaklaşıp bazen yaklaşmasını müzikal anlayışı olarak betimlemiştir. Makamsal ezgileri kendine yakın armonik yapı, tını ve dokuları benimsenmiş kültürler olarak tanımlamaktadır.

Kaynakça

- Balcı, O. (2020). Türk Müziği Çalgılarından Oluşan Orkestra İçin Eser Bestelenmesi, Eserin İcrası ve Orkestrasyon Açısından Kazanımlar. (*Sanatta Yeterlik Tezi*), *Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul*.
- Çokamay, B. (2020). Mikhail Ippolitov-Ivanov'un Müziğinde Makamsal Öğeler. 3. *Uluslararası Türk – Rus Dünyası Akademik Araştırmalar Kongresi*, Ankara Bilim Üniversitesi, Ankara.
- İlerici, K. (1990). *Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.
- Karadeniz, İ. , Berki, T. (2020). Bir Saygun Kesitinde Makam Soyutlamaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 7. s. 514-533.
- Korsakov R. (1922). *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publication Inc.
- Kurdaş, B. (2021). İzlenimcilik, İzlenimci Müzik ve Orkestrasyon Özellikleri. *Sahne ve Müzik Eğitim ve Araştırma E-Dergisi*, Sayı 12, s. 21-49.
- Sevsay E. (2015). *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sınır, İ. (2006). Hasan Ferit ALNAR'ın Makamlardaki Armoni Anlayışı, (*Yüksek Lisans Tezi*), *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Tanrıoer, G. (2010). Müzikle Tedavi Yöntemleri. *Fine Arts*, 5(3), s.150-157. <https://doi.org/10.12739/10.12739>.

Gök Kubbede Hoş Bir Seda: Anılarla Leonidas Asteris

A Pleasant Sound in the Sky: Leonidas Asteris with Memories

Diğdem Gezek Aksoy*

Görüş Makalesi / Position Paper

Öz

Makale, 1936'da Galata – İstanbul'da doğan Rum müzik sanatçısı Leonidas Asteris'in, yaşam öyküsüne dair, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Solist Ses Sanatçısı ve Fener Rum Patrikhanesi Başmugannisi statüleriyle yaşama veda etmeden önceki olgunluk dönemi izlenimlerini; doğup büyüdüğü Pera kültürel ortamı ekseninde ve Fener'de sürdürdüğü meslek yaşamı, sanatçı kişiliği ve gençlere tavsiyeleri niteliğinde konu edinir. "Bizans dini müziğinde 'İstanbul tavrı': Fener Patrikhanesi ilahilerinin melodik, ritmik ve modal yönden analizi" başlıklı, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde tamamlanmış ve henüz yayımlanmamış bir yüksek lisans tezi olan çalışmanın araştırmacısı tarafından, Leonidas Asteris ile gerçekleştirdiği çalışma sürecinin anılarına da yer verilerek yazılmıştır. Asteris'in yaşam öyküsü ve profesyonel alanı hakkında yapılabilecek olan araştırmalara kaynaklık etmeyi amaçlar. Müzikbilimsel araştırma örneklerini anı anlatımı yöntemiyle içeriklendiren makale, müzik araştırmacıları için Bizans ve Rum dinî müzikleri konusunda referans verirken, Asteris'in yaşadığı süreç olan 1936-2024 arasında, İstanbul'un kültürel ve sosyolojik yaşamının hızla daha karmaşık bir yapıya büründüğü ve değişime uğradığı sonucuna da götürmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Leonidas Asteris, Bizans - Rum Müziği, Opera*

Abstract

The article includes the impressions of the life story of the Greek music artist Leonidas Asteris, who was born in Galata - Istanbul in 1936, and his mature period before he passed away as the Soloist Voice Artist of the Istanbul State Opera and Ballet and the Chief Muganni of the Fener Greek Patriarchate; His professional life revolves around the cultural environment in which he was born and raised, his artistic personality, and his advice to young people. Researcher of the study titled "'Istanbul attitude' in Byzantine religious music: melodic, rhythmic and modal analysis of Fener Patriarchate hymns", which is an unpublished master's thesis completed within Başkent University, Social Sciences Institute. It was written by including the memories of his working process with Leonidas Asteris. The article, which includes musicological research examples with memoir narration and method, provides references for music researchers about Byzantine and Greek religious music, and also leads to the conclusion that the cultural and sociological life of Istanbul rapidly took on a more complex structure and changed during the period in which Asteris lived, between 1936 and 2024.

Keywords: *Leonidas Asteris, Byzantine - Greek Music, Opera*

* Diğdem GEZEK AKSOY – Müzikolog
gezekdigdem@hotmail.com
ORCID: 0009-0009-0416-3847

Giriş

2025 yılının başlamasına günler kala bir yıldız kaydı müzik sanatının semalarından. Doğu ve Batı müziğini benliğinde özümseyerek ülkemiz topraklarında; yıllarca başarıyla icra eden, 1936 yılında İstanbul'da, Galata'da başlayan yaşamını hem solistliğe hem öğretmeye adanmış İDOB Emekli Tenor Sanatçısı ve bir Baş muganni Leonidas Asteris, takvimler 4 Aralık 2024 tarihini gösterdiğinde aramızdan ayrıldı.

Yaklaşık on yıl önce, İstanbul'da bir hastanede başlayan istirahati ömrünün -kendisini sevdikleriyle ne ayıran ne birleştiren- en sessiz dönemiydi ve 2024'ün sonlarına dek süren bu süreçte zihinlerimizdeki varlığı somut ve soyut arasında bir imgeydi. Sanatın sahnesindeki gür sesi, yaşamın sahnesini terk ederken en kısık sesli nüansları icra etmekteydi.

Cumhuriyet'imizin Yüzüncü Yılı'na yakın takvim yaşı ve yaklaşık yarısı kadar da kariyer yaşı vardı. Opera müziği ve dinî müzik olmak üzere iki farklı kimlikteki icracılığını- aynı ömre sığdırarak; dünya müzik mirasına katkıda bulunan saygıdeğer Leonidas Asteris, başarılarının evrensel kriterlerde takdirini hayattayken almış nadir sanatçılardan. Maneviyatı; yaşama iradesine güç katan sanata duyduğu saygı, özsaygısı, dünyevi hayatta bir iz bırakma gayesi takdire şayandı.

Galata'dan Fener'e Bir Yaşam

Doğup büyüdüğü Galata ve Beyoğlu'ndaki kültürel hareketlilik temel müzik kültürünü edindiği ortamları da sunmuştu yaşamına. Sanat alanında üretkenliği ve dünya görüşünün biçimlenmesinde kendi gençliği döneminde daha çok 'Pera' olarak söylenen Beyoğlu kültürü etkendi. Bizans'tan süregelen bir gelenekle Rumca 'da öte yaka - karşı yaka anlamına gelen Pera -Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan köprüsü üzerinde İstanbul'un sosyolojik, ekonomik, kültürel ve kentsel değişiminin izlerini taşımaktaydı. Yaşamının ilerleyen yıllarında sanatçı Leonidas Asteris'in kariyeri farklı kültürlerden okullar, hastaneler, hayır kurumları ve mimari yapılarıyla İstanbul yaşamına zengin bir çeşitlilik sunan bu zemin üzerinde şekillendi. Yaşadığı dönemde Fener de İstanbul'un Rum nüfusa sahip büyük semtlerindendi ve Asteris'i anarken, yaşamının Boğaziçi muhitlerinde de bir dönem süren yılları beraberinde Pera ve Fener kültürü öne çıkacaktı.

Opera ve Dînî Müzikte İki Kimlik: Tenorluk ve Baş Mugannilik

Kendisi hakkında, ‘Operada ünlü bir tenor ve Bizans Müziği’nin en prestijli uygulayıcılarından’ olduğunu yazan kaynaklar ve basın haberleri karşısında kendi tabiriyle “çok mütehassis” olurdu.

Ne mutlu ki bu gururu dünya gözüyle yaşaması için, öğrencileri ve mesai arkadaşları her daim emek verdiler. Kendisinin kariyer yıllarını kutlayan resepsiyonlar, yaşam öyküsüne yer veren belgeseller, görkemli sesini yakından duymak adına kendisinin solistliği onuruna düzenlenen nice organizasyon; varlığına teşekkür eden birer sunu gibi ve kendisi hayattayken takdim edilmişti.



Görsel 1. Stavro Asteris tarafından günümüze dek korunmuş olan 1988 yılına ait bir gazete haberi.

Müziğinde Bizans İzleri

Kendisiyle, tanışmama vesile olan 2003 akademik yılında, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimi Ana Bilim Dalı Öğretim Görevlisi Dr. İ. Lütfi Erol’un referansıyla ‘Bizans Müziği’nde İstanbul Tavrı’ konulu bir alan araştırması sayfası açılmıştı yaşamıma. Anadolu müzik mirasında Bizans’ın izleri, Bizans müziğinin ortaya çıkışındaki ilk kimliğin dini oluşuna; İstanbul’un tarihi ve coğrafi konumu da böylesi bir çalışmayı Fener Patrikhanesi’nde icra edilmekte olan müziğin Bizans müziğinin uzantısı olduğu yaklaşımına götürmekteydi. Yüksek lisans tezim için belirlediğimiz bu konuda Leonidas Asteris adı en

önemli kaynaktı.

Leonidas Asteris: Bizans Dini Müziği'nin Günümüze Uzanan Repertuvarını Temsil Eden Bir Kültür Elçisi

Dünya çapındaki bu saygın ismin 1986 itibarıyla Baş muganni olarak görev yaptığı makamında kendisini ziyaret edip 'kaynak kişiliğini' talep ettiğim ilk günden ve çalışmayı mezuniyetle tamamladıktan sonra ömrünün son gününe dek sağlık durumundan haberdar kalacağım aklıma gelmezdi oysa. Alan araştırmamın evreni bizi kendisinin profesyonel alanına ait bilgilerle gidilecek müzik bilimsel bir yola çıkarmış, yolun devamına öğretileriyle dolu izdüşümlerinin eşlik edeceği kadar anı biriktirmiştik.

Leonidas Asteris, bilgiyi yaşamının ön planında tutar ve bilgiyi aktaranları birer kültür elçisi olarak görürdü. Profesyonel alanına dahil bildiklerini aktarmak, onun yaşamın sahnesinde üstlendiği roldü adeta. Kendisinin uzmanlığını danışan projeleri memnuniyetle anardı. Dr. Gönül Paçacı Tunçay ve Evin İlyasoğlu ile gerçekleştirdiği çalışmalar ve Yıldız Teknik Üniversitesi bünyesinde akustik ile ilgili yaptığı çalışmalar keyifle yer aldığını belirttiği başlıca proje anıları arasındaydı. Kendisiyle çalışılmış her proje kültür mirasımıza atılmış imzalara dönüşürdü. 2010 Avrupa Kültür Başkenti kapsamında çekilen bir belgeseldeki konuşmasında, kültürel değerlerin geleceğe aktarılmasının önemini bizzat vurgulamaktaydı.

Yakın çevresinden, birlikte çalışmaktan büyük memnuniyet duyduğu Ses sanatçısı ve akademisyen müzik araştırmacısı Dr. Gönül Paçacı Tunçay'ın yönetimindeki OMAR⁴ tarafından "*Ulusumuzun geçmişinde önemli yer tutan farklı din ve etnisiteye mensup toplumlardan Ortodoks Rum Cemaati'nin mümtaz üyelerinden*" ibaresiyle anılan Leonidas Asteris, (İ.Ü. OMAR, 2020) salt müzik sanatının detaylarına, tarihçesine vakıf olmanın çok ötesinde; Anadolu'nun, İstanbul'un geçmişten günümüze toplumsal hafızasına hakim anıtsal bir bilgeydi.

"İstanbul'un fethi, 1453'te Fatih Sultan Mehmet tarafından değil, Batılılar tarafından gerçekleştirilseydi, geriye Bizans müzik kültürüne ait hiçbir şey kalmayacaktı. Fatih, Fener Patrikhanesi'nde Bizans Müziği'nin icra edilmesine imkân tanıyarak, Fener Patrikhanesi'nin bu müziğin merkezi olarak kalmasını sağladı" (Gezek, 2006: 88)

⁴ İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü'ne bağlı olarak çalışan Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Bu cümleleri, kendisini patrikhanede ziyaret ettiğim ilk günde yaptığımız görüşmenin, bir misafiri karşılarcasına özenli anlatımlarındandı.

Asteris'in, icracılığını sürdürdüğü birçok platformda, sosyal kimliklerini yakından izleme imkânı bulmuştum. Dünyanın dört bir yanından Fener'e patrikhaneye gelerek kendisini dinleyenlerin heyecanına tanık olmak, ileride müzik tarihi sayfalarına yazılacak tarihî bilgileri yaşanırken yerinde görmektir. Böylesine farklı bir etnik tabloya -bir müzik tarihi araştırması sürecinde- fotografik olarak bakmaktı yaptığım. Asteris, dini müzik icracılığının ve Batı Müziği opera solistliğinin teknik farklılıklarına ne kadar hâkim ve kültürlerine dair ne kadar objektifse; aile yaşamında bir mübadil kültür mevcut olduğundan, toplumsal yaşayışların farklılıklarına dair de bir o kadar objektif, saygılı ve adildi. Benim araştırma sürecimi hassasiyetle organize etmiş ve çok iyi yönetmişti.



Görsel 2. Leonidas Asteris'in bir fotoğrafı.

İcra ettiği müziği yerinde dinlemek araştırma yöntemlerime dahildi ve süreçte Pazar günlerimin odağında; Baş muganni Asteris ve yönettiği korolar vardı. Evrene silinmeyecek ses izleri bırakıyorlardı sistematik biçimde. Karşılıklı platformlarda, yöneticileri ile yerleşik iki korodan oluşan bu ataerkil hiyerarşik yapıda takip edilen müzik yazısı bir uzmanlık alanıydı. Eserlerin -bu ülkede yaşamakla belki doğuştan aşına olduğum- makamsal yapılarıdaki ses örgüsü de başka bir uzmanlık alanıydı. İcra sırasında koristlerin akışı takipleri ve hocaları Asteris'i takiplerindeki göz temasları ise dikkatimi ayrıca çeken boyutlardı. Ulvi bir iletişim ağı içindelerdi müzik icra ederken. Koroya çocukluk yaşlarında, yanında meşk ederek başlayan öğrencileri kendisinden icracılık teknikleri öğrenmişlerdi ve şimdi hep birlikte Fener'de bir ekolü oluşturmaktalardı.

İçimdeki sesler, Asteris'in sesine ve yönetimine büyük saygı duyulduğu konusunda hemfikirdi. İcralar sırasında her genç koristin dimağına bir yazılım yüklenirmişçesine Leonidas Asteris'in opera alanındaki şan sanatçılığıyla perçinlediği özgün üslubu, ortamda yaşça tecrübeli diğer seslerin yanısıra yüklenmeye devam ediyordu. "Leon Hoca" diye hitap ediliyordu kendisine.

Teorik alandaki üslubu; Türkçe'yi özenle ve hatta oldukça sakın tempoda konuşmak üzerine kuruluydu. Söylemleri, Bizans müziği kapsamında Fener Patrikhanesi merkezinde biçimlenen müzikal kimliğin bu topraklardaki geçmişine dikkat çekerken, örneklerine engin tarih bilgisi eşlik ediyor; çalışma konularımız Osmanlı Saray Müziği ile ortak paydalar oluşturuyordu. Kendi ifadesiyle; *"Bu meyanda Bizans Müziği'nin ortamı araştırılmaya ve repertuvarındaki eserler melodik, ritmik, modal yönden tanınmaya değer"* idi.

Τοῦ λίθου σφραγισθέντος
Ἦχος ᾠ Πα
Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον α' ἤχου

Του λι θου σφρα γι σθεν τος υ πο των Ι ου δαι αι ων και στρα τι
ω των φυ λας σον των το α χραν τον σου σω ω μα α νε στης
τρι η με ρος Σω τηρ δω ρου με νος τω κο σμου την ζω ην δι α
του ου το αι δυ να μεις των ου ρα νων ε βο ων σοι Ζω ο δο
τα δο ξα τη α να στα σεις σου Χρι στε δο ξα τη βα σι λει
α σου δο ξα τη οι κο νο μι α σου μο νε φι λαν θρω πε

Görsel 3. Hirmoloikon türünde, İhos-Protos makam karşılığında bir ilahiye ait nota. Asteris, eserin Türk klasik Müziği'nde Uşşak makamı ile benzerliğine dikkati çeker.

Mesai saatinin dışında, kendi anadilinde düşünüp Türkçe konuşmaya geçmesi arasında sert bir ifadesi vardı Leon Hoca'nın. Çalışmalarımızı Yunanca'nın dünya dillerine kaynaklık eden zenginliğiyle donatıyordu. Türkçe'nin etimolojik kökenine dair bilgilere değindiği anlatımları; kendisinin İstanbul ve Selanik sentezli kimliğinden anılarla süsleniyor, her anekdot bir öğretiyeye dönüşüyordu. Müzik tarihinin, toplumların yaşayışları hakkında önemli ipuçlarını içeriyor oluşuna odaklanmak, literatür taramanın ardından Leonidas Asteris kaynak kişiliğinde içeriklenen çalışma yelpazemi ayrıca geliştirmekteydi.

Çok keyif alarak anlattığı rivayetlerden birini tezimizde yer edindirmiştik:

“Osmanlı’da, 1770’lerde padişah, bayram için İran’dan bir musikî heyetini saraya davet eder. Kutlamalarda çalmakla görevlendirilecek müzisyenlerin İran’dan getirtilmesine Mevleviler alınırlar. Beklenen heyet İstanbul’a bayramdan önce gelir ve yerleşir. Mevleviler bu arada heyeti, Galata Mevlevihanesi’ne davet ederler. Heyet Mevlevihane’de çalarken, Mevlevihane’nin hocası Pedraki Kebir de salondaki perdenin arkasında onları dinlemekte ve çalınan eserleri notaya almaktadır. İcradan sonra Pedraki Kebir ve İranlı müzisyenler yüz yüze gelirler. Pedraki Kebir bir kez daha çalmalarını ister ve eserleri ilk kez dinliyormuş gibi bir tavır alır, elindeki notaları göstererek eserlerin kendisine ait olduğunu iddia eder. Padişah Pedraki Kebir’i haklı bulur ve heyeti ülkesine geri yollar. Böylelikle bayramdaki şölende Galata Mevlevileri çalar. İşte, sözlü gelenek içindeki ‘Papazın Peşrevi’ budur.” (Gezek, 2006: 89-90)

Patrikhane arşivinden yaptığı Türkçe çevirilerin, kendi deşifresiyle Bizans müzik yazısını porte üzerine yazabilmemi sağlamasının, Osmanlı bestecilerinin yaşam öykülerine değinmesinin yanısıra; insanlık tarihine dair bilgilerini somut nedenlere dayandığı çok çeşitli ilgileri de vardı Bay Asteris’in. Nümizmattı örneğin. Obje olarak eski paraları biriktirmenin, geçmiş medeniyetler hakkında bilgi biriktirmek olduğunu varsayardı.

İcra etmekte olduğu Doğu ve Batı müzik sanatı da tam anlamıyla; geçmiş medeniyetlerin izlerini günümüze taşıyordu. “*Bizans müziği, kendinden önceki medeniyetlerin kültürel özelliklerini, üzerinde toplamış olması ve kendinden sonra tarih sahnesine çıkmış olan toplumların kültürüne zemin hazırlamış olması bakımından önemlidir*” (Gezek, 2006: 93).

Gençlere Aktarımlar: Geleneklerden Geleceğe

Her ne kadar konuşmayı seven bir yapıda olsa da sessizliği de bir iletişim biçimiydi. Bir konuda konuşmak için, çoğunlukla metaforlar oluştururdu. “Medeniyet, elden ele bir bayrak

yarışıdır” derdi. *“Ben de yaratanın bahşettiği bir yetenek varsa, bulunduğum konuma bu sayede gelmişsem; vergisini vermek zorundayım, bildiklerimi öğrencilerime aktarmak zorundayım”* diye eklerdi.

Opera sanatçısı ve rejisör Aydın Gün’ün yönlendirmesiyle -günümüzdeki adı İDOB olan- İstanbul Şehir Operası’nın sanatçı kadrosuna katıldığı 1969’un kendisi için ikinci kariyerine başlangıç yılı olduğunun ve kendisini eğitenlere duyduğu saygının her daim altını çizer, icra ettiği müzikler alanında öğrenci yetiştirmeye duyduğu sevginin de altını çizerdi. Hümanist duygularla icra ettiği yaşamının odağına sevgiyi yerleştirmişti.

Ona göre öğrencileri, medeniyeti tanımlamada dile getirdiği bayrak yarışında bayrağı ‘taşıyanlar’dı; kendi aralarında yarışmıyorlar, geleceğe birlikte ilerliyorlardı. Aydın insanlar yetiştirmektir Asteris’in amacı; geçmişe saygı duyan ve geleceği yakalayan. Aydın insanı; Mevlâna’nın sözlerindeki gibi tanımlardı: *“Bir ayağı yere sağlam basmalı, diğer ayağını açabildiği kadar açmalı”* derdi. Aydın insan dünyayı dolaşmalıydı O’na göre de.

Söylemlerini pekiştirirken, serde kendi gençliğinin -her defasında heyecanla anlatılmayı bekleyen- uluslararası anıları vardı. Makedonya Üniversitesi’ndeki profesörlüğü, Mozarteum Salzburg’da aldığı eğitim, kazandığı Carl Orff ödülü, çeşitli ülkelerde verdiği kişisel konserleri, uzmanlaştığı Alman-İtalyan opera repertuvarına sahip temsillerdeki rolleri ve daha niceleri. Tüm bunlar döneminin şartlarında yaşamış bir sanatçının 2000’li yıllara taşıyabileceği mucizevi başarılarla dolu gururlu anılarıydı. Mikrofon kullanmaksızın rol aldığı eserleri, insan sesinin sahne hakimiyetindeki önemini, dünyaca ünlü şeflerle çalıştıkları temsilleri, Karajan şefliğinde bir plağı gramofonundan dinlemenin gizemliliğini dile getirirken tarifsiz duygular yerleşirdi sözlerine ve derin bakışlarına; *“Bizim zamanımızda dünyanın bir ucunda gerçekleşen temsilleri, konserleri, anında gözlerimizin önüne seren internet platformları yoktu ama teknolojinin olmadığı yerde, bu imkânsızlıklardı hayal gücümüze güç katan”*.

Gençlere yönelik olarak; sanatçının, yaşamı da sanat gibi ele alması gerektiğini tavsiye eder; sağlığa, beslenme ve dinlenme gibi planlamalara özen göstermek gereğine dikkati çekerek. *“İnsan el yapımı bir obje gibidir, onun bize bahşedilen doğasını korumak gerekir. Bir şancı için, yüz bölgesinde gerekmedikçe estetik amaçlı operasyon yaptırmak hatadır örneğin.*

Rezonans alanlarının yapısını bozar. Şancının en büyük hazinesi, sahip olduğu sesidir. Tabiatını korumalıdır.” diyerek görüşlerini belirtirdi. Aslında tavsiyeleri özneldi, kendi rutinleriyle özdeşti. Sesini, ses tellerini korumayı öylesine başarmıştı ki bulunduğu yaşta duyduğum en fonetik ses kendisinininkiydi.

Yaşının üstünde bir enerjiyle çalışıyor, çalışmalarından kalan zamanı çoğunlukla dostlarıyla geçirmeyi tercih ediyordu. Dostlarını buluşturduğu zemini her defasında kendi hazırlardı. Barışçıl mizacının bir yansıması olarak; farklı çevrelere mensup dostlarını gerek gördüğünde bir araya getirmekten memnuniyet duyardı. Yaşamın nabzını, sevdikleriyle böylesine içten ilgilenererek tutardı; gönül alırdı bol bol.

Görkemli ve sert tabiatlı duruşunun altındaki duygusal yapısı, kendini ortamlarda hemen belli etmezdi. Her daim güven telkin eden mizacı ve yüksek empati duygusuyla; canayakın olduğu kadar, mesafeli ve resmî olmayı da aynı imajda taşıyabilmekteydi. Tanıştığım yıl itibarıyla görünümü ve takvim yaşıyla tam olarak bir yaşlıydı ama bilgeliğiyle ve her şartta mükemmeliyetçi iç motivasyonu ile zamansız bir yaşlıydı. Gençlerin geç kalabildiği tüm toplantılara dakik şekilde katılırdı örneğin. Diğer yandan, her alanda çizdiği disiplinli çerçeveye uyulmasını aynı titizlikle tercih eden, prensiplerinden ödün vermeyen, kimseye iltimas etmeyen tavizsiz yapısı, iletişimde olduğu herkesle arasına bir sınır çizirdi kanımca. Kalabalıklar içinde yalnızdı; hayatı solo olarak yorumlarcasına.



Görsel 4. Leonidas Asteris, nota kütüphanesinde yer alan piyano literatüründen edisyonlar ile gençlerin müzik eğitimine destek verdiği bir çalışma sırasında.

Operaya emek veren -kendisiyle benzer yaşlardaki- sanatçı dostlarıyla 2008 öncesine dek Atatürk Kültür Merkezi'nin en üst katında öğle yemeği saatlerinde buluşurdu. Gönül gözü açıktı: Binanın restoranta giden merdiveninde yolunu bekleyen, kendisini en üst kata kadar takip eden, sevdiği bir kedisi dahi vardı. *“Giriş kartı yok bu kediciğin, nazı bana geçiyor. Kedi bakmak bazen marazi bir durumdur”* diyerek bizleri gülümsetirdi. Çalışma saatlerimizi bu ortamda gerçekleştirdiğimiz günlerde, kadim dostlarına sıklıkla rastlardım. Emeklilik dönemlerinin keyifli sohbetlerine -öğle tatili için restoranda provalarının çeşitli kostümleriyle gelen- genç sanatçılar da dahil olurdu kimi zaman. ‘7’den 70’e’ niteliğindeki bu hayat dolu, disiplinler arası atmosfer tam anlamıyla sanatın perde arkasını resmederdi.

