



ISSUE/SAYI

4

VOLUME/CILT: 4
YEAR/YIL: 2021

journal of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık
Erişimli Elektronik Dergi

E-ISSN : 2636-7718
DOI : 10.26809/arts



 HOLISTENCE
publications

<https://journals.gen.tr/arts>



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

DOI: 10.31566/arts

International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal
Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi

Volume / Cilt: 4

Issue / Sayı: 4

Year/Yıl: 2021

WEB: <https://journals.gen.tr/arts>

E-mail: arts@holistence.com

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 29, D. 119
Merkez-Çanakkale/TURKEY

ABSTRACTING & INDEXING DİZİN & İNDEKS

The European Reference Index (ERIHPLUS)

Scientific Indexing Services

Academic Research Index: ResearchBib

International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)

Infobase Index

Journal TOCs

Society of Economics and Development

Directory of Research Journals