Anılarının Perdesi Kapanırken

Ne var ki, gün gelip AKM binasının tadilata girmesi, hocam Leonidas Asteris'i -içinde bıraktığı anılarının da kapıları kapanmışçasına- hüznlendirmişti. Dostlarıyla bir araya gelmek için en sık tercih ettiği adres bundan böyle Atatürk Kültür Merkezi yakınındaki pastane olmuştu. Burası O'nun için, gençliğini adadığı İstanbul Devlet Opera ve Balesi yaşamını en yakın konumdan seyredbildiği bir zaman tüneli gibiydi. Yaseminli yeşil çayı ve bitter çikolatalı pastası da bu seyrinde kendisine eşlik ediyordu sıklıkla.

Ona göre *“gelişmiş kökleri olan bir ağaç başka bir yere ekildiğinde tutmaz, eski yerini arar”* idi ve İstanbul Opera-Balesi'nin yaşam alanı aynı yerinde kalmalıydı. Operaların, şehirlerdeki fiziksel önemini *“Bir ülkede, büyük şehirlerin -metropollerin- yüzüdür opera binaları, birer kimliktir. İçinde hiç opera izlemeyen insanlar için ise, en azından; önünde buluştukları noktadır. Tüm heybetiyle sanata uyandırdığı aşinalıktır”* diyerek vurgulardı.

“Burada yalnızca benim ve sanatçı arkadaşlarımdan anıları değil, İstanbul Operası'nın tarihi yatıyor. Faaliyete girdiğini görmeye ömrüm vefa eder mi; bilinmez” diyor ve yeniden görmeyi diliyordu içten içe. Dileği zamanla gerçekleşmişti: Atatürk Kültür Merkezi, 29 Ekim 2021 tarihinde yeniden metropolümüzün yüzü olmuştu.

Sağlık durumunun -artık kendisiyle konuşamadığımız, sesini duyamadığımız- yıllarına denk gelen bu 2021 sonbaharında, AKM'nin yeniden İstanbul'un sanat yaşamı alanında kapılarını açtığı ilk etkinlikte bir seyirci olarak ben, hocamın hissetmesini umarak salondaki yerimi

aldım. Kendisini ve yaşam öyküsünün buradaki karakterleri olan sanatçı dostlarını andım. Oya Atay, Songür Ünal, Müveddet - Altan Günbay, dekoratör arkadaşı İsmail Hakkı Aksu... Kimler geçmemişti ki bu sahne üzerinden ve kimlerin emekleri yoktu. Salondan çıktığımda yapmak istediğim ilk iş; Leon Hoca'ya telefon etmektir. Bu çok büyük bir ikilemdi. O'nun; *"Teknoloji, insan imkânlarının üzerine çıktıkça; insanın psikolojik doğasının sınırlarını zorlar, telefon numarasını bildiğimiz kişileri, gün gelir aramayız; arayamayız"* sözünü hatırlardım böyle durumlarda. Bugün de olan buydu. AKM'deki sanat yaşamının yeniden başladığı bu tarihî dönüm noktasının yaşanmasına, ömrü bir nevî vefa etmişti neticede. Vefanın biçimi ise izaftıydı. Ömrünün son demlerini hastanede geçirmenin kendisine reva olmadığını düşünen tüm sevenleriyle aynı duyguda, Taksim'deyken AKM'ye dışarıdan, kendisi için de bakardım uzun uzun; bu görkemli mimariyi, aktif kimliğine kavuşmuş modernize versiyonuyla görmek; O'nun çok büyük hakkıydı. Taksim'de bulunmak, hocamın da burada bulunduğu günlerinden sahneleri getirirdi hatırıma: Ya sevdiklerini kendi doğum gününe, aileleriyle birlikte davet ettiği yemeklerde, ya da Galata'ya doğru çıktığı nostaljik yürüyüşlerinde geçiyor olurdu zihnimdeki bu sahneler. Yanı sıra; Selanik'te yaşayan, yaşları kendisinden küçük iki kardeşini ve akrabalarını ziyaret etmek üzere planladığı her yolculuğu öncesinde bu muhitlerde müdavimi olduğu mağazalardan yaptığı hediyelik alışverişler keyif duyduğu rutinlerindendi.

Diğer yandan -Galata'da doğup, Pera kültürüyle olgunlaşmasına istinaden- çevresine baktıkça bugünü dünle kıyaslamadan edemez; aklında ve sözlerinde duyulmayı bekleyen sitemler olurdu: Bugünkü Beyoğlu'nda gezmenin kendi gençliğinde *"Bir adabı vardı! Kılık-kıyafet şık olmalı"* idi. *"Şimdilerde bu görgü kalmamış"* idi. *"Annem -rahmetli- bizi evin yokuşundan bu caddeye çıkmak için bile bayramlık gibi giydirir, özenle hazırlardı"* diye devam ederdi sözlerine.

Anılarında, 'anne' olgusuna üst düzey değer atfettiği aşikârdı. Üşenmeksizin; heyecanla, düşüne düşüne ve yaşına uygun bir tempoda yürürdü gençliğinin caddeleri üzerinde. Gün geldi, bu yürüyüşlerdeki adımları yavaşlar oldu. İçlerinde en çok Emek Sineması'nın tarihsel serüveni konulu olmak üzere, İstiklal Caddesi üzerindeki binaların tarihçelerini ve onlarla ilgili anlattığı anılarını müteaddit kereler anlatır oldu. *"Gençliğimde atletizm yapmasam bu kadar da yürüyemezdim!"* diyen serzenişleri sıklaştı. Büyük bir bağlılıkla sevdiği için değiştirmedığı bilinen neredeyse kendi yaşına muadil arabasını kullanmayı da bıraktığından yorgunlukları

artmış, iç dünyasının atmosferi sosyal yaşama uyum sağlamakta zorlanır olmuş, ruhen neşeliden öfkeliye doğru bir değişim içine girmişti günbegün.

Durumunun farkına varmaya başladığında kendisini ve gururunu Kurtuluş'ta bulunan evindeki yalnız dünyasına kapatmaya karar vermişti. Hatırını soran ısrarlı telefonları, *“Bu yaşıma kadar çok ayakta kaldım, bir gün bu dizlerim benden hesap soracaktı neticede”* diyerek yanıtladığı da olurdu; telefonda iletişim kurmak istemediğini yardımcısının aracılığıyla duyurduğu da. Kendine bu sınırlamayı getirmeden birkaç zaman öncesine kadar her şey yolundaymışçasına izlenim çizmeye çalıştığı dirayetiyle; konser dinlemeye giden, davetlere icabet eden, sevdiklerinin özel günlerinde yanında olan hocamız artık evinde dinlenmek istemekteydi. Oysaki orada da rahat değildi; semti Kurtuluş'un hızla değişen, kalabalığıyla rahatını kaçıran güncel profilinden şikayetçiydi: *“Tatavla'sı artık, eski Tatavla değil”* idi.

Evde bir yardımcı bulunması konusunda paylaştığı bir görüşü hep hatırlıyordu: *“Günlük işleri yapan yardımcı emektardır. Bundan mâada; bir gün işinden memnun kalmazsam nasıl izah ederim, nasıl son veririm işine? Bu sebepten imtina ederim yardımcı hususundan.”* Bu sözleri evine kapandığı günlerden çok da geride kalmamış, imtina etme duygusu güncelliğini yitirmemişti oysa. Hocamızın sosyal yaşamı üzerinde gölge etmeye başlayan rahatsızlığının sinyalleri artıyor olmalıydı.

Bu zor günlerinde yanında hep sağ kolu olma vefasındaki öğrencileri vardı. Hocamın kendi evladı sayılabilecek yaşlardaydı patrikhane korolarındaki bu öğrencilerinin bir kısmı otuzu aşkın yıldır birliktelerdi. Ve günümüzde kendi meslektaşları onlar. İçtenlikleri, saygıları geçen onca yılı tanımlarcasına büyüktü. Bir gün kendilerinden gelen telefonda hocamızın Balıklı Rum Hastanesi'nde tedavi altına alındığının haberi verilmekteydi. Bu haber, aynı hastaneden -er ya da geç alınma ihtimali olan- daha hüznü haberlerin arifesiydi belki de. O günü takip eden başlangıç sürecinde, içimizdeki seslerin aklı karışmıştı: *“İyileşme olur mu, Leon Hoca bugün nasıl?”* gibi sorularla yanına varıyor, gerçekleşeceğine giderek daha zor inandığımız iyilik dileklerimizi her şartta sunarak geri dönüyorduk. Nihaî olarak; doktorunun izahatından öğrendiğimiz üzere, hocamız kendi çatısı altına bu şartlarda dönemeyecekti. Güvenli ve konforlu bakım tedbirleri amacıyla alınan bu kararı sitemle karşılamış da olsa kendisine özel bir oda düzenlenmişti ve tedavisine devam ediliyordu. Selanik'ten ziyarete gelen kardeşleri moral bulması için evinden kendi istediği birkaç kişisel eşyasını getirdiler.

İçinde annesi ve kardeşlerinin fotoğrafının bulunduğu bir çerçeve, parfümü ve televizyonu. İç dünyasının dış dünyayla selamlaşabilmesi umuduyla, bir hastane odası sınırlarında ihtiyaç duyacağı sembolik evreni sağlamaya çalışmak, suya yazı yazmaktan başka bir şey değildi oysa.

Balıkli Rum Hastanesi'nde kalması kararının alındığı ilk günler her şeye rağmen çevresindekilerle iletişim kurduğu, çevre odalardan kendisini dinlemeye gelen ziyaretçilerini kırmayıp onlara kısa ezgilerden oluşan dinletiler dahi verdiği günlerdi. Bunu yapıp alkışlandığında, çok mağrur bir mutluluk belirirdi yüzünde. Sahnenin ve dinleyicilerin profili nasıl da değişmişti, bilirdi. Gösterilen ilgiye icabet etmek ise asil nezaketindendi. Hastanedeki yemek saatine denk gelen ziyaretçilerine, kendisinin çok sevdiği biber dolmasını mutlaka ikram etmek isteyerek, karakteristiği olan misafirperverliğini hala elden bırakmadığı, yemeklerin toplumsal hafızaları hakkında hala demeç verebildiği de günlerdi bu ilk günler. Ne var ki; yemeklerin daha iyisini kendisinin yaptığını artık anlatmaz olmuştu. Birkaç zaman önceye dek, sahnede bir sanatçı, evinde -annesinden öğrendiği gelenekle- kendi yorganını dahi kapladığını söyleyen bir zanaatkardı. Nüktedan üslubuyla sık sık anlattığı bu anıları hiç anlatılmamaya dönüşmüştü zamanla. Ziyaretlerine farklı periyodlarda gelip gidenlerin odasında oluşturduğu görünmez bir sevgi çemberi vardı geçen zamanla oluşan. İsim günü gibi özel günlerde ellerinde çiçeklerle yurtdışından dahi çıkagelen ziyaretçileri, kendisini hastane ortamında ziyaret etmeye gönlü dayanmayan, iyilik dileklerini çeşitli şekillerde ulaştıran çok sayıda seveni de bu çembere dahildi.

Zihnimin bir köşesinde, yıllar önce hocam Asteris'in yaşlı bir akrabasını bir çalışmamız öncesinde hastanede ziyaret etmesinden sonraki konuşmamız vardı: *"Yıllardır yatıyor, beni tanımıyor. Ben yine de gidiyorum çünkü orada; biliyorum"* demişti. Birebir hatırladığım sözlerine eşlik eden, özlemeyi tek taraflı deneyimleyen duygusu tarifsizdi. Kendisini böylesine durgun gördüğüm yegâne gündü.

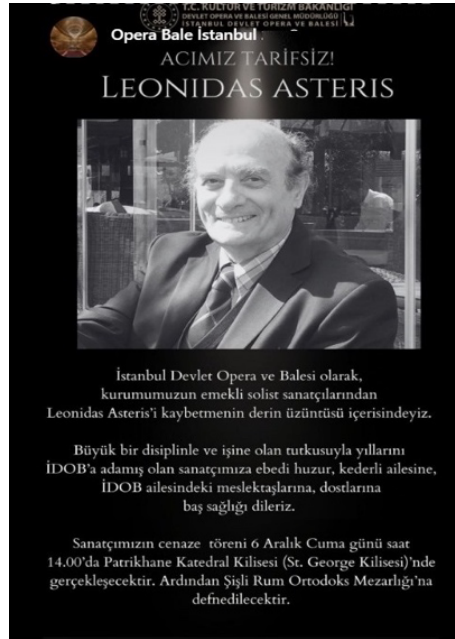
Yaşadığını bildiğim süre boyunca ziyaret etmeyi sürdürdüğüm hocamın, yakın geçmişte kendisinden izin alarak bir deftere yazdığım sözlerine rastlamıştım bir gün kütüphanemde. *"İnsan, doğduğu günden itibaren eskimeye başlıyor. Ruh ise, gelişiyor. Orantı terstir. Beden yaşlansa da onu ayakta tutan ruhtur; asıl o bırakıp gittiğinde hayat bitiyor."* Hocamın bu sözüne rastlamak, kendisine yapılan ziyaretleri -hiç konuşmuyor ve gözlerini açmıyor olsa da-

hissettiğine olan inancıma güç katmıştı.

Yaşamının son yılları lâl olmuştu; bu sessizlik başlamadan önce, içinde bir ukde kalmamış olmasını diliyor, ruhunun hissedebileceği başka neler yapılabilirdi diye düşünüyordum. 2019 yılının bir kış gününde, yanı başında geçmişinden bir ses duydu: “*Leon, uyan bak ben geldim!*” dedi şarkı söylercesine bir soprano ses. Ne büyük incelikti çok sevdiği eski dostunun bu ziyareti. Hocam, operadaki gençlik yıllarından çıkagelmiş olan ve yıllarca birlikte çalıştığı bu sesi tanıdı! O an farklı bir andı. Odada ayrılık ve buluşma iç içeydi. ‘Hastalık / sağlık, emeklilik’ ayrılık ve buluşmaları. Opera yıllarından anılar tek taraflı da olsa bir de böyle yad edilir olduğu tabloyu yakından görmek, duygusaldı. Hayat nelere kadir idi ve benim için dostları buluşturmak, son demlerini sükût içinde yaşayan ruhun iyi hissetmesi için tuttuğum bir dilek gibiydi.

Gök Kubbede Hoş Seda

Hocam Asteris’in -kardeşlerinin, akrabalarının, çalışma arkadaşlarının ve öğrencilerinin ziyaretleriyle geçen- hastanedeki yaklaşık on yılı, 4 Aralık 2024 günü sabahında telefonda gelen bir başka haberle sonlanmaktaydı: İDOB – emekli Opera Sanatçısı ve Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi Baş mugannisi Leonidas Asteris, yaşamın sahnesini terk etmişti: Bu dünyadan Leonidas Asteris geçmişti.



Görsel 5. Leonidas Asteris vefat duyurusu.

Cenaze töreni patrikhanedeki çalışma arkadaşları ve öğrencilerinin yanı sıra kardeşleri, akrabaları, operadan emekli sanatçı dostlarının da aralarında bulunduğu tüm yakınları için yoğun duygularla örülü bir gün oldu. “*Mabedim*” diye tabir ettiği Fener Patrikhanesi çatısı altından ilahiler eşliğinde Şişli Rum Ortodoks Mezarlığı’na uğurlanmakta olduğu tabloya bakan herkesin gözleri dopdoluydu. Diğer yandan; hocamızın otoritesi, o tarihi anlardaki duygusallığın sınırlarını çizmekteydi sanki. Hiç kimse kendi ıslak bakışlarının, bir başkasınınkine tesadüf etmesini istemiyordu. Biliyorduk; uğurlamak sadece dualarla uğurlamaktı, bir tarih yazmıştı Leonidas Asteris ve hafızalarımızdaki sayfası kapanmayacaktı.

Fener’deki kimliğinin beraberinde, mensup olduğu tüm çevrelere özgü de bir Leonidas Asteris vardı: Yazlarını geçirdiği Heybeliada’daki dostlarının hafızasındaki, “*Hocam bize şan dersi verirdi*” diyerek cenaze törenine gelen farklı çevrelerden öğrencilerinin hafızasındaki, daha uzak akrabalarının hafızasındaki, yerli-yabancı akademisyenlerin hafızasındaki, opera ekolünün hafızasındaki... Hepsi, hepsi bugün gidiyordu.

Saygıdeğer Asteris’in bu dünyadan giderken bilmediği ama hissetmesini umduğum önemli bir şey vardı: Kariyerinin erken dönemlerinde -rol model olarak benimsediği dünyaca ünlü isimlerin, dünyanın bir ucundaki çalışmalarını izleyebilmesi için- kendisine yetişmeyen internet ortamı; O, hastanede tedavi görürken dahi, sanatçı kişiliği ve manevi dünyaya adadığı yaşam öyküsü hakkında çıkan; saygı, özlem içeren, yerli-yabancı çok sayıda haberle dolup taşmaya başlamıştı ve hakkında kaynaklık etmeye devam edecekti. Kariyer yaşamını konu edinen nice belgeseller, makale ve anı yazıları tarihin sayfalarındaki yerini almakta ivediyet kazanmış bir duyarlılık içindeydiler.

Leonidas Asteris, Fener Patrikhanesi’nde vefatının kırkıncı gününde de anıldı. Gün boyunca kendisinin “*Kırk gün olgusu insan hayatında önemlidir. Vefattan sonraki kırkıncı gün, kültürlerimizin kesişen örneğidir*” sözleri hatırimdaydı. Dünyevi hayattan uhrevi hayata intikal ettikten günler sonra dahi bir kültür elçisiyle ulaşmışçasına yansiyordu öğretileri. Koroda görkemli sesi -ve yan yana gelen her iki kişinin diyalogunda- görkemli kalbi çağırıyordu. Birleştirici mizacı ortama etki ediyordu. Aynı gün anmayı sürdüren özel bir resepsiyon da organize edilmişti. Bu uluslararası resepsiyondaki konuşmalar sırasında yaşam öyküsüne değinilirken ‘aynı zamanda Türk operası alanında sanatçıydı’ şeklinde yapılan

nezaket dolu açıklamalar, Leonidas Asteris'in çok yönlü profesyonel kimliğine sahip çıkar nitelikte zarıftı.

Ben müzikoloji alanında; hayata gözlerini tek başına kapayan, bu dünyadan -geride kendinin devamı sayılabilecek bir biyolojik evlat bırakmayarak- yalnız ayrılan çok biyografi okumuştum ama kendi yaşam öyküm içinden ilk kez öğrencisi olduğum yalnız bir dünya sanatçısını yolcu ediyordum. Kariyerinin olgunluk dönemine denk gelen çalışma yıllarımız sürecindeki diyaloglarımızdan anılarını, genç sanatçılara tavsiyelerini bir gün yazmak üzere kendisinden izin aldığım bir müzikolog duygusuyla, hissetmesini umduğum bir saygı yazısı kaleme almam; kaçınılmazdı. O'nun bir yaşam koçu edasıyla yaşamlarımıza bıraktığı yakın geçmişe uzanıp, aziz hatırasını geleceğe aktarmak için; yazmak huzurlu bir yoldu.

Kendinden ailevî bir iz bırakmayarak gidenleri ananlar için artlarında tutunacak dal yoktur, izler vardır kayan yıldız efektiyle gökte kalmışçasına. Leon Hoca'mın vefatı gerçekleşeli bu duygudan oluşan bir tonalite içindeydim: Zamanın geri gelmeyeceğini fotoğraflardan teyit eden ve çokça hatıra dinleyen.

“Mezarlığa geldiğimde, elimdeki çiçeğin üzerindeki tomurcukları fark ettim; bu hüznü ortamda ilginç bir tesadüftü, üretkenlik Leonidas Asteris'in önemli bulduğu bir değerdi” dedi sevdiği bir yakını. Emek verdiği ve şimdi müzik öğretmeni olan geçmişten bir korist öğrencisi, sanatın eğitimciliğini, O'nu her an saygıyla anarak icra ediyordu. *“Hocamız bizleri tanıştırdı ve gitti; yadigârınız artık birbirimizin”* dedi kendisini hastanede hiç yalnız bırakmayan bir başka yakını. ‘Yadigâr’ ne manidar duyulmuştu böyle bir süreçte. Tekrar karşılaşmayacak kişiler de olsalar, birbirlerine karşı kendilerini; kaybettikleri kişiden hatıra addetmek, nazik bir metanet dileği idi. Hepimiz, Leon Hoca'yı tüm tanıyanlarımız, benim bulunduğum tonalitedeydik duruma bakılırsa. Bu müşterek duyguyu, sevdiği bir ezgiyi hatırımda tutmak istediğimde ve sıradaki anma ritüellerini düşünmeye başladığımda daha çok fark etmiştim. Yokluğunun yanında olmak istemek; ebedî kaybı her şeye rağmen kabullenemeyen, refleksif bir nüanstı; kısık sesli de olabiliyordu, yüksek sesli de.

Vefatındaki ve sonrasındaki törenler süresince, Fener'de baktığım her yerde, İDOB zaman tüneline, hocam, hocamız; dünya kültür mirasına imza atarak yaşamın sahnesinden geçen Leonidas Asteris vardı. En çok da korolarda yıllarca kendisiyle çalışan, şimdi olgunluk

dönemlerindeki öğrencilerinin seslerinde ve üsluplarında.

Gidişyle oluşan boşluğunu; ardında -yıllarca eğiterek- bıraktığı seslerdeki yansıması dolduruyor, ekolünü yaşıtıyordu. Geriye kalan aslında tam olarak buydu. Sevdığı şu söz, anılmaya değerdı:

“Baki kalan; gök kubbede hoş bir seda” idi. Leonidas Asteris: 1936-2024.

Saygıyla, rahmetle.

Kaynakça

Gezek, D. (2006). Bizans Dini Müziğinde 'İstanbul tavrı': Fener Patrikhanesi İlahilerinin Melodik, Ritmik ve Modal Yönden Analizi, *Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek lisans Tezi*.

İstanbul Üniversitesi OMAR. [istanbuluniomar]. (2020,18 Nisan). Video paylaşımı. [gönderi]. Instagram.

<https://www.instagram.com/istanbuluniomar/?g=5>

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Stavro Asteris tarafından günümüze dek korunmuş olan 1988 yılına ait bir gazete haberi.

Görsel 2. Leonidas Asteris'in bir fotoğrafı.

(<https://orthodoxtimes.com/on-december-6th-the-funeral-service-of-the-late-leonidas-asteris> // Erişim Tarihi: 06.06.2025)

Görsel 3. Hirmoloikon türünde, İhos-Protos makam karşılığında bir ilahiye ait nota. Yazar Arşivi.

Görsel 4. Leonidas Asteris, nota kütüphanesinde yer alan piyano literatüründen edisyonlar ile gençlerin müzik eğitimine destek verdiği bir çalışma sırasında. Yazar Arşivi.

Görsel 5. Leonidas Asteris vefat duyurusu.

(<https://www.facebook.com/profile.php?id=748062765> // Erişim Tarihi: 11.06.2025)

Türk Halk Müziğinde Gurbet Kavramının Tezahürü Olarak İstanbul

Istanbul as a Manifestation of the Concept of ‘Gurbet’ in Turkish Folk Music

Samet TUNÇ*

Araştırma Makalesi / Research Article

Öz

Bu çalışma, Türk halk müziği içerisinde bulunan ve en bilindik unsurlardan biri olan “gurbet” kavramının İstanbul ile özdeşleşmesini ve bunun temel sebeplerini aktarmaktadır. Bunun için öncelikle gurbet kavramı kökü ve anlamı itibarıyla incelenmiş, ardından ise bu kavramın Türk halk kültürü ve müziği içerisindeki önemine değinilmiştir. Çalışmanın devamında ana örnek olarak ele alınan İstanbul’un göç, gurbet, müzik ile ilişkilerine değinilmiş ve bu kavramların oluşumundaki temel sebeplere yer verilmiştir. Özellikle 1950 itibarıyla başlayan göç dalgası ve bunun İstanbul ile olan ilişkisi bu bölümün ana maddesi olmuştur. Çalışmanın başlığıyla ilişkilendirilen bölümde, İstanbul ile doğrudan ilişkili olmalarına özen gösterilerek “Yarım İstanbul’u Mesken mi Tuttun” ve “A İstanbul Sen Bir Han mısın” adlı iki eser seçilmiştir. Betimsel analiz yoluyla bu eserlerdeki ana temalar, ezgisel kodlar ve şiir içerikleri tespit edilmiş ve bu tespitler gurbet kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Gurbete gidenin psikolojisi üzerine başlayan çalışmaya, geride kalanın muhtemel hisleri üzerinden devam edilmiş ve çalışma seçilen eserlerle de desteklenmiştir. Sonuç bölümünde ise seçilen eserler üzerinden yapılan tespitlerin ortak paydalarına yer verilmiş ve genel hatlarıyla İstanbul’un eserler üzerindeki yerine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Gurbet, Türk halk müziği, İstanbul, Göç*

Abstract

This study conveys the association of the concept of "gurbet", one of the most well-known elements in Turkish folk music, with Istanbul, as well as the fundamental reasons behind this association. For this purpose, the concept of gurbet is first examined in terms of its origin and meaning, followed by a discussion on its significance within Turkish folk culture and music. In the following parts of the study, the relationships between Istanbul, migration, and music are addressed, using Istanbul as the main example. The fundamental reasons behind the formation of these concepts are also included. The migration wave that began particularly after 1950 and its connection with Istanbul constitute the main focus of this section. In the part associated with the title of the study, two songs— "Yarım İstanbul’u Mesken mi Tuttun" and "A İstanbul Sen Bir Han mısın"—are carefully selected for their direct relation to Istanbul. Through descriptive analysis, the main themes, melodic structures, and poetic content in these songs are identified and linked to the concept of gurbet. The study begins by focusing on the psychology of the one who goes away to gurbet, and then continues by considering the possible emotions of the one left behind—supported by the selected songs. In the conclusion, common themes drawn from the selected works are presented, and the overall influence of Istanbul on these songs is emphasized.

Keywords: *Gurbet, Turkish folk music, Istanbul, migration*

* Arş. Gör. Samet TUNÇ – İTÜ Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü
samettunc@itu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2040-6537

Giriş

“Gurbet elde yollarımız bağlandı” der garip mahlasıyla bilinen Neşet Ertaş, nitekim 20. yüzyıl Anadolu’sunda gurbetin en sembolik isimlerinden biridir. Bu nedenledir ki söze Ertaş’ın anlam dünyasındaki gurbet olgusu ile başlanacaktır.

Gurbet- garip- garabet, kelimelerinin aslında benzer anlamlara hizmet ettiği bilinmektedir. Yalçınkaya (2018: 323) gurbet kavramını, garip kavramı ile bağdaştırmış ve yabancı olma, vatan harici yerde bulunma olarak izah etmiştir. İzahın devamında ise aynı kavramları garb ve garabet kavramları ile ilişkilendirmiştir. Garabet ise tuhaflık anlamında kullanılmaktadır. Hal böyle olunca Neşet Ertaş’ın mensubu olduğu Abdal boylarının sürekli göç halinde olan bir topluluk olması ve kendisinin de yaşamı boyunca gerek yurt içi gerekse yurt dışında gurbet duygusuyla yaşamış olması, gurbet duygusunu şiiri ve müziği yoluyla yansıtmaya yol açmıştır. Tüm bunların yanı sıra bu duygu durumu yine Ertaş’ın mensubu olduğu Abdal geleneğinin inanç dünyasında yer alan, insanın dünyada adeta gurbette olması inancıdır.⁶

Bilhassa 1940’lı yıllardan sonra yurt içi ve yurt dışına yapılan göçler neticesinde varlığını kırsaldan şehir hayatına yönelimle sergileyen gurbet kavramı, sanatın ve sanatçının da üretim malzemesi haline gelmiştir. Özellikle şiir ve müzikte kendini ön plana çıkaran bu kavram, bu çalışmanın ana temasını oluşturan Türk halk müziği eserleri içerisinde de yerini almıştır. Kimi zaman sıladan gurbete kimi zaman ise gurbetten sılaya yazılan sözlerin ve havalandırılan ezgilerin icracının ayrılık acısına adeta merhem niteliğinde olduğu düşünülmüştür. Tarihte yaşanan savaş, iskân, göç vb. toplumsal olaylar neticesinde halk müziğine müzikal bir karakter (bkz. Gurbet havası) olarak da giren gurbet kavramı, özellikle 20. Yüzyıl Türkiye’sinde bireysel duygu durumun da dışı vurumuna bu anlamda sebep olmuştur. Günümüze ulaşan hikayelerden bilindiği üzere çoğu zorunlu sebeplerden kaynaklanan bu ayrılıkların ve bekleyişlerin sonunda genellikle kavuşma gerçekleşmemiş ve dolayısıyla eserlerin anlam boyutları farklı bir mertebeye ulaşmıştır.

Anadolu’da; gidenin garip, adının gurbet ve halinin da garabet olduğu şehirlerin başında İstanbul gelmektedir. İstanbul 1950’li yıllardan itibaren belirli sebeplerle göç almaya başlamıştır. Bu sebepleri Mirzaoğlu şu şekilde açıklamaktadır: “Ülkenin çeşitli kentlerinden

⁶ "Sular hep aktı geçti, Kurudu vakti geçti, Nice han nice sultan, Tahtı bıraktı geçti, Dünya bir penceredir, Her gelen baktı geçti." Yunus Emre

özellikle 1950’lerden itibaren, işsizlik ve geçim sıkıntısı gibi nedenlerle başta İstanbul olmak üzere büyük kentlere göçün varlığı bilinen bir gerçektir” (Mirzoğlu, 2019: 857). Devamında ise DPT’den alınan göç sayısı bilgilerini şu şekilde sunmuştur:

“Türkiye’de 1965-2000 döneminde beşer yıllık dönemler itibarıyla 2,7 milyon il ile 4,8 milyon arasında olmak üzere 21 milyon insan doğduğu köyünden veya yaşadığı yerden, doğudan batıya, kuzeyden güneye göç etmiştir. Bu verilere göre, 1965-1970 döneminde 3,2 milyon, 1970-1975 döneminde 3,4 milyon, 1975-1980 döneminde 2,7 milyon, 1980-1985 döneminde 2,9 milyon, 1985-1990 döneminde 4,1 milyon, 1995-2000 döneminde ise 4,8 milyon insan başka illere göç etmiştir.” (Mirzoğlu, 2019: 857).

Çoğunlukla maddi kaygılardan ötürü sılasını terk edenler, İstanbul’ da bir iş olanağı bulmuş ve -günümüze kadar ulaşmış anlatılardan da anlaşılacağı üzere- sıra hasretiyle ömürlerini geçirmişlerdir.

Halkın yaşadığı bu hasretliği yine halkın dilinden dinlemek ve anlamak amacıyla, Türk halk kültürü ve müziği içerisinde gurbet konusuna değinen türkülerle kulak verilmiş ve bu yüzden çalışmanın yapılma ihtiyacı doğmuştur. Bu vesile ile çalışmanın başlığına konu olan türkülerdeki gurbet kavramına ve bu kavramın İstanbul ile olan bağlantısına ilişkin incelemeler yapılmıştır. Çalışma için Türk halk müziği repertuarında bulunan ve içerisinde “İstanbul-gurbet” bağlantısının tespit edildiği “A İstanbul Sen Bir Han mısın, Ağam İstanbul’u Mesken mi Tuttun, eserleri seçilmiş ve seçilirken içerikte İstanbul’a ilişkin unsurların olması göz önünde bulundurulmuştur.

Çalışma için nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Bu yöntemi Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel şu şekilde açıklamaktadır:

“Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar. Eğitim alanındaki araştırmada, en yaygın betimsel yöntem tarama çalışmasıdır, çünkü araştırmacılar bireylerin, grupların aya da (bazen) fiziksel ortamların (okul gibi) özelliklerini (yetenekler, tercihler, davranışlar vb.) özetler.” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün vd., 2020: 24).

Bu yöntem esas alınarak hazırlanan çalışma içerisindeki metinlerinde İstanbul özelinde işlenen ayrılık, gurbet, sevdâ, göç, hasret temalarına ilişkin bulgular incelenmiş ve bu temaların ezgi ve şiir yapılarına taşınması ile ilgili tespitler yapılmıştır.

Çalışma için yapılan literatür taraması sonucunda:

Haluk Yücel'in (2022) "Türkülerde Gurbet Teması" adlı çalışması incelenmiş ve göç olgusuna ait unsurlara değindiği tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra türkülerde bu konunun nasıl işlendiğine değinen çalışmanın genel hatlarıyla gurbetliğin sebeplerine değindiği görülmüştür.

Mehmet Akman (2010) "Erzincan Türkülerinde Göç Kavramı" adlı çalışmasında Erzincan yöresine ait seçilmiş türküler üzerinden göç kavramı irdelenmiş ve bu kavramın metinler içerisinde ne anlama geldiği üzerinden bir analiz yapılmıştır.

Nigün Türkmen (2023) "Gurbet ve Seyahat Kavramları ile Âşık Sümmâni'de Cismani Gurbet ve Seyahat Olguları Üzerine Bir Değerlendirme" adlı çalışmasında, gurbet ve seyahat kelimelerini anlam açısından değerlendirmiş ve farklı yönlerine vurgu yapmıştır. Çalışmanın devamında bu olguyu âşıklık geleneği üzerinden değerlendirmiş ve bu geleneğin temsilcilerinden biri olan Âşık Sümmâni'nin şiirleri üzerindeki yansımalarına değinmiştir.

1. Gurbet Temasının Kültürel Arka Planı

Arapça kökenli bir kelime olan gurbet TDK'da "Doğup yaşanılmış olan yerden uzak yer; gurbetlik." şeklinde açıklanmaktadır. Bu anlamı itibarıyla her ne kadar yalnızca fiziksel bir ayrılıktan söz ediliyor gibi görünse de esasında içerisinde manevi bir kopuşu da barındırmaktadır. Hatta bu hususa ilişkin Türkmen şu açıklamalarda bulunmuştur:

"Araştırmacıların gurbet hakkındaki tanım ve açıklamalarından yola çıkarak gurbeti iki farklı türe ve iki farklı anlama sahip bir olgu olarak düşünmek mümkündür. Yani gurbet, fizikçi/cismani ya da duygusal/manevi anlamda yaşanan bir durum ve histir. Bu olgular 1. Beşerî unsurlara 2. İlâhi unsurlara yönelik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Beşerî anlamda fiziki gurbet tanımlarda da ifade edildiği gibi kısaca, insanın "vatan/yurt bildiği, aidiyet hissettiği mekândan uzak olması" demektir." (Türkmen, 2023: 75).

Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, içerisinde bir ayrılığın söz konusu olması hasebiyle, gurbet kavramında görülen dramatik yapının insan psikolojisine olan etkilerinin de kaçınılmaz olduğu görülmüştür. Nitekim ayrılık hasreti ile hasta olan ve bundan ötürü yaşamını yitiren insanların hikayeleri gurbetin manevi etkilerini gösterir nitelikte olmuştur. Bu hikayelerle büyüyen insanlara olan yansımaları da bir o kadar etkili olmuştur ki günümüzde dinlenen bir ayrılık hikayesi ile etkilenmenin mümkün olacağı görülmüştür.

Türk halk kültüründe gurbetin önemi ise özellikle manevi boyutu ile önem teşkil etmektedir.

Nitekim köyden kente göçlerdeki ayrılık temasının önemli bir kültür ögesi olduğu düşünülmektedir. Çoğu zaman ekonomik sebeplerden ötürü gerçekleştirilen bu göçlerdeki zorunluluk durumu göçlerin ve göçün getirdiği ayrılığın istemsizce olmasını doğurmuştur. Nitekim Ali Haydar Çiçek'ten alınan “gurbet elde bir hal geldi başıma, ağlama gözlerim Mevla kerimdir” türküsündeki bu dizeler, gurbette olmanın verdiği garipliğin en güzel örneklerindendir.

Halk edebiyatında da sıkça rastlanılan bu gurbet olgusu özellikle; koşma, destan, halk hikayesi, ağıt, mâni gibi türlerde sıkça kullanıldığı görülmüştür. Bu hususun en bilinen örnekleri ise aşık edebiyatının içerisinde bulunmaktadır. Aşıklar, sıra ve aile hasreti gibi hususlara sıkça değinmiş olsalar da karşılaşılan en belirgin temanın sevgiliye olan hasret olduğu görülmüştür. Kimi iş için gittiği gurbette, kimi ise başkası ile evlendirilip kavuşamadığı sırada bu derin hissi yaşamıştır. Ali Torun'un aktarımıyla; 17. yy. şairlerinden olan Karacaoğlan kendinden vazgeçen sevgiliye, meramının şu şekilde ifade etmiştir:

Karacaoğlan der ki severim candan
Can esirgemezdim cananım senden
İşittim sevdiğim vazgeçmiş benden
Giderim gurbete daha nem kaldı

Ve aynı şekilde gurbette yaşadığı problemleri ise şu dizelerinde ifade etmiştir:

Gurbette ömrüm geçecek
Bir daracık yerim de yok
Oturup derdim dökecek
Bir münasip yârim de yok

Bu örneklerde görüldüğü üzere aşıkların diline de konu olan bu durum hem fiziki hem manevi boyutlarıyla Türk halk kültürü içerisinde kendine bir yer bulmuş ve adeta kültürel bir tema ve öge olarak adından söz geçirir olmuştur. Yüzyıllardır süregelen bu gurbetlik olgusu günümüzde gelişen ulaşım, iletişim ve iş koşulları nedeniyle daha az duyulur olsa da “ayrılık” unsurunun her yüzyılda var olacak olması fikri, toplum içindeki duygunun kaybolmayacağına açık göstergesi olarak görülmektedir.

Çalışmanın temeli itibarıyla değerlendirmek gerekirse gurbet temasının Türk halk müziği içerisinde de önemli bir konumda olduğu görülmüştür. Nitekim teke yöresinde icra edilen uzun hava türündeki eserlerin “gurbet havası” tabiriyle bilinmesi bu durumun en net örneği olmuştur. Konargöçer bir yapıya sahip olan Yörükler, bu eserlerde sürekli bir gurbetlik halinde olmalarını, bu durumun verdiği ayrılık hissini ifade etmişlerdir. Burdur yöresine ait “Çıktım gurbet elden geri gelinmez/kimler öldü kimler kaldı bilinmez” sözleriyle icra edilen gurbet havası bu husus için örnek niteliğindedir.

2. İstanbul, Göç ve Gurbet İlişkisi

Özellikle 1950’li yıllar itibarıyla Türkiye’deki göç dalgasından etkilenen şehirlerin başında tartışmasız İstanbul’un geldiği bilinmektedir. Gelişen sanayi, eğitim imkanları ve iş olanakları gibi hususlarda ilerleme gösteren İstanbul’a, Türkiye’nin her bölgesinden göçler gerçekleştirilmiştir. Bu hususta Gürel & Balta (2011: 4) Ankara’nın başkent oluşunun bile bu göçü etkilememiş olduğunu, bununla birlikte 1950 yılı itibarıyla nüfus artışında erkek nüfusun fazlalığına dikkat çekmiş ve bu durumu da çalışmak amaçlı göç etmelerine bağlamışlardır.

Özellikle ekonomik imkanlar açısından önemli bir yer tutan İstanbul, sözü edilen göçlerden ötürü kozmopolit bir yapıya bürünmüş ve farklı bölgelerden gelen insanların bir arada ve uyum içinde yaşama zorunluluğunu doğurmuştur. Bu demektir ki göçün doğurduğu gurbetlik olgusunda hissedilen yalnızlığın en acı hali, kalabalık içerisinde olması hasebiyle daha derin bir hal almış ve yalnızlığın etkisi daha da artmıştır. Sılasından ayrılan bireyin yalnızlığı bir de yabancılıkla birleşmiş, bir yandan sılaya hasret, diğer yandan ise yaşam mücadelesi ile birey manevi açıdan olumsuz etkilenmiştir.

İstanbul’a ilişkin bir diğer husus ise göçün çoğunluk gösterdiği, Karadeniz ve Doğu Anadolu bölgelerine olan uzaklığıdır. O yıllardaki ulaşım ve maddi imkanlar da düşünüldüğünde, İstanbul’a göç etmiş birinin, istediğinde tekrar sılasına dönmesi pek de mümkün olmadığından, bu hasretlik ve gurbetlik, garipliği de beraberinde getirmiştir.

Aynı dönemdeki göç dalgaları yurt içinde Ankara, İzmir; yurt dışında ise özellikle Almanya gibi yerlere doğru yayılım gösterse de -hem bu dalgadan en büyük payı alması sebebiyle hem de çalışmanın içeriği itibarıyla türkülere konu olmasından ötürü- İstanbul’un yerinin büyük olduğu düşünülmektedir. Elbette ki bu hususlar daha maddesel boyutunu yansıtmaktadır.

Bunların yanı sıra aşıklar ve ayrılıklar şehri olması da manevi önemini oldukça ortaya koymuştur. Nitekim herhangi bir şiir, yazı veya türküde ayrılığa, aşka ve gurbete dair bir olgu ile karşılaşıldığında akıllara İstanbul'un gelmesi kaçınılmaz bir durum olmuştur.

İstanbul'a yapılan göçlerin bir diğer sebebi de -çalışmanın konusuna olan yakınlığı itibarıyla- müzik sektörünün zengin bir yapıya sahip olmasıdır. Özellikle plak şirketlerinin artması, performans ortamlarının çoğunlu ve iş olanakları sebebiyle tercih edilen bir şehir olmuştur. Özellikle konumu ve kayıt ortamlarının çoğunluğu sebebiyle Beyoğlu- Pera bölgesi, İstanbul'un 1950 sonrası göç alan önemli semtlerinden biri haline gelmiştir. Bu süreç, semtin sosyokültürel yapısında derin değişimlere yol açmıştır. Ortaylı (2007), Pera'nın bu dönemde bir "sahne"ye dönüştüğünü vurgulayarak, semtin kentsel mekânda göçmenler için bir tutunma alanı haline geldiğine dikkat çeker. Bora (2002) ise bu göç dalgalarının, Pera'nın kozmopolit kimliğini yeniden şekillendirdiğini ve halk müziği ile arabesk gibi Anadolu'ya özgü müzik formlarının semtte yer bulduğunu belirtir. Bu anlamda, Pera, göçün ve kültürel sentezin mekânsal temsili olarak İstanbul'un kültürel dönüşümüne sahne olmuştur.

3. İstanbul, Gurbet ve Müzik İlişkisi: Ağam İstanbul'u Mesken mi Tuttun Örneği

Çalışmanın başından itibaren gurbetle ve ayrılıkla ilişkilendirilen İstanbul'un, bu temaların en güzel tezahür edildiği düşünülen türküler üzerinden izahının daha net bir ifadeye dönüşeceği düşünülmüştür. Bu sebepten, TRT repertuarı içerisinde bilhassa İstanbul- gurbet- ayrılık gibi unsurların bir arada işlendiği eserler seçilmiştir. Ayrıca eserler seçilirken metin içerisinde İstanbul unsurunun olmasına özen gösterilmiştir.

Eser seçimleri yapılırken izlenen yol ise şu şekildedir: TRT halk müziği repertuarı içerisinde öncelikle "gurbet" temalı eserler tespit edilmiş, ardından metin içerisinde "İstanbul" özel isminin bulunduğu eserler incelenmiştir. Son olarak içerisinde gurbetlik ve ayrılık duygusunun bulunduğu eserler tespit edilerek bu çalışma için iki eser seçilmiştir. Seçilen bu eserlerden ilki; derlemesini 1959 yılında Nida Tüfekçi'nin üstlendiği, Kayseri yöresi için önem teşkil edildiği düşünülen Ahmet Gazi Ayhan'dan alınmış (TRT Müzik Dairesi Yayınları) THM 2353 numaralı "Ağam İstanbul'u Mesken mi Tuttun" adlı eserdir. Eserin şiir yapısı şu şekildedir:

Ağam İstanbul'u mesken mi tuttun

Gördün güzelleri beni unuttun

Beni evinize köle mi tuttun

Bağlantı:

Gayri dayanacak özüm kalmadı

Mektuba yazacak sözüm kalmadı

Ağam sen gideli yedi yıl oldu

Diktiğin fidanlar meyvaya döndü

Seninle gidenler sılacı oldu

Yukarıda sözleri verilen eserin temasının ayrılık olduğu görülmüştür. Nitekim ilk dizedeki “mesken mi tuttun” ifadesi uzun süreli bir ayrılığın ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. İkinci kıtada bulunan “sen gideli yedi yıl oldu” cümlesi de bu ayrılığın süresine dikkat çekmiştir. Bu kısımlarda İstanbul gurbet olgusunun karşılığı olarak ortaya çıkmış ve ilk dizeden bu duygu aktarılmıştır.

Şiirde bulunan “Ağam” söyleminden de anlaşılacağı üzere, türkünün bir kadın tarafından yazıldığı muhtemel olarak görülmektedir. Türkünün kulaktan kulağa ulaşan hikayesinin ise Kayseri’de yaşan iki çiftin erkek olanlarının evlendikten sonra ekonomik sebeplerden ötürü İstanbul’a gitmesi ve bunlardan birinin uzun süre geri dönmemesi üzerine sevdiği tarafından bu türkünün havalandırılması şeklinde olduğu bilinmektedir.

Burada gurbete gidenden ziyade, sılada kalanın duygu ve düşüncelerinin net bir şekilde ifade edildiği düşünülmüştür. Özellikle ikinci bölümde bulunan genel bir sitem duygusu, anlatılmak istenileni en nahif haliyle ortaya koymuştur. Ayrılığın verdiği üzüntü ile bazı dizelerde hissedilen spesifik duygular şu şekildedir:

Gördün güzelleri beni unuttun: kıskançlık ve yalnızlık

Gayri dayanacak özüm kalmadı: çaresizlik

Ağam sen gideli yedi yıl oldu: sitem ve özlem

Bu duygulardan anlaşılacağı üzere, gurbet kavramı yalnızca giden için değil kalan için de duygusal buhran ve çöküş yaratmaktadır. Bu yüzdendir ki özlemin en uç seviyesinde olan bir insanın dayanacak özünün kalmaması da ümitsizliğe kapılması da normal karşılanmıştır.

Şiir yönünden özellikle “tema” itibarıyla değerlendirilen bu eserin müzikal yapısının da temaya hizmet eder nitelikte olduğu görülmüştür. Nitekim içeriğinde “segâh” makamı özelliklerinin görüldüğü eserde kullanılan müzik cümlelerinin, söyleyenin yaşadığı hüznü yansıttığı düşünülmüştür. Makam tasniflerinde teorik olarak değerlendirildiğinden pek karşılaşılmasa da makamın özellikle icracılar arasındaki tarifinde hüznü olduğu düşüncesine sıkça yer verilmiştir. Bu eserde ise -dönem ve bölge itibarıyla düşünüldüğünde- bilinçsiz bir şekilde kullanılması ilk akla gelen düşünce olmuştur.

Sanat yapıtlarının değerlendirilmesinin birden fazla düşünce yollarının ve fikirlerin ele alınması ile daha mümkün olacağı düşüncesi, bu eserdeki makamsal yapının tamamen duyuma dayalı bir gizil öğrenmenin ve bilinçaltının ürünü olduğu düşüncesini desteklemektedir. Nitekim yörede bu makam özelliklerini taşıyan farklı eserlerin de bulunduğu tespit edilmiş, özellikle (TRT Müzik Dairesi Yayınları) THM 3587 sıra numaralı “Ceviz Oynamaya Geldim Odana” adlı eserin de içeriği itibarıyla bir hüznü anlattığı görülmüştür. Bu hususlar değerlendirildiğinde, eserin bu makam ile icra edilmesinin tesadüfi olmadığı fikrinin de dikkate değer olduğu düşünülmektedir. Ezgisel kodlar ile şiirsel ifadelerin yorumlanmasına, tanımlanmasına ve kalıplaşarak geleneksel aktarım silsilesi içinde var olmasına yönelik Aydın & Sağer (2023), yayınlarında ortaya attığı duysal örüntü kavramı ile halk ezgilerinin icra stilleriyle anlam dünyasının iletişimine değinmektedir.

Aşağıda ise bu iki eserin giriş kısmındaki ezgisel yapının (başlangıç, seyir ve bitiş) yönünden ortak yönlerine dikkat çekilmiş ve neredeyse aynı sayılabilecek boyutta olduğu tespit edilmiştir. Bu kısımda kullanılan notaların, ritim kalıplarının, hece kalıpları ve duraklarının, makamsal duraklar ve seyir yapılarının birbiri ile benzerlikler taşıması bu tespitin içerisinde konumlanmış şekiller içerisinde gösterilmiştir.



Görsel 1. Yarım İstanbul’u Mesken mi Tuttun Motif (TRT Müzik Dairesi Yayınları THM 2353)



Görsel 2. Ceviz Oynamaya Geldim Odana Motif (TRT Müzik Dairesi Yayınları THM 3587)

Yukarıda sözü edilen makamsal yapı, İstanbul ile bağdaştırılabilecek bir yapı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Dönemi için büyük önem arz eden İstanbul şehri içerisinde sıkça bulunan “şehir ağzı” üslubunun özellikleri eser içerisinde görülmektedir. Şehir ağzı üslubu, genellikle makamsal yapıyı ön plana çıkaran ve dilde herhangi bir yöre ağzı özelliklerinin olmadığı ağız biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu üslubu taşıyan eserlerde yalın bir dil kullanımı da gözlenmektedir. Gerek makamsal yapı ve usul yapısı gerekse kullanılan dil ve icra anındaki üslup, bu hususa örnek olarak verilmektedir.

Eserin kaynak kişisi olan Ahmet Gazi Ayhan’ın musiki birikimi ve sanat müziği formunda bestelediği diğer eserler göz önüne alındığında, bu eserdeki şehir üslubunun da kaçınılmaz olduğu düşünülmüştür. Hatta bu konuya ilişkin Kaymakçıoğlu: “Türküünün sözlerinin çok güzel, hikâyesinin son derece etkili ve duygusal olmasına rağmen, ilgi görmemesinden etkilenen Ayhan, türküyü Eviç makamında tekrar besteleyerek bugünkü şekline getirmiş ve ölümsüz türkülerden biri olarak dillerde dolaşmasına vesile olmuştur” (Kaymakçıoğlu, 2009: 32). Şeklinde bir açıklamada bulunarak türkünün son halinin Ayhan’a ait olduğunu ve eviç makamında olduğunu vurgulamıştır. Ancak bu hususa dair net bir kaynak bulunmamaktadır.

Bu eserin, gurbet temasının yanı sıra toplumsal bazı noktalara değindiği de bulgular arasındadır. Cümle sırasına göre incelendiğinde bunlarda ilki, “ağam” kullanımıdır. Bu kullanım dönem içerisinde hüküm süren ataerkil yapının bir ögesi olarak dikkat çekmiştir. Devamında bulunan “beni evinize köle mi tuttun” cümlesi ise, günümüzde örneğinin pek aza indiği -evlenince anne baba ile yaşama- geleneğinin izahıdır ki burada bulunan “köle” kavramının durumun garabetini ortaya koyar niteliktedir. Bu durumlar da gurbet kavramının yaratmış olduğu negatif sonuçlar olarak değerlendirilmektedir.

Özellikle gurbetle doğrudan ilişkilendirilecek bir diğer husus ise iletişimidir. Bilindiği üzere dönem imkanları itibarıyla telefon vb. iletişim kanalları kısıtlı olduğundan, eserde adı geçtiği

üzere mektup yoluyla haberleşmenin kullanıldığına dikkat çekilmiştir. Bu yolla iletişimin bile zor olduğu dönemde, kişinin özlem ve sitemin bir ifadesi olarak yazacak bir şeyinin kalmadığını dile getirmesi de bireyin manevi anlamda zarar gördüğünün bir göstergesi olarak düşünülmüştür.

Bu esere ilişkin izah edilecek son husus ise sıla unsurudur. TDK’da “Gurbetteki bir kimse için doğup büyüdüğü yer” anlamına gelen bu kavramı yine TDK, Karacaoğlu’nın şu sözleriyle örneklemektedir: “Bakarım bakarım sılama görünmez/ Ara yerde yıkılası dağlar var” Bu yönü ile sıla kavramı, “memleket” olgusunun en güzel ifadelerinden biri olarak düşünülmüştür. Ancak bu iki kavramı birbirinden ayıran en büyük özellik ise, sılanın “kavuşma” ile ilişkili olmasıdır. Elbette ki halk hikayelerinin birçoğunda ayrılıkların geneli kavuşma ile sonuçlanmamış ve sılada kalan için zor olan durum gurbete giden için de kendini göstermiştir. Nitekim bu durumu en güzel ifade eden bestelerden biri olarak, Zeki Müren’den sıkça dinlediğimiz Yusuf Nalkesen’in “Gitmek mi zor? Kalmak mı zor?” akla gelmektedir. Böyle bir ikilemin cevabı nedir bilinmez ancak çıkarılan tek sonuç ikisinin de zor olduğudur.

4. İstanbul, Gurbet ve Müzik İlişkisi: A İstanbul Sen Bir Han mısın Örneği

Bu çalışma için analiz edilen bir diğer eser ise, Kütahya yöresinden, 20/05/1971 tarihinde Hisarlı Ahmet İnegöllü’den Mustafa Hisarlı tarafından derlenen (TRT Müzik Dairesi Yayınları) THM 163-18/3/1973 numaralı ve tarihli “A İstanbul Sen Bir Han mısın” adlı türküdür. Tema yönünden yine gurbet konusunun işlendiği eserin şiir yapısı şu şekildedir:

A İstanbul (beyim aman) sen bir han mısın
Varan yiğitleri (de beyler aman) yudan sen misin
Gelinleri yarsız koyan (bidanem) sen misin
Bağlantı:
Gidip de gelmeyen yarı ben neyleyim (beyler aman)
Vakitsiz açılan da gülü ben neyleyim (beyler aman)

A İstanbul (beyim aman) ıssız kalası
Taşanı toprağına (beyim aman) güller dolası
O da bencileyin (aman) yarsız kalası

Yukarıda şiiri verilen bu eserde işlenen ana husus, gurbetin getirdiği ayrılığın kişide yarattığı üzüntü olarak görülmüştür. Muhtemeldir ki sılada kalanın İstanbul’a karşı kötü bir tutumu oluşmuş ve “A İstanbul sen bir han mısın / varan yiğitleri yudan sen misin” söyleminde de net bir şekilde görüldüğü üzere, gurbete gidenlerin dönememesinin sorumlusu olarak İstanbul’un kendisi tutulmuştur. Burada karşılaşılan durum, bu gidişlerin zorunlu olarak gerçekleştiği fikrini ortaya koymaktadır. Devamında bulunan “gelinleri yarsız koyan” ifadesinde ise eserin bir kadın ağzından yazıldığı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bu tür eserlerin izahında “kadın ağzı” kavramının kullanılması ise uygun görülmüştür. Bu kavram, içerisinde kadın anlatımına dayalı öğelerin bulunduğu ve bir kadın tarafından yazılmış olma ihtimalinin yüksek olduğu eserler için kullanılmaktadır.

Esere müzikal açıdan bakıldığında ise, kürdi ve hicaz makamlarının özelliklerini taşıdığı görülmüştür. Kütahya yöresinde, özellikle Hisarlı Ahmet’ten derlenen eserler içerisinde sıkça karşılaşılan bu makamsal yapıya, yine yörede sıkça rastlanılan 9/8’lik usul yapısı eşlik etmiştir. Ezgi de kullanılan ve aşağıda kutucukla belirtilen kısımdaki hicaz geçkinin esere duygu yönünden zenginlik kattığı düşünülmektedir. Hatta halk müziği içerisinde gariplikle ilişkilendirilen hicaz makamının burada kullanılmasının, eserin yaratıcısının sılada garip kalması ile dolaylı bir orantı olabileceği düşüncesi değerlendirmeye değer bir husus olarak görülmüştür.



Görsel 3. A İstanbul Sen Bir Han mısın Motif (TRT Müzik Dairesi Yayınları THM 163-18/3/1973)

Yukarıda bahsedildiği üzere garipliğin bir yansıması olarak görülen bu eserde; özlem, aşk, ayrılık, sitem gibi duygular yoğun bir şekilde hissedilmiştir. Aslında bu duyguları ortaya çıkaran ana unsur olarak gurbet unsuru Gestaltçı Psikoloji kavramı içerisinde değerlendirilebilir. Günay, bu kavramı şu şekilde açıklamıştır:

“Bireylerin, objelerin, olayların görünümelerini ve davranışlarını, onların içinde bulundukları zaman (süre), mekân ve çevre ile etkileşimleri ile birlikte ele alarak bilimsel yöntemler ve tekniklerle inceleyip yorumlayan bir bilim dalıdır. Gestaltçı görüşte kritik anlayış, psikolojik

olayları, onları oluşturan öğelerin toplamından daha üst anlam taşıyan halleri ile görmeye çalışmak ve bu olayların oluştuğu dış çevreyi, oluşumun süre ve zamanını dikkate alarak değerlendirmektedir, denebilir.” (Günay, 2021: 81).

Bu kavramdan hareketle bireyin özlem dolu ruh halini, bu ruh haline sebebiyet veren olayların toplamından daha üst seviyede görebilmek ve buna mahal veren dış çevre ve bilhassa gurbet kavramının varlığı üzerinden değerlendirmenin yapılabileceği düşünülmüştür. Bu hislerin anlatım biçimi olarak müziğin kullanılması da müzik sosyolojisi ile psikoloji biliminin ortak paydada buluşmasına olanak sağlayan durumlardan birisi olarak karşımıza çıkmıştır.

Sonuç

Yıllardır toplum içerisinde süregelen “gurbet” kavramı ve bunun yarattığı manevi durumlar üzerine bir merak duygusundan yola çıkılarak hazırlanan bu çalışmada ana unsur olarak, Türkiye toprakları içerisinde bu olgunun en belirgin karşılığı olan İstanbul şehri seçilmiştir. Bu seçimle birlikte, bu duygunun ve getirilerinin insan dilinde hayat bulmuş hali olarak Türk halk müziği tercih edilmiş ve farklı yörelerden seçilen iki eser üzerinden analiz yapılmaya gayret gösterilmiştir. Bu analizler doğrultusunda şu çıkarımlar yapılmıştır:

- İstanbul’un bulunduğu konum itibarıyla yıllar boyu sıkça göç aldığı ve bu göçlerde çoğunlukla erkek nüfusun artış gösterdiği tespit edilmiştir.
- Göçlerin en bilinen sebebinin, dönem içerisindeki ekonomik problemlerden doğan geçim sıkıntısı olduğu düşünülmüştür. Bu yüzden de çoğunlukla çalışmak için erkek bireylerin göç ettiği fikri ortaya çıkmıştır.
- Gurbet duygusu beraberinde, özlem, ayrılık, çaresizlik, belirsizlik gibi duyguları getirmiş ve genel olarak negatif bir olgu olarak düşünülmüştür.
- İstanbul’un gurbet kavramı ile olan ilişkisi incelenmiş ve karşılaşılan örnekler neticesinde halen daha bir bağdaşıklık olduğu tespit edilmiştir.
- Halkın duygularına hizmet eden bir çalışma olması sebebiyle, gurbet olgusunun en belirgin tezahürü olarak görünen İstanbul’a halkın dilinde aramış ve Türk halk müziği içerisindeki iki örnek eserle bu hususa yaklaşılmıştır.
- Özellikle İstanbul, ayrılık, özlem gibi konuları içeren ilk örnek olarak seçilen; Kayseri yöresinden, Ahmet Gazi Ayhan’dan derlenen “Ağam İstanbul’u Mesken mi Tuttun” isimli eserde, gurbete gidenden ziyade sılada kalan sevgilinin duyguları ortaya çıkmış ve bu durum eserin makamsal yapı ve şiir içeriği ile bağdaştırılarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Eser içerisindeki yansıyan duygular tespit edilmiş ve bunların gurbet kavramının getirisi olduğu kanısı ortaya atılmıştır. Bunun yanı sıra eserdeki şehir ağzı üsluba ve kullanılan yalın dile dikkat çekilmiş, kullanılan makam ile yöredeki aynı makamla icra edilen: “Ceviz Oynamaya Geldim Odana” adlı eserin ortak yönlerine yer verilmiştir. İki eserin hikayesi ele alındığında, içerisindeki hüznün duygusunun segâh makamı ile olan ilişkisi ele alınmış ve bu durumun tesadüfi olup olmadığı tartışmaya açık bir husus olarak ortaya atılmıştır.

- Çalışma için seçilen ikinci örnek ise, Kütahya yöresinden Hisarlı Ahmet İnegöllü'den derlenen “A İstanbul Sen Bir Han mısın” adlı eserdir. Bu eserin teması da ayrılık, özlem gibi duygulardan oluşmuş, bu duyguların sebebi olarak da İstanbul görülmüştür. Zorunlu bir ayrılığın anlatıldığı eserde yoğun olarak hissedilen bir diğer hislerden biri de gurbet kavramına olan sitem ortaya çıkmıştır. Geride kalanın yalnızlığının ürünü olarak ortaya çıkan eserdeki ruh hali Gestaltçı Psikoloji açısından da değerlendirilmeye çalışılmış, bunun müzik sosyolojisi ile olan bağı da irdelenmiştir.
- Eserde makamsal yapı da incelenmiş ve kullanılan hicaz geçkisi, halk müziği içerisinde kullanılan garip kavramı ile özdeşleştirilmiştir. Bu bağlantının da gurbet kelimesi ile olan kök bağlantısına dikkat çekilmiştir.
- İki eserin ortak paydaları olarak ise, İki eserde de gurbetin karşılığı olarak İstanbul'un kullanılması ve şiir içerisinde geçirilmesi, kullanılan makamsal yapıların benzerliği, eserin duygusu ve teması ile olan ilişkisi, iki eserin de yapı itibarıyla “türkü” formunda olması, eserlerin bir kadın tarafından yaratıldığı düşüncesi, gurbete gidenin kalanda bıraktığı duyguların söyleme de yansması, İstanbul'a karşı negatif bir tutum sergilenerek sitemde bulunulması, eserlerde yalın bir dil kullanılması gibi hususlar tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Akman, M. (2010). Erzincan Türkülerinde Göç Kavramı. *Halk Kültüründe Göç Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (28–29–30 Mayıs 2010, Balıkesir) s. 45–52. Balıkesir: Pınarbaş Matbaacılık.
- Aydın, İ., & Sağer, T. (2023). Türk Halk Müziği Ekosisteminde Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi: Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 6(3), s. 59–79.
- Bora, T. (2002). *Modern ve Medenî*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2020). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (27. baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Günay, E. (2021). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gürel, A., & Balta, Y. (2011). İstanbul'un Göç Olayı ve Etnik Hayat Üzerine. *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*(1), Aralık.
- Kaymakçıoğlu, N. B. (2009). Ahmet Gazi Ayhan'ın Hayatı ve Sanat Hayatı, *(Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Mirzaoglu, F. G. (2019). Gurbet Türkülerinde İstanbul İmgesi: Yârim İstanbul'u Mesken Mi Tuttun. *Folklor/Edebiyat*, 25(100), s. 849–859.
- Ortaylı, İ. (2007). *İstanbul'dan Sayfalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türkmen, N. (2023). Gurbet ve Seyahat Kavramları ile Âşık Sümmânî'de Cismanî Gurbet ve Seyahat Olguları Üzerine Bir Değerlendirme. *TÜRÜK: Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 11(33), s. 72–91.
- Türkmen, N. (2023). Gurbet Teması ve İstanbul Algısı Üzerine Folklorik Bir Değerlendirme. *TÜRÜK: Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 11(32), 72–91.
- Yalçınkaya, Ş. (2018). Klâsik Türk Edebiyatında Gurbet ve Nevres-i Kadîm'in Gurbeti, *Journal of Turkish Language and Literature*, 4(1), s. 322–343.
- Yücel, H. (2022). Türkülerde Gurbet Teması. *Academic Knowledge*, 5(2), s. 271–281.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Gurbet*. Türk Dil Kurumu Sözlük. <https://sozluk.gov.tr> Erişim Tarihi: Belirtilmemiş.
- Kirmen Dergi. (t.y.). *Karacaoğlan'da Gurbet*. Tuvart. <https://www.tuvart.net/kirmen-dergi->

karacaoglanda-gurbet Erişim Tarihi: Belirtilmemiş.

Görsel Kaynakça

RepertuKül. (t.y.). A İstanbul Sen Bir Han Mısın?

(<https://www.repertukul.com/A-ISTANBUL-SEN-BIR-HAN-MISIN-163/> / Erişim Tarihi: Belirtilmemiş.)

RepertuKül. (t.y.). Yarim İstanbul'u Mesken Mi Tuttun?

(<https://www.repertukul.com/YARIM-ISTANBUL-U-MESKEN-MI-TUTTUN-2353/> / Erişim Tarihi: Belirtilmemiş.)

RepertuKül. (t.y.). Ceviz Oynamaya Geldim Odana Tuttun?

(<https://www.repertukul.com/CEVIZ-OYNAMAYA-GELDİM-ODANA-3587> Erişim Tarihi: Belirtilmemiş.)

“Tehlikeli Oyunlar” Romanından “Tehlikeli Oyunlar” Tiyatro Oyununa Bir Oyunlaştırma Denemesi*

A Dramatization Attempt from the Novel “Tehlikeli Oyunlar” to the Play “Tehlikeli Oyunlar”

Mustafa BAL**

Araştırma Makalesi / Research Article

Öz

Oğuz Atay, edebiyat ve tiyatro alanında özgün, yenilikçi eserler üretmiş önemli bir yazardır. Seyyar Sahne tiyatro ekibi tarafından “Tehlikeli Oyunlar” romanından “Tehlikeli Oyunlar” tiyatro oyununa yapılan oyunlaştırma ve bunun sahnelemesi ile romanın içsel çatışmaları, psikolojik derinlikleri yansıtılarak okur/ seyircinin metinle etkileşiminin artırılması amaçlanmıştır. Oyunlaştırma sürecinde yönetmen; sahne tasarımı ve mekân kullanımıyla temaları güçlendirmiş, karakterlerin iç dünyasını yansıtan özgün sahne düzenleri oluşturmıştır. Analiz sürecinde roman ve tiyatro metinleri içerik analiziyle incelenip temalar ve anlatı tekniklerindeki değişimler kodlanarak karşılaştırılmış, yönetmenle yapılan görüşme verileri de metinsel bulgularla ilişkilendirilmiştir. Bu yaklaşım, türler arası dönüşümün metinsel özelliklerini ve uygulayıcı deneyimlerini bütüncül olarak ortaya koymayı hedeflemiştir. Çalışmada gerçekleştirilen bu dönüşüm sonucu Oğuz Atay’ın anlatım tarzındaki değişim ile anlatıcı kimliğinin farklılaşması, bunun hikâyenin derinliği ve anlatım gücüne etkisi araştırılmıştır. “Tehlikeli Oyunlar” romanının tiyatro uyarlaması, minimalist öğeler ve yenilikçi kurgusuyla hem edebiyat hem de tiyatro literatüründe önemli bir yer tutar. Böylelikle Atay’ın sanatsal kimliği güçlendirilmiş, tiyatro sanatına büyük bir katkı sağlanmış olur.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Edebiyat, Oyunlaştırma, Roman, Oyun

Abstract

Oğuz Atay is an important writer who has produced original and innovative works in the fields of literature and theatre. The dramatization and staging of the novel “Tehlikeli Oyunlar” from the novel “Tehlikeli Oyunlar” to the play “Tehlikeli Oyunlar” by the Seyyar Sahne theatre team aimed to increase the interaction of the reader/audience with the text by reflecting the internal conflicts and psychological depths of the novel. In the dramatization process, the director strengthened the themes with stage design and use of space, and created original stage arrangements that reflected the inner world of the characters. In the analysis process, the novel and theatre texts were examined with content analysis, the changes in themes and narrative techniques were coded and compared, and the interview data with the director was also associated with the textual findings. This approach aimed to reveal the textual characteristics of the inter-genre transformation and the experiences of the practitioners in a holistic way. As a result of this transformation, the change in Oğuz Atay’s narrative style and the differentiation of the narrator identity, and the effect of this on the depth and narrative power of the story were investigated. The theatre adaptation of the novel “Tehlikeli Oyunlar” holds an important place in both literature and theatre literature with its minimalist elements and innovative plot. In this way, Atay’s artistic identity was strengthened and a great contribution was made to the art of theatre.

*Bu makale Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programında hazırlanan “Tek Kişilik Edebiyat Uyarlaması Tiyatro Oyunlarının Anlatı Yapısı ve Dramaturjik İncelemesi” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

**Dr. Mustafa BAL
mustafabal01@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4130-1507

Keywords: *Theatre, Literature, Dramatisation, Novel, Play*

Giriş

Edebiyat ve tiyatro sanatları; kökenlerinden itibaren birbirini besleyen, dönüştüren ve yeniden üreten iki önemli ifade biçimidir. Özellikle roman gibi anlatı temelli bir türün tiyatro oyununa uyarlanması, bir tür değişiminin ötesinde dil, biçim, anlatım tekniği ve estetik yapının baştan sona yeniden kurgulanması anlamına gelir. Romanda iç monologlar, bilinç akışı, anlatıcının yorumları, betimlemeler gibi yazılı anlatıya özgü öğeler ön plandayken tiyatrodaki eylem, diyalog, sahneleme, görsellik ve performans belirleyici öğeler haline gelir. Uyarlama süreci bu farklılıkları gözeterek metni sahne gerçekliğine taşır ve bunu yaparken yaratıcı yorumlar, dramaturjik müdahaleler ve sanatsal tercihleri içeren karmaşık bir süreç işler.

Oyunlaştırma, farklı alanlarda çeşitli biçimlerde tanımlansa da genel olarak öğrenme ortamlarında oyunsu deneyimler yaratma süreci olarak değerlendirilir. Türk Dil Kurumu'na göre ise bu terim, tiyatro türünden olmayan bir eserin teknik olarak oynanabilir hâle getirilmesi anlamına gelir (TDK, 2025).

Teknolojik gelişmelere paralel olarak oyunlaştırma, dijital uygulamalar ve drama eğitimi gibi alanlarda yaygın biçimde kullanılmaktadır. YÖK Ulusal Tez Merkezi'ne göre Türkiye'de oyunlaştırma ile ilgili 122 lisansüstü tez bulunmakta; bunların %48'i eğitim-öğretim odağındadır (Oyunlaştırma, 2024). Bu çalışmalarda yapılan inceleme sonucunda tiyatro bağlamında sahneleme sürecine özgü anlamda kavrama odaklanan akademik bir çalışmaya rastlanmamaktadır.

Eğitimde oyunlaştırma, oyun yapısının estetik ve motivasyonel unsurlarını oyun dışı durumlara uygulayarak öğrenmeyi destekleme süreci olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşıma dayanak oluşturan teoriler arasında bilişsel çıkarıklık, sosyal öğrenme, akış, özerklik, olaysal bellek ve operant koşullanma kuramları yer alır (Sezgin-Yüzer, 2020: 64-65). Sezgin-Yüzer'in derlediği literatürün %89'unun yabancı kaynaklardan oluşması da dikkat çekicidir ve tiyatro odaklı bir örnek bu literatürde yer almamaktadır.

Drama eğitimi ve seçmeli derslerde oyunlaştırma kavramının giderek daha fazla yer bulması, uygulamadaki gelişimi ortaya koymaktadır.

Ancak bu bağlamda oyunlaştırma kavramı çalışmada tiyatro oyunu için yeni bir metin üretme konusunda ilk kez kullanılacaktır. Bu durum yazılı bir metin sahneye aktarılırken görsel, işitsel ve yapısal öğelerle dönüştürülmesini, yönetmenin bakış açısına göre yeniden yapılandırılmasını ifade eder. Bu süreçte yönetmen, kaynak metni yorumlayarak ikincil bir metin üretir, oyunlaştırılmış bir metin ortaya çıkar. Böylelikle edebi türler arasında bir geçiş gerçekleştirilmiş olur.

Bir öykü ya da romanın sahneye doğrudan aktarılması basit bir uyarlama olarak görülebilir; ancak anlatı yapısı, zaman-mekân düzeni ve karakter derinliği korunmadığında dönüşüm kaçınılmaz olur. Uyarlamada yönetmenin metne yaptığı müdahale, yorum sınırlarını aşarak yeni bir yapı oluşturur. İpşiroğlu'na göre (1995: 20) uyarlama, yorumdan daha geniş bir özgürlük alanı sunar.

Uyarlama sürecinde olay örgüsü sadeleştirilir, karakter sayısı azaltılır, sahneye uygun mekân tasarımları yapılır. Ayrıca, anlatıcı bakış açısı kaldırılarak anlatı doğrudan karakter diyaloglarına dönüştürülür. Yalnızca teknik değil, aynı zamanda dramaturjik ve estetik bir yeniden üretimi kapsayan bu süreç, çalışmada da tiyatro literatüründe ilk kez ve özgün bir şekilde kullanılacak olan oyunlaştırma kavramını inceleyecektir.

Türkiye’de romanların tiyatroya uyarlanması edebiyat ve sahne sanatları arasındaki etkileşimin somut örneklerinden biridir. Ancak bu süreçte özellikle dilin katmanlılığı, anlatı yapısının çok sesliliği, karakterlerin içsel dünyalarının temsili gibi unsurlar önemli bir dönüşümü gerektirir. Bu bağlamda Oğuz Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” adlı romanı, anlatı teknikleri açısından uyarlaması oldukça güç bir metin olarak öne çıkar. Postmodern anlatı yapısı, iç monologlar, zamanlar arası geçişler, oyun içinde oyun kurgusu, anlatıcının çoklu kimlikleri ve ironik diliyle “Tehlikeli Oyunlar”, tiyatroya aktarım olanakları açısından da önemli bir tartışma alanı açar.

Seyyar Sahne tiyatro topluluğu tarafından sahneye taşınan “Tehlikeli Oyunlar” oyunlaştırması, bu zorluğu göğüsleyen önemli bir örnektir. Yönetmen Celal Mordeniz’in dramaturjik kurgusu ve oyuncu Erdem Şenocak’ın tek kişilik performansı, romanın anlatı katmanlarını sahnede bedensel ve sözel performans aracılığıyla yeniden üretir. Üzerine yapılmış akademik bir inceleme bulunmayan oyun için ilk sezonunda yapılan “Tek başına erişilmez bir dünya olan

Oğuz Atay, Tehlikeli Oyunlar ile tiyatro sahnelerinde muhteşem şekilde hayat buluyor.” (Kaya, 2008) eleştirisi, çalışmanın önemini göstermektedir. Oyunlaştırmada romanın iç monolog yapısı dramatik diyalog ve doğrudan hitap formuna dönüştürülürken anlatıcının çoklu kimlikleri oyuncunun bedensel yorumlarıyla sahnede temsiliyet bulur. Mekân ve zaman kurgusu, minimalist ama sembolik bir sahneleme aracılığıyla aktarılır ve romanın dağınık görünen anlatı akışı tiyatrodaki ritmik ve bütünlüklü bir performansa dönüşür. Seyyar Sahne’nin bu oyunlaştırmaları, romanın edebi niteliğini ve felsefi sorgulamalarını sahnede yeniden üretirken yönetmenin ve oyuncunun özgün yorumlarını da içerir.

Çalışma, “Tehlikeli Oyunlar” romanı ile Seyyar Sahne’nin aynı adlı tiyatro oyunu oyunlaştırmaları arasındaki dönüşüm sürecini nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda içerik analizi yöntemiyle her iki metnin olay örgüsü, karakter yapısı, zaman ve mekân kurgusu, anlatıcı bakış açısı, temalar ve semboller bakımından çözümlenmesi hedeflenmektedir. Karşılaştırmalı çözümleme yaklaşımı, romanın sahne sanatına özgü biçimsel ve anlatısal dönüşümlerini sistemli olarak ortaya koyacaktır. Ayrıca oyunlaştırma sürecine dair yönetmenle gerçekleştirilecek yarı yapılandırılmış görüşme, yaratıcı kararların gerekçelerini, sahneleme stratejilerini ve dramaturjik tercihleri uygulayıcı perspektifinden anlamayı sağlayacaktır. Böylece edebi bir metnin tiyatro metnine oyunlaştırma süreci yalnızca metinsel çözümleme ile sınırlı kalmayıp uygulayıcı deneyimiyle de desteklenen çok boyutlu bir çerçevede ele alınacaktır.

19.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayan modernleşme hareketi, yalnızca siyasal ve idari reformlarla sınırlı kalmamış, kültürel alanda da Batı’nın değerlerini ve ifade biçimlerini topluma aktarmayı amaçlayan köklü dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu dönüşümün mekânsal odağı İstanbul’un kozmopolit semti Pera’dır. Avrupaî yaşam tarzı, tüketim kültürü ve sahne sanatlarının Osmanlı toplumu ile buluştuğu bu alanda inşa edilen tiyatro ve opera binaları, Batı dramaturjisi ve sahneleme tekniklerinin Osmanlı sahnesine yerleşmesini sağlamış, geleneksel seyir biçimleri yerini düzenli ve temsile dayalı bir tiyatro anlayışına bırakmıştır. Bu gelişme, Batı’nın modernleşme tasarımının Osmanlı toplumuna tiyatro aracılığıyla aktarılmasının somut bir örneği olarak değerlendirilir.

Bu kültürel değişimle eşzamanlı olarak edebiyat alanında Batılı kökenli realist roman türü de yaygınlaşmıştır. Realist roman estetiği, sanat yapısının toplumsal ve kültürel bağlamın bir

ürünü olarak şekillendiğini öne sürer. Sanatçının içinde yaşadığı dünyaya, doğaya, evrene ve insana dair estetik cevaplar geliştirerek eserini biçimlendirdiği vurgulanır. Gerçeklik anlayışının mitoslar, felsefi yaklaşımlar ve bilimsel gelişmelerle değiştiği; Ptolemaios’un dünya merkezli modelinden Galileo ve Copernicus’un güneş merkezli evren tasarımına geçişin sanatta da estetik ilke değişikliklerine yol açtığı belirtilir. Aristoteles’ten 20. yüzyıla kadar egemen olan yansıtmacı (mimetik) estetik anlayış, görsellik, duyusalılık ve determinizm ile insan ve gerçeklik arasına bir tampon düzlem koyar ve bu tampon gerçeklik yüzyılın sonlarına doğru doğrudan gerçekliğin yerini almaya başlar.

Doğa bilimlerindeki gelişmelerin yanı sıra Freud ve Jung’un psikoloji kuramları ile Nietzsche’nin tanrı kavramına getirdiği eleştiriler de bu gerçeklik kavrayışını dönüştürmüştür. Yeni estetik anlayışta dünya parçalı biçimde anlatılır, zaman çizgisel akamaz, montaj ve kolaj teknikleri kullanılır. Sanatçı, doğrudan yansıtması mümkün olmayan bu gerçekçiliği sezgi ve düş gücüyle biçimin kıvrımlarında yeniden üretmeye çalışır. 20. yüzyıl modern romanı bir modeli taklit etmez; öykü, kahraman ve anlam artık metnin kendisi olur. Modernist roman kurgusu, montaj/kolaj teknikleriyle bağımsız bölümleri bir araya getirir veya neden-sonuç ilişkisi kurmayan bütüncül öykü izlenimi yaratır. İmge, modernist romanın ana malzemesi olarak önemsendir ve özgün bir gerçeklik düzlemi yaratır. Üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi teknikler geleneksel zamandizinsel anlatının yerini alır.

Oğuz Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” romanı bu bağlamda dikkat çekicidir. Yaşama ve yazma edimlerinin eşzamanlılığı üzerine kurulu çok katmanlı yapısı üstkurmacayı uygularken gerçek, kurmaca düzlemi ve Hikmet’in iç dünyası sürekli yer değiştirir. Seyyar Sahne tarafından sahnelenen oyunlaştırma ve uyarlama, romanın bu çok katmanlı yapısını sahnede temsil edebilmek için tek kişilik performans, soyut mekân tasarımı ve bedensel anlatım gibi yaratıcı sahneleme tekniklerine başvurur. Böylece 19. yüzyılda Pera’da temelleri atılan modernleşmeci tiyatro anlayışı, günümüzde alternatif sahnelerde dönüşerek varlığını sürdürür ve Batı estetiğinin yerleşmiş ama özünü koruyan bir anlatı geleneğine dönüşmesini sağlar.

1. Araştırmanın Modeli

Çalışma, yapılandırılmış ve nitel araştırma yöntemine dayandırılmıştır. Araştırmada içerik analizi, karşılaştırmalı metin incelemesi ve yarı yapılandırılmış görüşme teknikleri bir arada

kullanılarak hem metinler arası dönüşüm hem de bu dönüşüme yön veren uygulayıcı bakış açıları çok yönlü olarak değerlendirilmiştir.

İlk aşamada, roman ve tiyatro metni içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. İkinci aşamada iki metin türü biçimsel ve içeriksel açıdan karşılaştırılmış; anlatı evreninin tiyatroya nasıl uyarlandığı, türler arası estetik farklar üzerinden analiz edilmiştir. Üçüncü aşamada ise oyunlaştırmada doğrudan rol alan yönetmenle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeden elde edilen veriler, metinsel analizlerle ilişkilendirilmiştir.

2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Türkiye’de 1970’li yıllarda görülmeye başlanan edebiyat uyarlaması tiyatro oyunları çalışmanın evrenini oluştururken Oğuz Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” romanının Seyyar Sahne tiyatro ekibinin oyunlaştırması ise örnekleme ortaya koymaktadır.

3. Araştırmanın Veri Toplama Aracı

İnceleme, Oğuz Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” romanı ve Seyyar Sahne tiyatro ekibinin bu romandan aynı adla oyunlaştırdığı “Tehlikeli Oyunlar” tiyatro oyunu üzerine yapılan incelemeyi içermektedir. İncelemeyi destekleyecek şekilde “Tehlikeli Oyunlar” tiyatro oyununun yönetmeni Celal Mordeniz ile yapılan görüntülü görüşme de bir başka veri toplama aracıdır. Oyunlaştırma kelimesinin literatürdeki anlam ve kullanım alanları da alan araştırması sonucunda önemli veriler sağlamıştır.

4. Verilerin Toplanması ve Analizi

Elde edilen veriler üç temel kaynaktan toplanmıştır: Roman metni, onun tiyatro oyunlaştırması ve oyunlaştırma sürecine doğrudan katılan bir yönetmen ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşme. Roman ve tiyatro oyunu metinleri doküman incelemesi tekniğiyle görüşme verileri ise yarı yapılandırılmış sorularla çevrim içi ortamda alınarak ses kaydı ve notlar yoluyla kaydedilmiş ve yazılı döküm haline getirilmiştir.

Bu çoklu veri kaynağı yaklaşımı, türler arası dönüşümün metinsel özelliklerinin yanı sıra uygulayıcı deneyimlerini ve karar süreçlerini de bütüncül bir bakış açısıyla ortaya koymayı amaçlamıştır.

5. Bulgular

5.1. Tematik Vurgu

“Küçük hesapların ve kesintisiz kuruntuların hikâyesi”, “Tutunamayanlar” da şöyle bir dokunup geçtiğim konular” (Atay, 2005: 14) cümleleriyle romanını niteleyen Atay, küçük burjuva yaşam biçiminden uzaklaşmak için bir gecekonduya yaşamaya başlayan karakterin kendi benliğini, varoluş sorunlarını sorgulaması üzerine kurar Tehlikeli Oyunlar romanını. Yine kapsayıcı bir bakışla bu yapıya anlatı diyeceğiz. Çünkü metin yalnızca bir edebi formda değil pek çok sanat formunda okur/ seyirci karşısına çıkar.

25 Nisan 1970- 29 Ocak 1977 tarihleri arasını kapsayan ve Atay’ın eserlerinde yoğun olarak karşılığını bulan “Günlük”, metni anlama konusunda bize önemli ipuçları verir. Orhan Pamuk, olumsuz bir yaklaşımla da olsa Atay’ın roman kahramanlarını kastederek “bu insanların hepsi birer Oğuz Atay’dır” (Pamuk, 1999: 193) demiş, eserlerdeki otobiyografik kimliğin altını çizmiştir. Bu otobiyografik tartışma bir tarafta dursun; yarım kalan “Eylembilim” ve bir biyografi sayılacağından “Bir Bilim Adamı’nın Romanı” hariç, ilk romanı “Tutunamayanlar”la birlikte bireyin yaşadığı topluma aidiyet duyma sorununu merkeze alan Atay’ın Hikmet Benol karakteri, kendi varlığını kanıtlamak ve bambaşka bir gelecek kurma amacıyla geçmişini değiştirmeye çalışır. Atay, ilk romanı “Tutunamayanlar”daki karakterleri Selim ve Turgut gibi burada da Hikmet Benol ile kendi somut dünyasından soyut dünyaya doğru kaçmaya çalışır. Bu nedenle Hikmet’in de bir tutunamayan olduğu söylenebilir. Atay’ın “Günlük” üne 19. yüzyılın radikal Rus yazarı Belinsky’den alıntılandığı yerden bakıldığında bahsi edilen konu itiraf edilmiş olur: “Kendi varlığını kanıtlamak için” (Atay, 2005: 246).

Dönemin edebiyat dünyasında “Tehlikeli Oyunlar”ın yeterince önemsenmemesi Atay’ın en çok rahatsız olduğu konulardandır. 1975 Varlık dergisi yıllığında Mutluay’ın laf yığını dediği, 1973 yılı romanlarından bahseden Naci’nin adını dahi anmadığı, Türk edebiyatı üzerine önemli çalışmaları bulunan Berna Moran ve Jale Parla’nın “Tutunamayanlar” odaklı okumaları, “Tehlikeli Oyunlar”ı bir devam romanı olarak görmeleri ve halkın ilgisizliğinin aksine “Tehlikeli Oyunlar” oyunu sahnede büyük bir ilgi görmüştür. Oyunun yönetmeni Mordeniz’le yapılan görüşmede oyunun başarısını “romandaki bireyin bilinç yarılmasını, bilincinde oluşan iç gerilimi dramatik bir çatışma unsuru olarak merkeze alabilmesi”ne

bağlaması gerçekleştirilen dramaturji çalışmasının önemini gösterir (Celal Mordeniz, 2021, 30 Kasım tarihli görüşme).

“Tehlikeli Oyunlar” romanı 1971 muhtırasından sonra kaleme alınmış olmasına rağmen romanın yazımını topluma dair bir nedene bağlamak aşırı yorumdur denebilir. “Silahların patladığı bir dönemde bir yazarın bireyci yaklaşımla romanında tutunamayan birini yüceltmesi hoş mu diye suçlanan” Atay’ın dönemin diğer yazarlarında olduğu gibi kendi iç dünyasına çekilen bir aydın kimliği oldukça belirgin olsa da küçük burjuva yaşamından uzaklaşan karakterin bir kaçışı söz konusudur (Ecevit, 2014: 323). Yaşadığı olumsuz evlilik, istemesine rağmen bir türlü yazamadığı ve oynayamadığı oyunlar bunalımını iyiden iyiye artırır. Romanı desteklercesine oyun metninde de yer bulan “Evliliğimin iç yüzünü bir roman tefrikası gibi parça parça ederek ayaklarınızın dibine sermedim mi?” (Atay, 2020: 333) diyen Hikmet’in sözleri bunun en büyük göstergelerindendir. Oyunlarını bir türlü tamamlayamaması da Hikmet’in hikâyesinin sonlanamaması gibi nerede olduğunu bilememe ve arayış haline bağlanabilir.

Kendini tanıma adına yaşadıklarını bir oyuna dönüştüren Hikmet, bu oyunu da bütün yaşamına yayar. Huizinga’nın “Homo Ludens” adlı eserinde olduğu gibi yaşamın her anını oyun alanının içine yerleştiren Hikmet Benol için “ülke (miz) büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca biraz isteksiz de olsak hepimiz sahnenin bir yerinde bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanır(ız). Küçük topluluklar olarak birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlar(ız)” (Atay, 2020: Önsöz). Shakespeare’in “Nasıl Hoşunuza Giderse” adlı eserinde yer alan “Bütün dünya bir sahnedir/ Kadın, erkek bütün insanlar da oyuncular/ Her birinin giriş ve çıkış zamanları vardır/ Her insan kısa ömrü içinde çeşitli roller oynar.” (Shakespeare, 2019: 46- 47) bölümüyle büyük benzerlik göstermesi Atay’ın da bütün dünyayı bir oyun evreni görmesinden ibarettir.

Hikmet, kurmaca bir karakter olsa da Atay’ın kendisinin de elinden düşürmediği Berne’ün “Games People Play” kitabını uygular niteliktedir. Bu eserde yapılan ayırma oluğu gibi game ve play kelimelerini yarattığı oyun evreninin içinde birlikte düşünen Hikmet, Atay’ın “game ya da piyes şeklinde versiyonunu seyredeceğiz.” (Atay, 2005: 44) söylemi gibi aslında bu ayırımın farkındadır. “Günlük”ünde ayırım yapsa da “Tehlikeli Oyunlar”da bütün bu kastedilen Atay tarafından oyun diye adlandırılır. “Tehlikeli Oyunlar” romanının kurgusu “Günlük”te

belirlenmiştir: “Bir yerde okumuştum; tiyatrodaki bütün olayların sahne dışında geçtiğini, sahnede olanların sahnede oyuncular tarafından nakledildiğini söylüyordu. Yani, hep bir şeyler oluyor bir yerlerde ve biz sadece duyuyoruz. Hikmet de -yer yer- böyle kullanabilir 'cahilliğini'. Sahnede yer alır ya da yer alanlar, olup bitenleri anlatırlar. Rivayetler nakledilir (Meddah)” (Atay, 2005: 46).

“Hayatını ciddiye alınmasını istediği bir oyun” (Atay, 2020: 19) gören Selim Işık da “oyunları çok ciddiye aldığı için ölen” (Atay, 2007a) Coşkun da “tiyatro ve sinema delisi” (Atay, 2007b) Hikmet de tam birer homo ludens kimliğindedir. Atay’ın eserlerindeki karakterlerin varlığı da bu oyunu devam ettirmek için yaşarlar. “Bir gün sonraya çıkabilmek için ve güneşin bir gün daha doğmak üzere olduğunu görebilmek için her gün yeni oyunlar icat etmek” (Atay, 2020: 319) zorundadır. Oyun metninde dahi defalarca temsil sözcüğüne yer verilmesi, yazılarak kurulan oyunun sahne üstünde icra edilmesi tiyatro sanatına tam bir dönüşümdür. Oyunlaştırma adımıyla yaratıcı ekip için de asıl önemli olan budur.

Hikmet Benol, tam bir anlatıcıdır. Bütün roman/ oyun boyunca konuşan bir anlatıcı. Tatjana Seyppel “Oğuz Atay’ın Dünyası” (1989) eserinde onun metinlerindeki karşıtlıkları sınıflandırır. Seyppel’in elde ettiği “konuşmak- olmak” karşıtlığı “Tehlikeli Oyunlar”da Hikmet Benol ile Hüsamettin Tambay ikilisinde oldukça belirgindir. Olmaya çalışan, sürekli konuşan Hikmet; karşısında tam anlamıyla karşıt bir karakter bulur. “Tehlikeli Oyunlar” romanı da “Tehlikeli Oyunlar” oyun metni de Hikmet karakterinin bir anlatısından ibarettir. Küçük oyunlara gelmemek için gecekonduya taşınan, burada büyük oyunlar oynama isteğinde olan Hikmet özgürlüğe kavuşur. “İşte hürriyet budur” diyen de kendisidir, anlatıcı kimliğiyle “işte böyle bir masaldı” diyen de kendisi. “Oğuz Atay’ın Eserlerinde Varoluşçuluk” doktora tezinde Atay’ın Hikmet karakteri için kullandığı “kendi gibi olmak ya da olmamak” halini bir sınır durum olarak gören Özalp da buna dikkat çeker. Hikmet, Beckett’in oyun kişileri için söylenen “yaşamı sürdürmek için farklı rollere bürünen, oyunlar oynayan, bu oyunlarla varoluşunu sağlayan ve yaşamı bir oyun gibi kurgulayan” (Çakmak, 2012: 55) kişidir. Albayın “iyi oynanamayan oyunlar” (Atay, 2005: 408) diyerek tanımladığı gerçek ile gerçek olmayan arasındaki bu belirsizliğin farkında olmasına karşın sınır hattında yaşayan Hikmet, “Sonra da gerçeği öğreneceğiz.” (Atay, 2005: 44) iddiasındaki anlatıcının karşısına okur/ seyirci kimlikleri ile çıkar. Kendi yazdıkları oyunun seyircisi dahi olan Albay, “Tehlikeli Oyunlar” romanında okur, “Tehlikeli Oyunlar” oyununda seyirci konumuna bürünür. Hikmet’in

oyunlarının neden bir türlü sonlanmadığı da okur/ seyirci kimliklerinin oyun oynama halinden memnun olması ve bunun devamlılığı ile açıklanabilir.

Romanın da oyun metninin de bütününde Hikmet'in dilinden düşmeyen yarım sıfatı "Yarım kalmış hayaller, yarım kalmış insanlar, yarım idareciler, yardımcılar, gazeteciler, fotoğrafçılar, yarım futbolcular" onun hayatındaki yarım bırakılan eylemlerle kendisini daha da belirgin hale getirir: "Bir gol yarım gol sayılıyordu, sonuçlar hep kesirli çıkıyordu... Biz de bu arada hiçbir şey yapmadık albayım, oyunlarımız hep yarım kaldı... Hep korkmuşumdur albayım, sonuna kadar gidememişimdir... Hiçbir su sonuna kadar içilmeyecek hiçbir sofrada yemeğin sonuna kadar oturulmayacaktı... Bir türlü sonuna gidemiyorduk rüyalarımızın, bir şey yapalım ki albayım, sonu gelmesin" (Atay, 2020: 157).

"Günlük" ün 21 Kasım tarihli notundan da anlaşılacağı üzere Hikmet Benol'un yarım kalma hali bütün hayatı için geçerlidir. Bir türlü bitiremediği oyunu, ansiklopedisi sonu gelmeyen, getirilmeyen eksikler biçiminde itiraf edilir:

"Hikmet'in olaylarla ilgili bir özelliği: kendini bir süre için kaptırdığı yaşantıların hiçbir zaman sonunu getiremiyor, neden? Üstelik olayların tam bütün düğümleri çözülmek üzereyken davayı terk ediyor, üzerine bir bezginlik çöküyor sanki bir an daha yaşayamayacakmış, o şekilde gibi geliyor ona, neden? Yarıda bırakıyor her şeyi, herkes yarı yolda bıraktığı herkes, o yolda bir yere varıyor. Hikmet herkes namına hepsinin yaşantısını öldüresiye sıkıcı buluyor. Onların yaşamadığı sıkıntıyı sanki onlar adına Hikmet duyuyor. Bu nedenle bitiremiyor belki yaşantılarını sonuna kadar yaşayamıyor. Belki de değil. Belki bir yaşantıyı sonuna kadar sürekli izlemenin, bitirmenin bir çeşit ölmek olduğunu hissediyor. Yarım yaşantılar sürdürerek bütün ölümlerden kaçıyor." (Atay, 2005: 56).

"Beni bu yarım adamlardan kurtarmayacak mısınız?" diyerek Bilge'ye seslenmesi bu yarım kalma halinden kaçma isteği gibi görünse de aslında bir oyun olarak tasarladığı hayatın dışındaki Bilge'den herhangi bir cevap beklememektedir.

Sanatı bir oyun olarak gören ve "güneşin bir gün daha doğmak üzere olduğunu görebilmek için her gün yeni oyunlar icat etmek zorunda" (Atay, 2020: 262) olan Hikmet'in neden ve nasılına cevap Berne'den gelir. Ona göre "Günlük yaşamda özel yakın ilişkiler kurma olanağı az olduğu ve yakın ilişki biçimlerinin bazılarını oluşturmak bazı kişilerce ruhsal açıdan olanaksız bulunduğu için toplumsal yaşamda zamanın önemli bir bölümü oyun oynanarak doldurulur" (Berne, 2020: 90).

Gürbilek'in "Tehlikeli Oyunlar" romanında oyunun kullanılma gerekçesini oyun alanına

bağlama çabası oldukça yerindedir: “Atay'ın romanlarında çocukluk yalnızca bir masumiyet olarak değil, bir an önce aşılması gereken bir zaaf olarak da değil, yazara oyun imkânını da sunan, kahra-manlarına tehlikeli oyunlar oynama, ‘uzak kötülükler’ düşünme, adileşme ve bayağılaşma imkânını da veren bir oyun alanı olarak çıkar karşımıza” (Gürbilek, 2012 b: 60). Piyes⁸ sözcüğünü kullanarak önceliği sahneye değil yazıya veren anlatıcı, söz ve yazı arasındaki güçlü bağı da kurmuş olur: “Hayır, kalın albayım. Şu anda elimizde fazla seyirci yok... Albaylarım! Sizlere bir piyes oynamayacağım. Sizlere, sizlerin tarihini okuyacağım. Her şeyi tarih sırasına göre anlatacağım. Çünkü ben sıraya önem veririm. Düzeni severim. Önce ne oldu? Önce kim, ne yaptı? Önce ne vardı? (...) Önce kelime vardı, biliyorsunuz” (Atay, 2020: 77).

Romanın adından da anlaşıldığı gibi oyun oynayan insan tehlike içerisindedir. Oyun kavramının özelliklerinden biridir tehlike. Âşık olduğu Bilge’ye nasıl yaklaşacağını düşünen Hikmet, “(Aşkla oynanmaz.) Aşkla oynarım: Ogüzeldudaklarınızasahipolabilir- miyim oynarım. İşi öylesine şakaya getiririm ki, gerçeğin anlamı kalmaz. (Bak bunu yaparsın.) Ciddi ol, ciddi ol; durum vahim.” dese de oynadığı oyunun ciddiyetinin farkında değildir. Heidegger’den beri söylenegelen oyunun kendi içinde tehlikeyi barındırması kadar ciddi bir durumdur bu (Dursun, 2019: 127).

“Antik çağlarda bir arada yaşayabilen oyun ve ciddiyet olguları, modern zamanlara gelindiğinde bir zıtlık ilişkisi içerisinde algılanmaya başlanmıştır” (Huizinga, 2017: 251- 257). Hatta Huizinga, oyunun ağırbaşlı anlamındaki earnest sözcüğünde dile getirilen kavramın zıddı olduğunu söyler. Tekrara düşmekten korkmama hatta kendi temsilini yüz kırk ikinci kez görmek de oyunun bir başka özelliğidir. “Tehlikeli Oyunlar” da “Herkesin kendisine uygun bir sonuç çıkar-makta serbest olduğunu” (Atay, 2020: 308) söyleyen anlatıcı, oyunun düzen içindeki yapısını vurgular. Bütün oyun alanlarının kendine özgü bir düzeni vardır. Oyun başlamadan önce belirlenmiş kurallarla oluşturulan bu düzen, zaman içerisinde formüle dökülerek belirginleştirilir. Oyuna katılan herkesin uymak zorunda olduğu bu kurallara uymayanlar, oyunbozan olarak adlandırılır ve cezalandırılır. “Tehlikeli Oyunlar” anlatısında Hikmet, yolculuğunun başından sonuna oyunbozan kimliğini gizlice taşır. Başarısız evliliğinde de yazmayı bitiremediği eserinde de onun oyunbozan kimliği ortaya çıkar. Ancak

⁸ Oyun karşılığı kullanılan piyes kelimesi, kimi durumlarda yalnızca oyun metni kimi durumlarda sahneye taşınan tiyatro oyununun kendisi anlamlarında kullanılmıştır.

oyun duygusu onda oyunbozanlığın önünde olduğundan bütün anlatının bir oyun olduğu, seyircinin seyrettiği oyunun da bir sonu olduğu gerçeğinden yola çıkılarak ortaya konanın okur/ seyircinin yeni oyunları olduğu söylenebilir. Büyük oyun böylelikle daha da büyümüş olur.

Oyunlaştırılan metindeki vurgudan çok daha bariz bir biçimde oyuna geldiğini söyleyen Hikmet, genel geçer ifadeler kullanmaktan geri durmaz. “Artık akşam olmaktadır, kardeşim Hidayet. Nurhayat annenin, sandalyede oturmaktan, sırtı ağrıtmaktadır. Mektubumuz, karışık olmakla birlikte, ruhumuzun aynasıdır. Derlenip toparlanması, içimizin derlenip toparlanmasına bağlıdır. Biraz daha zamana ihtiyacımız vardır” (Atay, 2020: 64). Anlatıyı “yaşantı milyoneri olamaması” (Atay, 2020: 65) ile sürdüren Hikmet, Hidayet için yazdığı mektupta bu şekilde rahat konuşabilmektedir. Mektup anlatısının sonunda tükeniş ağır basar.

“Ben bu oyunlara devam edemeyeceğim artık. Ben galiba artık sizinle ve dul kadınla yürütemeyeceğim bu hayatı. Bir dakika dursam. Düşünsem. Düşünemiyorum. Düşünemediğimi belli etmemeliyim. Sonra beni götürürler. Nereye? Biliyorsun. Hayır. Bilmiyorum işte. Seni dinlemiyorum. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum.” (Atay, 2020: 462).

Oyun içinde oyun oynama; iç içe geçmiş yapının gerçek olanla olmayan arasındaki belirsizliğini de işaret eder. Roman ve oyun metninin Hikmet tarafından yazılmaya çalışılan ancak hep yarım kalan oyunların, Hikmet’in daha önce oynamış olduğu oyunların gerçek ile kurmaca arasındaki konumu belirsizdir. Okur/seyirciyi farklı okumalara götüren de budur. “Tehlikeli Oyunlar” anlatısında metinler arası ilişkiler dâhilinde diğer metinlerdeki öğeleri kendi anlatısı içerisinde birer oyun malzemesi olarak kullanan Atay/ Seyyar Sahne de, kendi oyunlarına dâhil olmak için çaba gösteren okur/ seyirci de oyun kurma eğilimindedir. Oyun içinde oyun olup olamayacağını soran Hikmet, güvenilmeyen anlatıcı konumunu gözler önüne serer. Hikmet’in “Austerlitz savaşı gibi bir masal” tabiriyle oyun içinde yazdığı oyun, “Austerlitz savaşında albayla birlikte gösterilen yararlıklara karşı düzenlenen takdirname” (Atay, 2020: 302) ile gerçeğe dönüştürülür. Bloom’un Hamlet karakteri için söylediği “kendi kendisinin özgür sanatçısı” (Bloom, 2014: 80) kimliği de oyun içinde oyun oynayan karakterin zihnini gösterir. “Oyunumuza dönelim albayım” (Atay, 2020: 262) diyen de “Bırakalım oyunu albayım” diyen de Hikmet’tir. Anlatının sürekli farklı düzlemler arasında gidip gelmesi ve bunların hangisinin oyun olduğunun bilinmemesi oyun içindeki oyun yapısının romanı da oyunu da okur/ seyirci nezdinde yoğun bir hale getirir.

Oyun oynama ve kurma konusunda bir uzman olan Atay karakterleri küçük büyük pek çok oyun oynar. “Apokalipsin Dört Atlısı”, “Vakit Geçirme”, “Alt Gözlerde Arama” oyunu gibi küçük oyunlar da vardır Hikmet’in günlük rutininde, küçük oyunlar da büyük oyunlar da. Eric Berne’ün küçük ve büyük oyunlarının “Tehlikeli Oyunlar” anlatısında Atay tarafından kurgu boyutunda ele alınan sayfalar hiç de azımsanacak boyutta değildir. Küçük oyunlara gelmemek için gecekonduya taşınan Hikmet büyük oyunlar oynama amacındadır. Ecevit’in romanın yapısıyla ilgili söylediği üç düzlemin her biri bir oyun, hepsini çevreleyen ise “Tehlikeli Oyunlar” adlı tiyatro oyunudur. “Asıl oyun başlıyor albayım” seslenişi de bunu gösterir. En büyük oyun olan bu oyun, Atay’ın –mış gibi yapan insanlara yönelik eleştirisinin de asıl nesnesidir. Bu açıdan bakıldığında oyun kendini var etmeye çalışan bir dramaturji üzerinden okunabilir. Hatta anlatıcı; iyisi kötüsüyle, büyüğü küçüğüyle oynanan oyunları eleştirmekten de geri durmaz. Oyunları yönetmek için bir yönetmene ihtiyaç duyulması da bir özeleştirici kabul edilebilir.

Oyunlar yazıyorum Sevgi. Üst katta oturan emekli bir albay var. Oyunları yazarken bana yardımcı oluyor. Biliyorsun Sevgi. İnsanlar, çok kötü oyunlar oynuyorlardı genellikle. Mimikleri, jestleri diksiyonları çok kötüydü. Birçok insan da kendisine uygun olmayan rolü benimsiyordu. Oyunları düzelterek Hikmet, dedi albayım. Düzeltelim albayım! diye heyecanla bağırdım (Atay, 2020: 406).

Tek kişilik oyun kavramının roman türünün sahneye taşınmasından doğduğunu belirten Mordeniz’in “bireysellik”le ilişkilendirdiği roman, “kamusallıkla” açıkladığı ve “tiyatronun romanla hemhâl olduğu yerde” ortaya çıkmaktadır. Tiyatro sanatının üç asli ögesi seyirci, oyuncu ve yönetmenin birbiriyle ilişkisini birbirleriyle olan diyaloga ve bir terim olarak “diyalojik tiyatro”ya bağlayan Mordeniz (2011: 125-128) yola çıkış noktası aldığı Grotowski’nin “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru” manifestosundan “başka bir kişiye açılma” kavramıyla tarif eder.

“Tek kişilik oyun oyuncu için olduğu kadar seyirci için de bir meydan okumadır çünkü oyuncu kadar seyirci de diyalog kurmaya açık olmayabilir. Kendini albenisine kaptıracağı bir curcunadan yoksun bırakılan seyirci oyuncuyla başbaşa kalmıştır. Sahnede tek başına olan oyuncu doğrudan kendisine hitap edecektir. Bu doğrudan hitap için oyuncunun doğrudan seyirciyle konuşuyor olması şart değildir. Oyuncu tümüyle bir iç konuşmayı canlndırsa bile seyirciye hitap eder. Sahnedeki yalnızlığı bu sonucu zorunlu olarak doğuracaktır. Sahnedeki tek bir beden, iki ya da daha fazla sayıdaki bedenden çok daha fazla insanlık durumunu temsil kabiliyeti taşır... Tek kişilik oyunun öteki özneleri olan yönetmen ile oyuncunun ilişkisi de çalışma esnasında gerçek bir diyaloga evrilmek zorunda kalır. Çünkü belli bir aşamadan sonra

kalabalığın, topluluğun ama özellikle de kolektivizmin bireysel özellikleri törpüleyen, özel olanı genelin içinde erimeye zorlayan doğası/ havası yerini iki öznenin karşı karşıya kalma deneyimine bırakır. Yönetmen, bir oyuncu grubunu yöneten ve bu kalabalığa dair bir takım direktifler vermek zorunda kalan biri olmaktan çıkar; oyuncu ile dolaylı ve aracısız bir şekilde karşı karşıya kalır ve bu ilişki bir ben- sen ilişkisine dönmeye her zamankinden çok daha yakın hale gelir.” (Mordeniz, 2011: 127-128).

5.2. Dramatik Aksiyonun Yönelişi

“Tüm muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar: Ya insan bir yolculuğa çıkar ya da şehre bir yabancı gelir.” diyen Tolstoy’u doğrular nitelikte anlatının olmazsa olmazı olan iki öge; karakter ve eylemin birlikteliği “Tehlikeli Oyunlar”ın ana karakteri Hikmet’in bir yerden bir başka yere gitmesi ile kendisini gösterir. “Tutunamayanlar” romanında Turgut Özben’in Selim Işık’ı aramaya başlamasında olduğu gibi anlatı başlamış olur.

Geçmişinden kaçma düşüncesi romanın üst anlatısındaki gibi alt anlatıda da gerçeklikten kaçma biçimiyle okur/ seyircinin karşısındadır. İçerik bakımından romanının ikinci bölümünde Sevgi ile evliliğini, üslup bakımından da Hüsametdin Tambay dilini gerçekçi bir tarzda kullanan Atay, gerçek ile kurmaca arasında oluşturduğu çatışma ile okur/ seyirci nezdinde anlatının belirsizliğini güçlendirir. Yazar tarafından kurulan asal güç olay dizisinin kurulmasındaki en büyük zorluktur aynı zamanda. “Muharebe öncesinde bir yüzbaşıyla bir binbaşı böyle sohbet etmez”... “Nerede kaldı senin gerçekçiliğin?” (Atay, 2020: 266) diyerek Hikmet’in oyunlarla kurduğu yaratıcılığı sorgulayan Albay’a, Hikmet’in “Çok gerilerde kaldı albayım, burada oluşturulan bir sanat yapıtıdır, muharebe usulleri el kitabı değil” (Atay, 2020: 266) cevabı onun kurmaca lehine taraf tuttuğunun kanıtıdır.

“Tehlikeli Oyunlar” romanının yapısını oluşturan ve Ecevit’in bahsettiği her üç anlatı düzleminde de oyun kavramı hem edebi bir tür olan romanı kuran düşünce hem de sahne üstüne taşınan oyun metninde farklı sanat formlarında görünür. Calderon’un (2011) “Hayat Bir Rüya’dır” ya da Shakespeare’in (2019) “Dünya bir sahnedir” söylemi gibi homo sapiens’ten homo ludens’e dönüşen Hikmet karakteri, anlatıdaki gösterge olmanın ötesinde önemli bir somutlamadır.

“Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlarız. Ben Hikmet VI, zamanında – yani Hikmet I olduğum sıralarda bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları heyecanla seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamağa karar verdim. İnsanlarımız, aynı piyesi yıllardır

aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği içindeyken ben, bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan aklın – daha doğrusu, akıl olduğunu sandığımız akıl taklidinin zincirlerinden kurtularak, bütün ülkeleri ve onların gerçek kişilerini içine alan büyük oyunun heyecanı içinde bulunuyorum.” (Atay, 2020: 350).

XIII. bölümde anlatılanların kurmacanın bir parçası olduğunu ifade eden anlatıcı, “Büyük Oyun” başlıklı XIV. bölümde kurmaca olanla gerçek olanın karıştığını belirtir: “Her sabah uyanınca biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamaya karar verdim” (Atay, 2020: 350). Yaşanan hayat ile oyun, gerçek ile kurmaca karşıtlığı, anlatıcı bakışıyla da kurgulanmış metin içindeki karakterin bakışıyla da iç içe geçirilmiş olarak aktarılır. Romanın yazarı Atay’ın da oyunlaştıran Seyyar Sahne’nin de farklı iki sanat formu olan roman ve tiyatro üzerinden oyun kurma aracılığıyla üst bir anlatı yarattıkları söylenebilir. Atay’ın bir sanat formu olan tiyatro ile yakın ilişkisi düşünüldüğünde onun bu üstkurmacanın da üzerindeki yaratımını görmek daha da kolaylaşır. Sahne üstünde icra edilen “Tehlikeli Oyunlar” oyunu, kurmaca olanın altını kalın çizgilerle çizerek anlatının bir sanat ürününe dönüşümünü seyircinin gözler önüne sermiş olur.

“Oyunla eş zarnanlı bir düzlemde var olan” (Ecevit, 2001: 109), yazar/ yönetmen/ oyuncu tarafından somutlaştırılan kurmaca dünya, aksiyonun yönelişinde de belirsizliği sürdürür. Anlatıda herhangi bir kurala bağlı olmayan yükseliş, roman/ oyun metninde yer alan bölümlere bağlı olarak geçişler gösterir. Özellikle “Son Yemek” ve “Düşüş” bölümleri dramatik çizgideki doruk nokta ve düşen aksiyonu işaret eder. İntihar anlatısının “Düşüş” bölümünde yer alması ve Freitag pramidinde ilerleyen bu anlatımın “Shakespeare türü trajedi kurgusunun parodisi” olduğu söylenebilir. (Ecevit, 2011: 349) Atay’ın “Günlük”te ifade ettiği gibi Hikmet de bir trajedi yaşamaktadır ancak onun trajedisi kendi davranışlarından kaynaklanmaktadır. (Atay, 2005: 48) Roman ile trajedi arasındaki ilişki için Franco Moretti, toplum ile ilgili bir bakış açısı getirir. Ona göre Shakespeare’in eserleri; özgürlük ve bireyin çıkarları için bir alan açıldıktan, “kişi” ile “işlev” arasında mesafe oluşturulduktan sonra tiyatro aracılığıyla dünya idealinin nasıl değiştiğini gösterir, toplumun yeniden sağlam bir temele kavuşabilmesi için eski normların terkedilmesi gerektiğini savunur. Bu değişim, toplum bağlarının “sadakat” ideali yerine “çıkar” ilkesiyle nasıl dönüştürüldüğünü vurgular. Franco Moretti, Shakespeare’in eserleri aracılığıyla eski düzenin kaçınılmaz olarak çökeceğini anlatır.

Trajediden romana geçişin de bir başka ifadesi olan bu durum, bir kültürel değişimi, olgular ile değerler arasındaki ilişkiyi baş aşağı çeviren bir dönüşümü ifade eder (Moretti, 2005: 87).

Dramatik çizginin önemli noktalarından bir diğeri dönüm noktasıdır. Hikmet'in gecekonduya taşınması ile başlayan anlatıdaki en önemli dönüm noktaları, geriye dönüşlerle verilen evlilik ve Hüsamettin Albay'la tanışmadır. “Hüsamettin albayımla yeni tanıştım, daha önce tanıımıyordum onu, yeni bir insan, emekli albay, uyumak üzere sin” (Atay, 2020: 33). Uyku, anlatının katmanlar arasında sıçramalar yapmasını sağlayan bir başka kırılma anını temsil eder ve okur/ seyircinin algısının sürekli dağılmasına neden olur. Okur/ seyircinin işini en çok zorlayan da budur. Okuma çeşitliliği de böylece artmış olur. Anlatının başında uyanan ve sonunda tekrar uykuya dalan karakterin romanı da oyunu da bir sona götürdüğü düşünülebilir ancak büyük oyunun sonunun ne olduğu belirsizdir. Anne ve babasının mezarını ziyaret eden Hikmet'in onlara “Neden albayım kadar olamadınız?” dediği yalnızlığına dair bu cümle roman/ oyun metninin sonunda yer bulur, okur/ seyirciye dolaylı bir son izlenimini verir. Romanı okuyan kişinin de oyunu izleyen kişinin de “Bana kalırsa biraz karıştı, dedi genç adam. Bazı yerini anlamadım. Canım, dedi kız, Sonunda çocuk ölüyor işte. Aptal, dedi delikanlı, o kadarını biz de anladık.” (Atay, 2020: 475) deyişi yazar/ yönetmenin okur/ seyirciyi ironik bir yönlendirmesidir.

“Son Yemek” bölümüyle zirveye taşınan karnaval anlatısı, dramatik anlatının türler arası geçişkenliğiyle kullanılır. Anlatı katmanlarında görüldüğü kadar olmasa da mütercim Rüstem Bey'in kâtibeye, “yazıyor musunuz hayatım,” sözü üzerine koro biçiminde söylenen “yazıyoruz” (Atay, 2020: 53) cevabı türler arasındaki geçişleri de göstermektedir. Bunun oyun metnindeki kullanımı çok daha belirgin olmaktadır.

5.3. Figüral Kadro ve İlişkiler Düzlemi

Bütün bir romanın Atay'ın, oyunun Seyyar Sahne'nin kurmacası olduğu düşünüldüğünde ortak karakter Hikmet'in kurmacasında var olan bütün kişilerin büyük oyunun parçası olduğunu söylemek mümkündür. Kundera'nın dediği gib “roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir” (Kundera, 2002: 53). “Tehlikeli Oyunlar” anlatısının Hikmet Benol karakterinin kimlik bunalımını tartışması, kişiler ve bunların birbiriyle ilişkisini de

önemli ölçüde belirlemektedir. “Birçok insanın yamanmasından meydana gelmiş” (Atay, 2020: 336) olan Hikmet, Atay tarafından yedi kimliğe bölünür. Birbirlerinden oldukça farklı karakter özellikleri taşıyan bu yedi farklı Hikmet, Ecevit’in üzerinde durduğu gibi Jung’un (2005) kolektif bilinçdışını çağrıştıran biçimde farklı zaman dilimlerinde farklı dil ve kimliğe sahip kişiliklerden oluşur. Her bir kişiliği ile hesaplaşmaya çalışsa da “Kalbim bu çelişiklere dayanamıyor.” (Atay, 2020: 337) cümlesi, bütün bu kimlik bölünmesinin farkında olan Hikmet’in akıbetine dair ipuçları verir. Hüsamettin Tambay maddesi ile Hikmet Benol maddesinin kim tarafından yazılması gerektiği, Hikmet’in “Beni benden iyi bilen o kadar çok insan var ki.” (Atay, 2020: 330), “Albayların Hikmet, Hikmetler’in albay olması” itirafları ile daha da tartışmalı hale gelir. “Kişiliğinin bölündüğüne” inanan Hikmet, “Öteki ben senin babandır!” (Atay, 2020: 364) derse de itiraflar bir kabullenmeye dönüşür. Tek kişilik bir oyun haline dönüştürülen oyun metni de bu durumu somutlaştırarak sahne üstüne taşır.

Hikmet karakterinin kimlik bölünmesi Bilge için de söz konusudur. Hikmet’in zihninde yarattığı sayısız Bilge kimliği, her birinin bir çekiciliğini vurgular.

Evlü Bilge, ayrılmış Bilge, genç kız Bilge, hizmetçi Bilge, fahişe Bilge, ihtiraslı Bilge, soğuk Bilge, otuz yaşında Bilge, yirmi yaşında Bilge, saf ve bilgisiz Bilge, kurnaz ve baştan çıkarıcı Bilge, karısının arkadaşı Bilge, arkadaşının sevgilisi Bilge, mutlu olduğu halde baştan çıkarılan Bilge, mutsuz olduğu halde baştan çıkarılan Bilge, kendiliğinden gelen Bilge, zorla elde edilen Bilge, öğrenci Bilge, siyah çoraplı Bilge, müdür Hikmet’in sekreteri Bilge ve bütün kitapların Bilgesi. Eski Hindistan’dan günümüze kadar gelmiş bütün sevişme oyunlarının Bilgesi.” (Atay, 2020: 164).

Bilge kişiliğinin bölünmüşlüğü oyunlaştırılan metinde bu şekliyle yer almasa da “Bilge/Hayal” sahnesindeki yoğun Bilge adının tekrarı, iki karakter arasındaki yoğun ilişkinin en büyük göstergesidir. Genelde Atay özelde “Tehlikeli Oyunlar” romanı üzerine yapılmış incelemelerde bahsedildiği üzere “Son Yemek” sahnesinin dini referanslar içerdiği bir gerçektir. Sevgi dâhil on iki kişinin yerini aldığı bu masada yalnızca Bilge’nin bulunmaması, Hikmet’in kurmaca dünyasında, oyun evreninde, yer vermediği hatta buradan kovduğu kişidir. Atay’ın “Günlük” te (2005) “Gerçeğe yakın tek karakter” olduğunu söylediği Bilge, kendisini kurmaca kurulmadan diğerlerinden ayrı bir yere koymuştur.

Yine Yıldız Ecevit’in Albay Hüsamettin Bey ile Nurhayat Hanım için belirttiği gibi gerçeklikleri kuşkulu kılınan ve Atay tarafından “roman kahramanı gibi iki şey” (Atay, 2020: 457) denen bu vurgu, edebi dilin gücü ile romanda kendisini gösterirken oyunlaştırılan metinde yer bulmaz. Oyunlardaki dostlar dediği ve özellikle “Son Yemek” bölümünde pek

çok kişinin adının geçmesi yalnızca birer kurmaca kişi olan varlıklardır.

“Tehlikeli Oyunlar” romanı ve “Tehlikeli Oyunlar” oyununu okur/ seyircinin nezdinde akıcı kılan en önemli özelliklerden biri sahne üstünde tek kişi bulunmasına karşın kişiler arası ilişkilerin ironik ve mizahi yapıya sahip olmasıdır. Salim’e ödev olarak başlayan ancak daha sonra eleştirel bir yazıya dönüşen metin, Atay’ın “Tutunamayanlar” da da sıkça başvurduğu coğrafi konum ironisine döner. Oyun metninde değinilmeyen bu bölüm; “Ülkemizin büyük bir oyun yeri” olduğu söylemiyle henüz ön sözde yerini alır, XIV. bölümde doruğa çıkar.

“...üç yanı denizlerle çevrilmiş olan ülkemizin...” “İki buçuk yanındır, oğlum Salim.” Salim, iki numara tıraşlı kocaman başını kaldırdı: “O ne demek oluyor Hikmet amca?” “Güney sınırlarımızın yarısı karadır da ondan.” “Yapma Hikmet amca; öğretmen kızar böyle şeylere.” “Kızmaz oğlum; gerçeklere kızılmaz.” Salim, kafasında beyaz çizgiler gibi duran eski yara izlerinden birini kaşdı: “Gerçek nedir, Hikmet amca?” “Alıştırma defterini çıkar da yazdıralım; gerçekler havada kaybolmasın.” Salim, Hikmet’in yüzüne bakarak, bu garip amcanın ciddiyet derecesini ölçmeğe çalıştı. “Matrak geçmiyorsun ya Hikmet amca?” “Bu terbiyesiz sözü de nereden öğrendin bakalım?” “Hangi terbiyesiz?” “Matrak terbiyesiz.” Salim, kalemi ağzına soktu: “Herkes söylüyor.” Hikmet, yuvarlak fırça kafaya hafifçe vurdu: “Kötü bir sözü herkesin söylemesi, o söze bir gerçeklik kazandırmaz. Çıkar defterini. Yalnız, gerçeğin tanımını vereceğiz, matrağın değil.” Salim, sarı çantasının patlamış dikişleri arasından elini soktu; bütün sayfalarının köşeleri, çeşitli doğrultularda kıvrılmış olan, kırmızı kaplı, mavi etiketli bir defter çıkardı. Sayfaları aceleyle çevirdi. Her sayfada, çeşitli doğrultulara yatmış yazılar ve kırmızı ayırma çizgisinden yazılara doğru eğilen çiçek resimleri vardı. “Sen kız mısın ki çiçek resimleri yapıyorsun sayfa kenarlarına?” “Bu, alıştırma defteri de ondan.” “Anladık. Bu ne biçim yazı böyle?.” (Atay, 2020: 109).

“Tehlikeli Oyunlar” romanından yine “Tehlikeli Oyunlar” adıyla oyunlaştırılan ve sahneye taşınan, uyarlanan oyunda da bu gerçeklik vardır. Diyalojik söylemle yazılan romanların monolojik söyleme dönüşümü büyük değişimlerle birlikte ele alınır. “Tehlikeli Oyunlar” anlatısında Hikmet Benol karakterinin oyun evreninde kurulan ve adı anılan bütün kişilerin bu evrende Hikmet’in oyununun bir parçası olduğu düşünüldüğünde bu monolojik söylem daha da anlaşılır hale gelir. Özellikle Hikmet’in kişilik bölünmesinin yaşandığı yedi Hikmet için geçerlidir bu söylem. “Rüya” bölümünde Hikmet- Naciye diyalogu ve “Dul Kadın” bölümünün de Hikmet- Salim diyalogunun oyun metninde bütün sahneyi kaplaması tek kişilik karakter inşasının bariz örnekleridir. Hikmet’in kendisini susturma çabasının boşa çıkması, özellikle parantez içinde albaya kurduğu onay beklemeyen sözde soru cümleleri ve bunlara kendisinin verdiği cevaplar; monolojik söylemin yazar tarafından biçimsel bir yaklaşımda kullanıldığını kanıtlar. “(Buna benzer bir felsefe vardı, değil mi albayım?)” (Atay, 2020: 33) Hikmet’in albayın sürekli kendisinin sözünü kesmesi de diyalogun aslında bir türlü kesilmediği hatta duraksamadığını gösterir. Hikmet’in sözü bitmeden albay, albayın sözünün

hemen üstüne Hikmet kendi monologlarını sürdürür.

Oyun metninde parantez içi kullanımların yoğun varlığı Seyyar Sahne dramaturji çalışmasının bir sonucudur. Mordeniz, sahne uyarlamasının romandaki bireyin bilinç yarılmasını, bilincinde oluşan iç gerilimi, dramatik bir çatışma unsuru olarak merkeze alabilirse başarılı olacağını söyler. Seyircinin karşısına çıkan acı çeken kahraman ifadesi de seyirciyle birliktelik içeren bir yapı oluşturur.

“Seyircinin önüne “acı çeken kahraman” olarak çıkmak, seyirciye tragedya formunda gerçekleşen acı çeken kahraman ve ona ağıt yakan koro formunu çağrıştırır. Yani, koro ve bu koronun ortasında onların günahını kendi üstüne alıp onlar adına acı çeken kahraman mimarisi, acı çeken kahramanı oynayan oyuncunun etrafına yerleştirilmiş seyirciyle ima edilir ama bu sefer kahraman herkesin işaret ettiği suçlu- suçsuz değil herkese kendini gösteren bir yansıtıcıya dönüşür.” (kişisel iletişim, Celal Mordeniz, 30 Kasım 2021).

Klasik oyun metinlerinde parantez içi kullanımların yönetmene verilen direktifler anlamına gelmesine karşın burada metnin içinde oyuncu tarafından dile getirilen ve bedene dökülen karşılıklardır. Oyun metninin seyirciye yönelik bu ifadeleri muhatabın da değiştiğini gösterir.

“Kelimeler albayım, bazı anlamlara gelmiyor. ‘Kelimeler, albayım, hangi anlama geliyor?’ ‘Efendim?’ Sizi neden yanımda dolaştırıyorum bilmem ki? ‘KELİMELELER! Albayım. Hangi anlamda kullanıyoruz onları?’ ‘Hangi kelimeler Hikmet?’ ‘Bütün kelimeler. Genel anlamda kelime.’ ‘Ne demek istiyorsun oğlum?’ ‘Kelimeler canım işte. Mesela kelebek’ ‘Ne kelebeği?’ ‘Kelebek canım, bildiğimiz kelebek.’ ‘Ha, o kelebek mi?’ ‘Evet, o kelebek.’ ‘Kelimenin aslı mı nereden geliyor?’ Bu soruya tutunalım hiç olmazsa: ‘Evet. Kelimenin aslı nereden geliyor?’ ‘Bilmiyorum’.” (Atay, 2020: 101).

Kendi varoluşunu anlatmaya çalışan Hikmet, “I come ulan, dedim; ben varım işte, here I come... halde varım. Cogitosuz ergo sum albayım, cogitosuz ergo sum.” sözleriyle anlaşılakta zorlanırken “Siz de bir sözü, ne zaman bir kerede anlayacaksınız albayım?” diyerek kendisinde suç bulur. Bu söz oyunlarının oyun metninde de yerini bulması okuru olduğu gibi seyirciyi de etkileyeceğini düşünen yaratıcı ekip yazımı öncelenen “kirikkırak, mingayraddin, tozunualalımıabilik” gibi bazı kelimeleri oyun metninde kullanmamıştır.

“Tehlikeli Oyunlar” romanının dilinin “Tehlikeli Oyunlar” oyununun anlatıcı/ oyuncusunun bedeniyle buluşma hali diğer tek kişilik oyunlardan farklı bir biçimde okur/ seyirciye farklı bir deneyim kazandırır. Okur eş zamanlı olarak seyirci, seyirci de okurdur.

5.4. Zaman ve Mekân Kullanımı

Küçük burjuva hayatının zorunluluklarını, onların ayrıntılar içinde boğulmuşluğunu küçük

oyunlar olarak gören Hikmet, gecekonduya büyük oyunlar oynamak için gelmiştir. Kentten gecekondu bölgesine doğru ilerleyen mekân değişimi, “Tehlikeli Oyunlar”da Hikmet’in zihni kurgusunda da yerini alır. Gerçek olduğu tartışmalı olan bu iç göç, Hikmet’in bir oyunu olabileceği gibi anlatılan oyunun içindeki oyunun mekânları da olabilir. “Gecekondu değil üç katlı ahşap ev” (Atay, 2020: 23) vurgusunun yoğunluğu, zihinsel mekânın somutlaştırılması gibi görünse de aslında neyin gerçek olduğunun belirsiz olduğu oyun evreninde okurun zihninde canlanması kolay olmayacaktır.

Herhangi bir direktifin yer almadığı oyun metni doğrultusunda Seyyar Sahne’nin çalışmasında en az oyun methi kadar işlev sahibi olan iki salıncak bütün mekân özelliklerini üzerinde taşır. Romanda da oyun metninde hiç geçmeyen ancak “Tehlikeli Oyunlar” oyununun tek ve çok önemli dekoru olan salıncak, tam bir yorumlama imgesidir. Seyircilerin bu sahneleme yöntemini kendi yorumları ile tamamlayacağını söyleyen Seyyar Sahne ekibi Atay’ın bakışını da sürdürmüş olur: “Minimal bir sahne tasarımı tercih edildiğinde tabii ki o tasarımın tüm öğeleri, daha dikkat çekici olacak; boş sahneye koyacağınız bir kibrit çöpü bile önemli bir anlam kazanacaktır. Minimal bir sahne tasarımı tercih edildiğinde tabii ki o tasarımın tüm öğeleri, daha dikkat çekici olacak; boş sahneye koyacağınız bir kibrit çöpü bile önemli bir anlam kazanacaktır” (Şenocak, 2011: 104).

Hikmet’in soyut dünyasının sahneye aktarıldığı, yabancılaştırıcı etkinin daha güçlü verilmesine odaklanan bu minimal yaklaşım, tek kişilik oyunların en önemli özelliklerindendir.

Atay’ın karakterlerinin yaşadığı mekânda yer alan eşyalar ile uyumsuzluğu oldukça iyi bilinir. Atay’ın “Korkuyu Beklerken” öyküsünde “Ya eşya bir gün delirirse” diye düşünebilen bir karakterin yaşadığı ortama uyum sağlamasının zorluğu, diğer insanlara yaklaşımının pek de kolay olmayacağının kanıtıdır. Çay demleyememek, pijama katlayamamak vb. nesne ile uyumsuzluk “Tehlikeli Oyunlar” anlatısında da belirgindir. Bilge’nin eşyaları ile beraber yaşaması kendi düşüncesi ile zıtlık gösterse de anlatı için bir başka çatışma sağlanmış olur. “Eşyanın sürekliliğinden çekiniyorum. Bu sürekliliğin kendisine bulaşmasından korkuyordu. Yaklaş onlara, dokunmağa çalış... Bilge’ye ulaşmak için, onların arasından geçmek zorundasın. Olmaz, ben yalnız Bilge’yi istiyorum. Bilge her yere kök salmış, ayıramazsın Bilge’yi onlardan; sonra çok acı duyar.” (Atay, 2020: 155)

“Tehlikeli Oyunlar” romanının bölümler arası değişimleri mekân değişimlerinden bağımsız hareket eder. Dört ana bölüm ve on sekiz alt bölüm de Hikmet’in zihninin bir oyunu olabileceği için mekânlar da soyut düzlemde büyük zaman sıçramaları gerçekleştirir. Oyun metninde sahnelemeye yönlendirme olması adına “Park” bölümü sahnesinde olduğu gibi geçiş yapılacağına bildirilmesi hemen ardından sahnenin gelmesi aradaki farkı doğrular niteliktedir. Yazarın anlatıcı/ anlatıcılar aracılığıyla kurduğu okur/ yazar ilişkisi, zamana dair kısaltmalar içerir. Hikmet, oyun metninin “Yalnızlığın Oyuncakları” sahnesinde romandan farklı olarak doğrudan rüya anlatısına başlar. Yaklaşık beş yüz sayfadan oluşan bir romanın oyun metnine dönüşürken geçirdiği bu kısaltmalar özellikle zamana ve mekâna ilişkindir. Bir dramatik metnin edebi metinden farklı yanlarından biri de doğal olarak budur.

5.5. Anlatı Yapısı

Oyunlaştırılan metnin edebi bir dile sahip romandan yapılmış olması öncelikle bir tür değişimini gerektirir. Dramatik metnin gereklerine uygun bir biçimde yeniden oluşturularak diyalogik söylemden monolojik söyleme aktarılır. Söylem biçimindeki değişim roman türünü oyun metnine çevirmiş olur. “Tehlikeli Oyunlar”, roman türünde kaleme alınmasına karşın oyun metni, şiir, mektup, gazete yazısı başta olmak üzere pek çok dil özelliğini üzerinde barındırır (Ergeç, 2018). Romanda olduğu gibi oyun metninde de “Gecekondu” bölümü adı altında aktarılan “Rüya” sahnesi oyun metni formunda yazılmıştır. Bu haliyle oyun metninin içinde herhangi bir değişim yapılmadan yer alması da çok doğaldır (Yiğitler, 2014). Oyun metninde de yerini alan “tragedyadaki koronun yerini tutan baldızlar” tiyatroya bir başka atıftır. Berna Moran’ın “Tutunamayanlar” için söylediği “tiyatro konvansiyonlarını iç konuşma tekniğine uyarlayarak bir mizah yöntemi geliştirmesinin “Tehlikeli Oyunlar” anlatısının bütününe yansıdığı söylenebilir. Bütün anlatı boyunca bahsedilen Hikmet’in yazmaya çalıştığı oyun metni de büyük oyunun yazılamamış biçim ile ilgili halidir. Oyun metninde “Hidayet’in Mektubu” bölümü ile anlatı içinde başka bir türe yer verildiği de görülür. Ecevit’in edebi anlatıları sınıfladığı lirik- epik- dramatik özelliklerin bir arada görülmesi yalnızca kurgu düzlemindeki görünümüler değil aynı zamanda “modern poetikanın sahne üstüne taşınması”dır (Ecevit, 2014: 357).

“Tehlikeli Oyunlar” romanının nasıl yazıldığı konusunda bilgi veren Hikmet “mümkün olduğu kadar yorum yapmamaya çalıştığını” (Atay, 2020: 306) söylese de Ecevit’in yaptığı

gruplandırırda üç anlatı düzleminde de görülür. Hikmet'in Albayla birlikte oyunlar yazmaya çalıştığı gerçeklik düzlemi ile kurgulanan metinlerin içinde yer bulan kurmaca düzlem oyun üzerinden kendisini oluşturur. En büyük oyun olan "Tehlikeli Oyunlar" tiyatro oyununda Hikmet'in iç dünyası da anılar ve iç konuşmalar biçiminde okur/ seyirci karşısına çıkar.

Hikmet karakterinin niceliksel çokluğu anlatıcı çokluğunu da beraberinde getirir. "Bir Hikmet rüyalarını düşünürken öteki de yaşadıklarının sorumluluğunu almalı." (Atay, 2020: 313) diyen anlatıcı Hikmet, yedi kişiliğe bölünen karakterleriyle üst bir Hikmet tarafından birinci kişili bakışla anlatılır. "Zarar yok albayım. Bende daha çok Hikmetler var" (Atay, 2020: 340) ve "Şimdi Seni Yakaladım" bölümünde (Atay, 2020: 293- 308) üçüncü kişili bakış açısı bariz bir biçimde diğer bölümlerden ayrılır. Tek kişilik oyunlardaki birinci kişili anlatım dolayısıyla bu bölümün oyunlaştırmada yer almaması da doğaldır. "Tehlikeli Oyunlar" romanının "Selim Bey" bölümü de üçüncü kişili bir bakışla yazılmış, bu nedenle oyun metnine dâhil edilmemiştir. "Korku" bölümünde ise birinci ve üçüncü kişili anlatımın birlikte kullanılması, oyun metninde anlatıcının hangi bakış açısını tercih edeceği yönündeki ipucunu da verir:

"Pijamalarını çıkardı. Neden pijamalar? Peki pijama. Bir pijama ikiye ayrılır: Pijama altı ve pijama üstü. (İki parça olduğuna göre çoğul da kullanılabilir demek. Ukalalık etme.) Pijama nasıl çıkarılır? (Canım ben biliyorum bütün bunları- araya kelimelerin girmesi gerekli mi?) Pijama altının lastiği hafifçe gevşetilir; bu iş için genellikle, iki elin başparmaklarını kullanmak yeterlidir. Sonra, bel geriye doğru bükülürken sağ ayak yavaşça yukarıya çekilir ve bacaklardan biri pijama altından kurtarılır. (Not: Pijama altı yerine pijama pantolonu diyenler de vardır; fakat bunlar taşradan gelmiş cahil kimselerdir)." (Atay, 2020: 324).

Anlatıcı kipinin bu kadar çok ve yoğun değişimi diyalojik bir söylemin oluşmasını sağlar. Oyun oynama, oynadığı ya da oynayamadığı oyunları yazma, bir türlü bunları yazamama, oynadığı oyunun farkında olma, kimi zaman bu oyunların dışına çıkabilme, bunları seyretme hatta eleştirme tek bir anlatıcı görünümündeki kişinin çok sayıda anlatıcı kimliğiyle kendisini sunması çok sesli, çok anlamlı sonuçlar ortaya çıkarır. "Zaten bilinçaltımda pek bir şey kalmadı albayım ne var ne yok hepsi tükendi." itirafı da bütün bu çok kişilikli bilincin ortaya konmasıdır. Farklı anlatıcı kimlikleriyle anlatıda yer alan anlatıcılar, iç monoloğu iç diyaloga dönüştürür. Bu haliyle bütün romanın hâkim dili özellikle Hikmet'le Albayın iletişim biçimi bir iç diyalog halinde kullanılır.

Anlatıcı, okur ve seyirci kimliklerinin romanda da oyun metninde de birbirini etkilemesi ve birbirine dönüşmesi alıcı rolündeki okur/ seyircinin ön plana çıkmasını sağlar. Atay tarafından

“bunların hepsini albayıma söylerim” ifadesiyle okur/ seyirciye yönelen, oyun metni de dâhil olmak üzere bütün anlatının bir sesleniş olduğu iddia edilebilir. Hikmetin Albayla tanıştığında “Herhalde sigaranız bitmişti” seslenişi belirsiz muhatabın okur/ seyirciye seslenişe dönüştüğü sahnedeki “ne dersiniz?” sorusu bu iddiayı daha da güçlendirir. “İyi romanların okuyucusu olmaktansa kötü romanların kahramanı” (Atay, 2020: 379) olmak isteyen Hikmet’te okur/ yazar/ kahraman kimlikleri bütün anlatı boyunca sürer. Tek kişilik bir oyun olmasına ve birinci kişili bakış açısına sahip olmasına karşın anlatıcı kimliği ön planda olan Hikmet’in kişilik bölünmelerini ve anlatıda kullanılan çoklu anlatıcı kimliklerini görmek mümkündür. Böylelikle hem romanda hem de oyun metnindeki diyalojik söylemin tam bir karnaval ortamı oluşturduğu görülebilir. Atay tarafından aranan okur ile oyun ekibi tarafından aranan seyirci; okur- yazar, seyirci- oyuncu ayrımı yapılmaksızın oluşturulan belirsiz ortamda Bahtinci karnavalesk yapıyı sürdürür.

Romanda Albayın okuduğu tarihi belge ve bilgiler (Atay, 2020: 69- 70) yalnızca virgüllerle birbirinden ayrılmış, okurun nefes almadan okuması istenen, oyun metninde de aynı şekilde oyuncunun performansını göstermesi gereken sahnedir.

“Bir- dakika- yemek- yanyor, şu- pencereyi- açar- mısın, kibriti - versene, kapı - çalmıyor, beni seviyor musun, çöpü- kapıya- bırak, bir- yere- kadar- gitmek- zorundayım, geldin- mi, dün- öyle- demiştin- bugün- böyle- dedin, vaktim- olmadı, dikkat- et- vazoya- çarpacaksın, beni- sevmiyorsun, ben- sadece hatırlatıyorum, kaç- gündür- iyi- değilim- onun- için- mektup- yazamadım, onu- elinden- bırak, şimdi- olmaz, ben- senin- gibi- değilim, radyoyu- kapar mısın, yapmak- zorundayım, bütün- gün- bunu- mu- dinleyeceğiz, bir- dakika- bak- ne-çalıyor, bir- dakika- karşıdan- otobüs- geliyor, bir- dakika- çorabımı- düzeltmek- zorundayım, bir- dakika- hemen- geliyorum, seni- dinliyorum, bir- dakika- yardım- eder misin, ucundan- tut, öyle- değil, canım- istemiyor, yarın- sabah- unutma, sen- bırak- ben- yaparım, sözünü-unutma, bize- bakıyorlar, elim- değmedi, bilmiyorum, bilmiyorum, bir- dakika- gelir misin, ben-de- aslında- senin- gibiyim, neden- öyle- söylüyorsun, sana- anlatmak- zor, çok- isterdim.” (Atay, 2020: 288).

Bütün bu farlı noktalama ve yazımlar, sahne üstündeki oyuncu için yoruma açık bir oyunculuk yaratma fırsatı sunar. Örneğin oyun metninin “Sokakta.../ Bacaklar, Etekler...” sahnesinde oyuncunun hiçbir noktaya yer vermeyen bölümü hem sözlü hem beden aktarımıyla oyuncu için büyük bir zorluk oluştursa da diğer taraftan tek kişilik oyunların önemli bir kullanım alanıdır.

Mimesis yanılsaması yoluyla dedi kullanılarak oluşturulan dolaysız söylem, “Tehlikeli Oyunlar” romanında anlatıcının çok sık başvurduğu bir anlatım biçimidir. Oyun metninin tek kişilik anlatıcı üzerine oluşması dolayısıyla ya o karakterlerin kimliğine girmesi ya da

metinden çıkarılması yoluna gidilmiştir. Bu durumun romandaki örnekleri oyun metninde dedi sözcüğünün vurgularıyla sıkça kullanılır. Tek kişilik oyunlarda edebi söylemin geçirdiği en büyük değişim de burada görülür. Böylelikle mimetik anlatımın diegetik hale dönüşümünde dolaylı bir söylem ortaya çıkar. Romanda “Çalışıyor musun?” diye soran Ergun da “O halde let there be light” diyen Ergun’un karısı da oyunlaştırılan metinde ortadan kaybolur. Söylem ve kişi sayısındaki bu azalma tür değişimin gereği olduğundan doğal karşılanabilir ancak bir daralma olduğu sonucunu da yok saymaz. Diyalojik söylemin devamı yine karakter ve anlatıcı yoğunluğu üzerinden devam eder.

Gerçek yaşamındaki bütün yenilgilerini tek tek ortaya döken anlatıcı, psiyatrist masasına yatmış bir karakter gibidir. Bahar Dervişcemaloğlu’nun “Edebiyat ile Tıbbın Buluştuğu Nokta: Anlatısal Tıp” (2002) makalesinde söylendiği üzere söylem analizi gerçekleştirebilecek kişi de okur/ seyirciden başkası değildir. “Tehlikeli Oyunlar” anlatısının karnaval dobralığı taşıdığını söylemek aşırı bir yorum olsa da gerçeklerden bu denli kaçışın böyle bir yorumlaması da yapılabilir.

6. Sonuç

Bu çalışma, Oğuz Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” adlı romanının Seyyar Sahne topluluğu tarafından sahneye uyarlanması örneği üzerinden edebî metinlerin tiyatroya aktarımında yaşanan dönüşüm süreçlerini ortaya koymaktadır. İnceleme, öncelikle Atay’ın metinsel evreninin özelliklerini, ardından bu evrenin sahne diline nasıl taşındığını irdeleyerek edebiyat ve tiyatro arasındaki estetik ilişkinin karmaşık doğasına ışık tutmaktadır.

Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” romanı, klasik hikâye anlatımını sorgulayan ve parçalı, çok katmanlı bir anlatı yapısı sunan modernist bir metin olarak öne çıkar. Hikmet karakterinin içsel bölünmeleri, anlatıcı kimliğinin zaman içinde değişmesi ve gerçek ile kurmaca düzlemlerinin sürekli yer değiştirmesi; okur/ seyirciyi metin/ oyunun pasif bir alımlayıcısı olmaktan çıkararak onu yorumlayan, tamamlayan bir özneye dönüştürür. Bu katmanlı yapı, romanın dramatik potansiyelini artırmakla birlikte, sahneye aktarım sürecinde önemli bir yeniden kurgu ihtiyacını da beraberinde getirir.

Seyyar Sahne’nin tek kişilik tiyatro uyarlaması, bu metinsel zenginliği sahne üzerinde yeniden üretmek için önemli estetik ve teknik tercihlere yönelmiştir. Yönetmenin tercih ettiği

minimalist sahne tasarımı, örneğin iki salıncak gibi güçlü simgesel öğeler, Atay'ın metnindeki varoluşsal sorgulamaları somutlaştırarak sahnede görünür kılar. Aynı şekilde, sahnelemeye eklenen veya yeniden düzenlenen bölümler, Atay'ın ironik ve çoğu zaman belirsizlik içeren anlatımını tiyatronun canlı, etkileşimli doğasıyla buluşturur. “Yalnızlığın Oyuncakları” gibi sahnelerde yönetmenin kurguda yaptığı değişiklikler, romanın içsel monologlarını beden diline, mekâna ve ritme dönüştürerek yeni bir anlatım biçimi yaratır.

Uyarlamanın tek kişilik performans biçiminde kurgulanması da anlatıcı kimliğiyle oynayan metnin özüne sadık kalınarak geliştirilmiş bir tercihtir. Oyuncu; farklı karakterler, bilinç katmanları ve zaman dilimleri arasında keskin geçişler yaparak seyircinin algısını sürekli diri tutar. Bu anlatım stratejisi, Atay'ın metninde var olan anlatıcı güvensizliğini ve çok sesliliği tiyatro sahnesinde yeniden üretir. Anlatıdaki parçalanmış bilinç yapısı, oyuncunun bedensel performansı ve ses tonlaması aracılığıyla somut bir deneyime dönüşür.

Bu dönüşüm oyunlaştırmanın biçimsel yanının ötesinde kültürel ve tarihsel bir yeniden üretim olarak da değerlendirilebilir. 19. yüzyılda Pera'da Batılı tiyatro estetiğinin Osmanlı sahne sanatlarına getirdiği dönüşüm, modernleşmenin bir kültürel projesi olarak okunabilirken Seyyar Sahne'nin Atay oyunlaştırması bugünün alternatif tiyatro sahnesinde modernist edebiyatı yerelleştirme, güncelleme ve dönüştürme çabasını temsil eder. Böylece metnin postmodern yapısı ile tiyatronun güncel estetik arayışları arasında bir köprü kurulur. Atay'ın bireyin yalnızlığı, yabancılaşması, içsel çözülüşü gibi temaları, sahnede tek oyuncunun bedeni aracılığıyla farklı kimliklere ve ruh halleri arasında geçiş yaparak temsil edilir.

Oğuz Atay'ın “Tehlikeli Oyunlar” romanının tiyatro sahnesine uyarlanması yalnızca bir tür değişimi değil, çok katmanlı bir anlam üretim sürecini ifade eder. Yönetmen ve oyuncunun yaptığı yaratıcı seçimler, romanın ironik ve kırılğan anlatı yapısını sahneye taşıırken metindeki eleştirel ve sorgulayıcı boyutu korumayı başarmaktadır. İnceleme, tiyatro sanatının edebî bir metni dönüştürme, yorumlama ve yeniden kurma kapasitesini gösterirken; Atay'ın modernist metninin güncel tiyatro estetiği içindeki yerini ve potansiyelini de ortaya koymaktadır. Böyle bir oyunlaştırma; edebiyat ile tiyatro arasındaki verimli ilişkiye katkı sunmakta, metinlerarası bir diyalog ve estetik süreklilik önererek çağdaş sahne sanatlarının yaratıcı imkânlarını zenginleştirmektedir.

Kaynakça

- Atay, O. (2005). *Günlük*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2007a). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2007b). *Oyunlarla Yaşayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2020). *Tehlikeli Oyunlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berne, E. (2020). *İnsanların Oynadığı Oyunlar*, İstanbul: Diyojen Yayıncılık.
- Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çakmak, B. (2012). Absürt Tiyatroda Oyun Kavramı ve Samuel Beckett'in Oyun Sonu ile Jean Genet'in Balkon Adlı Oyunlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir İnceleme, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 34.
- De La Barca, C. (2011). *Hayat Bir Rüya'dır*, çev.: B. Sabuncu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2002). Edebiyat ile Tıbbın Buluştuğu Nokta: Anlatısal Tıp, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 6, s.101- 116.
- Dursun, Y. (2019). *Oyunun Ontolojisi*, Ankara: Doğu- Batı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2005). *Ben Buradayım... Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2014). *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ergeç, Z. (2018). Bahtin'in Diyaloji Kuramı Çerçevesinde Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım. (Yayınlanmış Doktora Tezi), *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana*.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Huizinga, J. (2017). *Homo Ludens*, çev.: A. Önal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1995). *Tiyatroda Uyarılma*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kaya, Y. (2008). Tehlikeli Oyunlar - Seyyar Sahne. https://tiyatronline.com/tehlikeli-oyunlar_-seyyar-sahne-3262 adresinden alınmıştır.
- Kundera, M. (2002). *Roman Sanatı*, çev.: A. Bora. İstanbul, Can Yayınları.
- Mordeniz, C. (2011). Tiyatroda Hareket, Eylem ve Diyalog. (Yayınlanmış Doktora Tezi), *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Mordeniz, C. (2021, 30. 11) tarihli görüşme notları.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevî Göstergeler / Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, çev.: Z.

Altok. İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Pamuk, O. (1999). *Öteki Renkler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Seyppel, T. (1989). *Oğuz Atay'ın Dünyası*, çev.: T. Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.

Shakespeare, W. (2019). *Nasıl Hoşunuza Giderse*, çev.: Ö. Nutku. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sezgin, S.Y., T. Volkan (2020). *Oyun ve Oyunlaştırma*, İstanbul: Gece Kitaplığı

Şenocak, A.E. (2011). Girard'ın Roman Kuramı Işığında Bir Oğuz Atay Uyarlaması: Tehlikeli Oyunlar. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Türk Dil Kurumu (t.y.). Güncel Türkçe Sözlük. Erişim tarihi: Temmuz 2025
<https://sozluk.gov.tr>

Yiğitler, Ş. Ş. (2014). Oğuz Atay'ın Deliliğe Methiyesi: Tehlikeli Oyunlar, II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildiri Kitabı, s. 915, Burch Üniversitesi Saraybosna.

Yüksek Öğretim Kurulu Web sitesi/ "Tez Tarama/ Oyunlaştırma". Erişim Tarihi: Nisan 2024,
[www. tez.yok.gov.tr/ UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp](http://www.tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp)

The Ottoman Tanbûr: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music.*

Gönenç HONGUR**

Kitap İncelemesi / Book Review

Pera/Beyoğlu'nun 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren İstanbul'un kültürel ve sanatsal etkinliklerine ev sahipliği yapan kozmopolit bir merkez olarak zihinlerimizde var olan görüntüsüne kültürel tarih, sanat tarihi, tarihsel müzikoloji, organoloji ve etnomüzikoloji gibi disiplinlerin dahil olduğu geniş bir perspektifle katkıda bulunan The Ottoman Tanbûr: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music, söz konusu dönemde Osmanlı/Türk müziğinin kendine has estetik niteliğe ulaşması ve bu noktada özellikle Osmanlı tanburunun Türk-Fars müziği ve enstrümanlarının etkisinden ayrılarak yepyeni bir enstrüman olarak mevcut görünümüne kavuşması sürecini son derece titiz bir araştırmayla ele alan önemli bir akademik kaynak. Bir yandan Osmanlı tanburu konusunda var olan her türlü yazılı ve görsel kaynağa erişme motivasyonuna sahip olduğunu gösterirken diğer yandan da tınısından yapısı, materyali ve biçimine, kültürel konumlanışından icra karakterine kadar bu enstrümana karşı duyduğu özel hayranlığı kitap boyunca hissettiren yazar de Zeeuw, kişisel merak, zevk ve hayranlığı üzerine olabildiğince nesnel bir araştırma yöntemi inşa etme başarısı göstererek ciddi derecede güçlü bir metin yaratmış.

Besteci ve müzikolog Dimitri Kantemiroğlu'nun (1673-1723) “bizim bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve tamâm tanbur dedikleri sazdır” (Kantemiroğlu, Kitabû ‘İlmi’l-Musîki ‘alâ vechi’l-Hurûfat; aktaran Behar, 2019: 36), şeklinde aktardığı, Kantemiroğlu'nun kendisinden yaklaşık 200 yaş küçük meslektaşısı Rauf Yekta Bey'in (1871-

* Hans de Zeeuw. 2022. Oxford: Archaeopress Publishing. 144 sayfa, illustrations, appendix 1, appendix 2, appendix 3, discography, bibliography, glossary, index.
ISBN: 978-1-80327-107-1

** Prof. Dr. Gönenç HONGUR – Bahçeşehir Üniversitesi
gonenc.hongur@bau.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5912-5460

1935) ise “Doğu’nun piyanosu” (İÜ. TEY.2768, v.1a; Yektâ, 1912, p. 190; aktaran Güneygül, 2020: 103) ve “Türklerin gözde çalgısı” (Rauf Yekta Bey, 1922; aktaran Behar, 2019: 36) olarak tanımladığı tanbur, Behar’a göre “Osmanlı/Türk müziğinin temel ses sisteminin büyük değişimlerden geçtiği” ve “sürekli yeni makam ve terkiplerin de yaratıldığı” 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle perdelerinin yeri ve sayısı bakımından sahip olduğu esneklik sayesinde “birçok transpozisyona kolayca olanak tanıdığı”, “farklı mikrotanal aralıkların açıkça belirtilip icrada ayırt edilmesini kolaylaştırdığı” ve “gerektiğinde diğer çalgıların akortlarını yapacakları standart bir sesölçer” olarak referans noktası olduğu için “temel çalgı” olarak kabul görmüştür (2019: 36). Behar’ın tespit ettiği bu önemli noktaya vâkıf olduğunu bu incelemeye konu olan kitabın tüm bölümlerinde hissettiren ve daha önce Tanbûr Long-Necked Lutes along the Silk Road and beyond (2019) ve The Turkish Long-Necked Lute Saz or Bağlama (2020) başlıklarıyla iki kitap daha yayımlamış olan de Zeeuw, sırasıyla tanburun Mezopotamya’da ortaya çıkan lût ailesinin ilk üyesi olarak tarihsel gelişimine ve yine bu ailenin günümüz Anadolu versiyonlarından biri olan bağlamaya odaklanmış. Bu iki kitabın araştırma ve yazımı sırasında edindiği kültürel tarih birikimini özellikle kitabın The Turko-Persian Culture and Heritage (Türk-Fars Kültürü ve Mirası) başlıklı ilk bölümüne başarılı bir şekilde aktaran de Zeeuw, bu kısımda tanburu sadece bir enstrüman olarak değil, Osmanlı/Türk Müziğinin ses dünyasına etki eden kültürel-tarihsel koşulların tasvirini kolaylaştıran bir malzeme olarak kullanıyor. De Zeeuw bu sayede, daha öncesinde Arap medeniyetinin doğusu sayılan Mâverâünnehir, Batı Asya ve Hindistan yarımadasının kuzeyinde 9. ve 12. yüzyıllar arasında egemen olan Türk/İran/İslam kültürünün bilim ve sanat üretimi üzerindeki etkisini tartıştığı bu ilk bölümde, aslında kültür-sanat fenomenlerinin özden ziyade bir kaynaşmayla oluştuğu teorisiyle birebir uyuşan bir yaklaşımı vurgulamış oluyor. De Zeeuw, 11. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu’ya doğru genişleyen söz konusu Türk/Fars/İslam kültürünün Ortadoğu’nun, Bizans’ın ve Doğu Akdeniz’in müzik gelenekleriyle harmanlandığı ihtimalini görmezden gelmeden ve tanbur ve bağlı olduğu müzik kültürünü günümüze ulaştıran aşamaları ideolojik angajmanlara kapılmadan sıralayarak M.Ö. 3. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu, Mezopotamya ve İran coğrafyasındaki askeri, siyasi ve kültürel çatışma, karşılaşma ve geçirgenliğe dair açık ve kolay anlaşılır bir resim sunuyor.

Kitabın ilk bölümünde De Zeeuw, Osmanlı tanburunun izlerini 9. yüzyıldan itibaren İslam kültürüyle harmanlanan Türk-Fars İslam medeniyeti içinde Herat, Semarkand, Buhara ve

Emevi ve Abbasi dönemleri Arap-Fars medeniyeti içinde Bağdat gibi önde gelen müzik, bilim ve sanat merkezlerinde, Fârâbî'nin (Kitâb al-Mûsîqî al-Kebîr'de Bağdat ve Horasan olarak iki farklı tanbur tipinden bahseder) satırlarında, Rum Selçuklularının (Kubadabad Sarayı'ndan çıkan mina çinilerde tanbur çalan ozan figürleri) minyatür, seramik ve metal işleri gibi ikonografik kaynaklarında, özellikle Mevlânâ dönemiyle birlikte müzik ve şiirin harmanlandığı mistik bir merkez hâline gelen Rum Selçuklu dönemi Konya'sının Mevlevî geleneği ve tasavvuf müziğinde, Timur İmparatorluğu döneminde Abdülkadir Meragi'nin Maqâsid al-Alhân adlı eseri tanbur'un yapı özelliklerini sistemli biçimde ilk tanımlayan bilimsel nitelikli araştırmalarında, Safevi döneminin minyatür ve saray fresklerinde, Avrupalı seyyahların anılarında, erken Osmanlı döneminin surnâmeleri ve Urfa, Mardin, Diyarbakır gibi Arap-Fars müziği geleneğiyle iç içe geçen Güneydoğu Anadolu şehirlerinde, 17. yüzyılın önemli besteci ve müzikoloğu Ali Ufkî Bey'nin yazılarında arıyor. Sırasıyla “Anadolu’da Rum-Selçuklu Türk-Fars Kültürü”, “Timur Türk-Fars Sanat Müziği”, “Safeviler ve Timur Türk-Fars Sanat Müziği”, “Osmanlılar ve Timur ve Safevi Türk-Fars Sanat Müziği” ve “Osmanlı Türk-Fars Sanat Müziğinin Gerilemesi” alt başlıklarıyla kurgulanan ve Osmanlı tanburunun tarihsel ve kültürel evrimini geniş bir medeniyetler arası etkileşim zemininde değerlendiren bu bölümde kitabın genel karakterine dair dikkat çeken önemli özelliklerinden biri ise kullanılan kaynakların kapsam ve çeşitliliği. De Zeeuw, kitapta hem Batı hem de Doğu kaynaklarını eşit ve verimli bir şekilde kullanıyor ve bu sayede özellikle araştırmanın tarihi ve kültürel boyutunu güçlendirerek metnin temel argümanlarına önemli bir katkıda bulunuyor. Örneğin İspanyol elçi Ruy González de Clavijo'nun 1402 yılında Semerkand'a yaptığı ziyaret sırasında Semerkand'ın mimarî görkemi, çini süslemelerindeki zenginlik ve kentin bir kültür-ticaret merkezi olarak öne çıkışına dair gözlemlerini aktaran yazar, bir taraftan Timur İmparatorluğu sarayının söz konusu dönemde uluslararası boyutta nasıl algılandığını Batılı tanıklıkların desteğiyle okuyucuya aktarırken diğer taraftan da Timur İmparatorluğunun çoğunlukla fetih ve barbarlıkla özdeşleştirilen baskın tarih yazımına alternatif sunuyor. Öte yandan Timur İmparatorluk yönetiminin müziği zaman zaman politik veya dinî gerekçelerle bastırdığını belirtmeyi ihmal etmeyen De Zeeuw, söz konusu saray çevresini aynı dönemde bugünkü İtalya'nın kuzeyinde siyasi ve ekonomik güç olarak önemli bir etkinliğe sahip olan Medici ve Visconti hanedanlıklarıyla karşılaştırarak patronajlık sisteminin çok katmanlı yapısını evrensel bir perspektifle ele alıyor böylelikle yürüttüğü tartışma ve analizin tarihsel nesnelliğine dair güvenilirliğini de pekiştirmiş oluyor. Timur İmparatorluğu'nun bilim, sanat,

mimari ve edebiyat üretimi konusundaki olumsuz tarihsel anlatıyı sorgulayan yaklaşımını Safevi Devleti'ni Fars müziği tarihinin en zayıf döneminden sorumlu tutan tarihsel anlatı için de sergileyen de Zeeuw, 17. yüzyılın başlarından itibaren giderek artan sayıda Avrupalı ziyaretçinin yazılarına, İranlı müzikologların 1979 sonrası araştırmalarına ve 16. ve 17. yüzyıllarda bol miktarda şarap ve müzikli eğlence ve şenlikli sahnelerin tasvir edildiği minyatür resimler ve büyük duvar resimlerine atıfta bulunuyor ve bilinenin aksine çeşitli noktalarda sarayda müziğin yasaklamış olmasına rağmen müzik yapımının genellikle Safevi sarayı tarafından desteklendiği ve özellikle tanburun İran'da en çok tercih edilen enstrümanlar biri olduğu sonucuna varıyor.

Özellikle Timur İmparatorluğu dönemine, müzik formları ve müzik aletlerinin seçiminde belirginleşen Türk-Moğol etkisinin Arap-Fars sanat müziğinden bağımsız bir Türk-Fars sanat müzik geleneğinin başlangıcı olarak özel bir önem atfedilen ve imparatorluğun kültürel etkisinin devletin yıkılışıyla sona ermediği, Anadolu'da Osmanlılar, İran'da Safeviler ve Hindistan'daki Babürler arasında yaşamaya devam ettiği vurgulanan bölümün en ilginç noktalarından biri de 15. yüzyıla ait bir Şâhnâme'nin minyatür resminde tasvir edilen üç telli Herat tanburu ve 15. yüzyılın başlarında Abdülkadir Meragi tarafından tasvir edilen ve Osmanlı padişahı II. Bayezid'in oğlu şehzade Korkut tarafından Anadolu versiyonu icat edilen Rûh-efzâ tanburunun Osmanlı tanburuyla ilişkisine dair tespitler; Osmanlı-Safevî ilişkileri ve saray müziği kültüründeki dönüşümlere bağlı olarak rûh-efzânın diğer tanburlarla birlikte 16. yüzyılda Türk-Fars sanat müziği sahnesinden kaybolduğu ve buna bağlı olarak Osmanlı saray topluluğunda da pek görünmediğini öne süren De Zeeuw'a göre Osmanlı/Türk ve Yahudi müziği uzmanı Walter Feldman tarafından "daha sonraki Osmanlı tanburuyla somut bir ilişkisi" olduğu öne sürülen bu iki enstrümanın bazı açılardan (teknenin şekli, köprü, uzun ve çok perdeli sap ve çalma tekniği) Osmanlı tanburuyla benzerlik taşıması, onların Osmanlı tanburunun daha erken bir temeli olarak kabul edilebilmesi için yeterli değildir (Feldman, 1996; aktaran de Zeeuw, 2022: 18).

De Zeeuw kitabın "The Rise of Ottoman Art Music and Ottoman Tanbûr (Osmanlı Sanat Müziği ve Osmanlı Tanburun Yükselişi)" başlıklı 2. bölümünde 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı/Türk müziğinin üst sınıf müslüman, mevlevi müzisyenler, Rum, Ermeni, Yahudi ve Avrupalıların katkılarıyla İran-Türk geleneklerinden ayrılarak özgün bir kimlik kazanması süreci içinde kitabın temel mevzusu olan Osmanlı tanburunun ortaya çıkışına daha

yoğun bir şekilde odaklanıyor. Osmanlı/Türk müziğini icra ortamı, icra tarzı ve topluluk düzeni bakımlarından Arap ve Fars müzik geleneklerinden farklılaşma süreci içinde Avrupa merkezli bir bakış açısıyla bir “oda müziği” biçimi olarak ele alan ve bölüm boyunca Osmanlı tanburunun gelişimine dair tartışmayı bu düzleme yerleştiren yazar, özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda Galata Mevlevîhânesinde şekillenen estetik standartların Osmanlı tanburunun icra tarzı üzerindeki belirgin etkisini sıklıkla vurguluyor. İlk kısmında Osmanlı/Türk sanat müziği ve Osmanlı tanburunun gelişiminin 19. yüzyıla kadar büyük bir kesinti olmadan gelişmeye devam ettiği teorisine dayanarak Dimitri Kantemiroğlu, Ali Ufkî ve Evliyâ Çelebi’ye ait organolojik bilgiler üzerinden Osmanlı tanburunun başlangıcına dair bir varsayım üretmeye odaklanan bu bölümün ikinci kısmında özellikle III. Ahmed dönemi ve Lâle Devri’yle (1718-1730) başlayan ve 18. yüzyılın büyük bölümünde bilim, sanat, edebiyat, minyatür ve mimari gibi alanlarda devam eden devlet desteği konusu ayrıntılandırılarak siyasi ve kültürel ortamın Osmanlı/Türk müziği ve Osmanlı tanburunun gelişimi üzerindeki etkisi tartışılmış. Levnî’nin Sûrnâme-i Vehbî’sinin (1729/30), Osmanlı tanbûrunun erken gelişiminin başlıca ikonografik kaynağı olarak ele alındığı ve burada tasvir edilen Osmanlı tanburlarına dair ayrıntılı bilgiler içeren son kısımda ayrıca bugünkü görünümüyle Osmanlı tanbûrunun sekiz telli bir versiyolarını tasvir eden görseller (Jean-Étienne Liotard’ın 1740 yılına ait M. Levett et Mlle. Glavani’nin en costume turc adlı tablosu, Hızır Ağa’nın (ö. 1760?) 1750 tarihli Tefhîmü’l-Makâmât fi Tevlîdi’n-Nagamât eserindeki görsel ve Charles Fonton’un 1751 tarihli Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne adlı incelemesindeki görsel) tartışmaya açılmış. De Zeeuw bir yandan mevcut kaynaklardaki kıtlığın Osmanlı tanburunun kökeni ve ilk gelişimine dair teori üretmeyi zorlaştırdığını kabul ederken, diğer taraftan da özellikle bahsi geçen ikonografik kaynaklar yoluyla enstrümanın 18. yüzyılın ortalarından önce bugünkü görünümüne kavuştuğuna dair çıkarım yapılabileceğini belirtiyor. De Zeeuw, bu noktada tanburun önceki bir tanburdan mı evrildiği yoksa bir mutasyon sonucu olarak enstrümanın yeniden dizayn mı edildiği konusuna özellikle enstrümanların değişimlerine dair çeşitli teoriler (özellikle Jeremy Montagu’nun (1927-2020) The Creation of New Instruments başlıklı incelemesi) üzerinden cevap aramış ve kitabın ikinci bölümünü tanburun 17. ve 18. yüzyılların ses dünyası içinde yer aldığı konumuna yine kültürel tarih perspektifi üzerinden, yazılı ve ikonografik kaynaklar aracılığıyla dönemin önemli kadın ve erkek tanbur icracıları, bestecileri ve eğitimcileri, icra ortamları, icracı ve besteci padişahlar ve tanbur eğitimine dair çeşitli tartışmalara yer vererek sonlandırmış.

Osmanlı/Türk müziğini destekleyen son padişah olarak kabul edilen II. Mahmud'un (1808-1839) ölümü sonrası süreçte Osmanlı/Türk müziği ve tanburu önce (19. yüzyılın ortasından itibaren) ihmal edilen, sonra (Türkiye Cumhuriyeti' kuruluş yıllarında) reddedilen ve son olarak da (1980'lerden sonra) yeniden canlanan bir fenomen olarak özetleyecek şekilde "Negligence, Rejection, and Revival of Ottoman Art Music (Osmanlı Sanat Müziği'nin İhmali, Reddi ve Yeniden Canlanması) başlığıyla inşa edilen 3. bölümde de Zeeuw, bahsi geçen yaklaşık 180 yıllık süreci siyasi tarihe odaklanarak batılılaşma, ulus devlet ve kültür politikaları gibi kavramlar üzerinden okuyor ve Osmanlı/Türk Müziğine karşı dışlayıcı tutumun aslında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önce başlamış olma ihtimali üzerine düşünmemizi sağlıyor. De Zeeuw bu yaklaşımla tanburu bir taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk dönemindeki ideolojik, estetik ve sosyokültürel dönüşümü aktaran bir platform olarak kullanırken, diğer taraftan da 1. ve 2. bölümlerde olduğu gibi disiplinlerarası bir kaynak taramasıyla hem Doğu'ya (ressam Osman Hamdi Bey) hem de Batı'ya (Guillaume-André Villoteau, François-Joseph Fétis gibi müzikologlar) ait resim, bilimsel yazı, teknik çizim ve diğer ikonografik kaynaklar aracılığıyla enstrümanın yapısal olarak geçirdiği evrimi (tel ve perde sayısı, gövde yapısı ve materyal değişimleri) takip ediyor. Tanburun hem Osmanlı/Türk müziğinin 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Beyoğlu civarında ortaya çıkan gazinolar ve Tanburi Cemil Bey gibi virtüöz besteci ve icracılarla kent müziğini domine etmeye başlayan popüler ayağında, hem de Mevlevî tarikatlarıyla bağlantılı müzisyen/besteciler aracılığıyla saray icra standardını koruma pozisyonunu benimseyen geleneksel ayağında var olma macerası da 3. bölümün tematik katmanları arasında yer alıyor. De Zeeuw, bölümün son kısmında Tanburi Cemil Bey'in tanbur icrasında yayı kullanmasıyla başlayan yaylı tanburun doğuşu ve gelişim sürecini, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Zeki Müren ve Selahattin Pınar gibi figürlerle birlikte tanburun yeniden kamusal hafızaya girişi ve 1975 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulmasıyla Osmanlı/Türk Müziğiyle birlikte kurumsal meşruiyeti yeniden sağlamasını, Meral Uğurlu, Bezmara, Ensemble Al Kîndi, Niko Andrikos gibi müzisyen ve topluluklarla eriştiği uluslararası prestiji ve Necdet Yaşar ve Ercüment Batanay gibi müzisyenlerle ortaya çıkan yeni icra tekniklerine dair gelişmeleri sıralamış. Okuyucuyu Osmanlı/Türk müziğinin mevcut canlılığına ikna edecek anlatının güçlenmesini sağlayan bu sonuç kısmı, bir yandan Osmanlı/Türk müziğinin geleceği konusunda var olan yaygın karamsar bakış açısını ters yüz ederken diğer yandan da tanburun 21. yüzyılda Osmanlı/Türk müziğinin eğitiminde, icrasında

ve teorisinde önemli bir rol oynamaya devam edeceğini vurgulayabilecek zemini hazırlıyor ve okuyucunun ilgisini tanburun yapım ve icra tekniğine dair konuların son derece detaylı bir şekilde izah edildiği son iki bölüme taşımayı başarıyor.

Osmanlı tanburunu daha çok kültürel tarih ve icra çerçevesinde ele alan ve özellikle siyasi tarihe odaklanarak enstrümanın müzik pratiği ile kültürel ideoloji bağlamındaki salınımlarına dikkat çeken ilk üç bölümün aksine sırasıyla “Construction (Yapım Süreci)” ve “Playing Technique (İcra Tekniği)” başlıklarını alan 4. ve 5. bölümlerde de Zeeuw, tanburun fiziksel ve icra boyutlarına odaklanıyor ve onun bir enstrüman olarak anatomisi (tekne, gövde, göğüs, kapak, eşik, baş eşik, burguluk, tel takacağı, tel köprüsü, düzen burguları, sap, kuyruk, perde, tel), temel malzemesi, ağaç seçimi ve kurutması, yapım süreci, akort sistemleri ve mızrap tekniği hakkında kapsamlı organolojik açıklamalar sunuyor ve özellikle 18. yüzyıldan itibaren gelişen “klasik tarz” ve onu izleyen üslup dönüşümlerini meşk sistemi ve önemli tanbur icracılarının biyografileri üzerinden takip ederek enstrümanın icra pratiğine odaklanıyor. Osmanlı döneminde 19. yüzyılın sonlarına kadar loncalar halinde örgütlenen ve anonim olarak çalışan çalgı yapımcıları tarafından Ermeni Garabet Danielian, Yunan Manolis Venios ve Ziya Usta gibi usta lüthiyelere, oradan da üniversite ve konservatuvarların akademik uzmanlığıyla standartlaşma sürecine aktarılan tanbur yapımının nesiller boyunca devam eden ve yıllar süren bir eğitim ve deneyim gerektiren bir faaliyet olduğunu saraya ait resmî belgeler ve Evliya Çelebi’nin Seyahatnâme’si aracılığıyla daha bölümün en başında vurgulayan de Zeeuw, okuyucuya tanburun morfolojik dönüşümü hakkında ilerleyen satırlarda sunacağı teknik ve sayısal bilgileri Osmanlı/Türk müziğindeki gelenek, yenilik ve kültürel hafıza gibi daha geniş temalarla kaynaştırma olanağı sağlıyor. Bölüm ayrıca, Türkiye’de günümüze ulaşan enstrümanların azlığı ve tarihi enstrümanların yeniden inşası konusundaki araştırma ve deneyim eksikliği nedeniyle karşılaşılan zorlukları aşma konusunda bir takım öneriler (günümüze ulaşan çalgıların BT taramaları, tarih boyunca Osmanlı tanburunun yapımına dair derinlemesine araştırmalar ve cilalar da dahil olmak üzere kullanılan malzemelerin tespiti) sunuyor. Bu şekilde çağdaş malzeme ve çalgı yapımı tekniklerinin tanburun tınısı üzerindeki etkisine dair güncel meseleleri de tartışmaya açma fırsatı yakalayan de Zeeuw, tanburun tarihsel olarak değişen müzik taleplerine adaptasyon gücü ve evrim geçirmeye eğilimli dinamik yapısıyla günümüzün “geleneksel” bir enstrümanı olarak Osmanlı/Türk müziğinin “yeniden canlanış” süreci içinde alabileceği pozisyonun zorluğu konusunda yeniden

düşünmemizi sağlıyor.

İcra biçimi ve ürettiği müziğe odaklanarak 4. bölümde ağırlıklı olarak bir nesne olarak sunulan tanbura bir nevi can veren 5. ve son bölümde ise de Zeeuw, tanbur icrasının teknik yönlerini bir metot tasarımı yaklaşımıyla, adım adım ve kapsamlı bir şekilde (çalma pozisyonu, geleneksel ve çağdaş yaklaşımlarla sol el parmak dizilimi, mızrap tekniği) ele alıyor ve yalnızca neyin, nasıl ve neden belirli bir şekilde çalındığını izah ediyor. Bu bölüm, çağdaş çalım tekniklerini tarihsel bir bağlama oturtarak, zaman içindeki gelişimlerini ve adaptasyonlarını izler. Ayrıca tanburun tekniklerini, Osmanlı ve daha geniş Orta Doğu müzik dünyasındaki ilgili çalgıların teknikleriyle karşılaştırır. Bu tarihsel perspektif, tanburun tekniğini önceki bölümlerde tartışılan daha geniş müzikal eğilimler ve yeniliklerle ilişkilendirir. İcra pratiğinin hem süreklilik hem de değişimle şekillenen yaşayan bir gelenek olduğunu gösterir.

Osmanlı tanburunun icra tekniğindeki çeşitlilik ve evrimine dair bilginin günümüzde Osmanlı tanburunun “klasik tarz” veya “eski tarz” olarak adlandırılan çalım tekniğinin kurucusu olarak kabul edilen Tanbûrî İzak Efendi’den (1745?-1814) öncesine gidemediğini belirten de Zeeuw, söz konusu çalım tekniğinin önemli icracıları ve Tanbûrî Büyük Osman (1816-1885) tarafından geliştirilen tarzla kaybolması sonrası Mesut Cemil’le birlikte yeniden ortaya çıkışına dair temel bilgilendirmenin ardından “tanburun efsanesi” olarak tanımladığı Tanbûrî Cemil Bey’e odaklanıyor. De Zeeuw, Raûf Yektâ gibi gelenekçiler tarafından reddedilen ve gelenekle yenilik arasında geliştirdiği çalım tekniği ve doğaçlama yeteneğini plak kayıtları aracılığıyla analiz ediyor ve Tanbûrî Cemil Bey’in Batı müziği etkileri taşıyan icra stilini ve bu stilin tanbur icrası ve dolayısıyla yeni jenerasyonlar üzerindeki derin etkisini kayıt endüstrisinin o dönem müzisyenlere sunduğu sıradışı imkanların önemini ıskalamadan tartışıyor. Ercüment Batanay, Necdet Yaşar, Tanbûrî Lâika Karabey gibi isimlerin Osmanlı tanburunun icra ve pedagojisine sunduğu katkıların Osmanlı/Türk müziğinin geleneksel eğitim sistemi (meşk) konusundaki ayrıntılı tanımına, oradan da tanbur eğitiminin metotlar aracılığıyla notalı eğitim sistemine adaptasyonuna bağlandığı bölüm okuyucunun modern tanbur eğitimini, çağdaş ve geleneksel icra ve aktarım teknikleri, repertuvar, makam yapısı ve doğaçlama uygulamaları arasındaki ağırlık dengeleri bağlamında anlamlandırabilmesine olanak sağlıyor.

Sonuç olarak, *The Ottoman Tanbûr: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music*, Osmanlı tanburunu tarihi ve kültürel arka plan, yapım süreci ve icra tekniği olarak ana hatlarıyla üç temel katmanda ele alan bu beş ana bölümden oluşuyor. De Zeeuw, bu bölümlerin ardından gelen ve özellikle 2. ve 4. bölümlerde sıkça atıfta bulunduğu üç önemli müzikolojik kaynağın (Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale*; Guillaume-André Villoteau, *Description des instruments des orientaux*; Râuf Yektâ, *La musique turque*) Osmanlı tanburuna ait kısımlarının tamamının yer aldığı üç bağımsız ek (appendix) ile birlikte 100'e yakın albümden oluşan kapsamlı bir diskografi sunuyor ve böylelikle kapsamlı ve güvenilir bir anlatıma sahip bir akademik monograf örneği ortaya çıkarıyor.

Bir yandan Arap, Fars ve Osmanlı kaynaklarının yanı sıra modern müzikoloji, etnomüzikoloji, organoloji, arkeoloji ve kültür tarihi alanlarından yaklaşık 400'den fazla birincil ve ikincil kaynağı ikonografi, teknik analiz ve alan araştırmasıyla sentezleyerek güçlü bir referans kaynağı adayı olan kitap, diğer yandan da bu özellikleriyle tanburun önemi konusunda orijinal bakış açıları sunarak organoloji araştırmalarında nadir görülen bir özen ve derinlik yakalıyor. İncelemesini kronolojik ve tematik olarak yapılandıran ve tanburu Türk-Fars müziği bağlamındaki konumundan alıp Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerindeki yükselişine, marjinalleşmesine ve yeniden canlanmasına getiren ilk üç bölümü, kapsamlı çizim ve fotoğraflar aracılığıyla enstrümanın anatomisi ve icra boyutlarına odaklanan iki bölümle tamamlayan de Zeeuw, müzikoloji, tarih ve sanat tarihini ustalıkla bir araya getiren disiplinlerarası yaklaşımın nitelikli bir örneğini sunuyor. Ağırlıklı olarak tarihsel ve organolojik detaylara odaklanması nedeniyle kitabın özellikle son iki bölümünde modern tanbur icracıları ve yapımcılarının güncel görüşlerinin yapılandırıldığı etnografik bir yöntem ve bakış açısının eksikliği hissedilse de kitap, bir enstrümanın tarihsel hafıza, kimlik ve sanatsal yeniliği somutlaştırabilme ve daha geniş sosyokültürel dönüşümleri yansıtabilme kapasitesini özellikle Orta Doğu müziği ve Osmanlı kültür tarihi araştırmalarına temas ederek gösterebilmesi açısından son derece değerli bir kaynak olarak literatürde yerini alıyor.

Kaynakça

- Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güneygöl, G. (2020). Türk Mûsikîsinde Tanbûr'un Karşılaştırmalı Form ve Perde Düzenleri. *Yegâh Mûsikî Dergisi*, 3(2), s. 103-136.
- Zeeuw, H. d. (2022). *The Ottoman Tanbûr: The Long-necked Lute of Ottoman Art Music*. Archaeopress Archaeology.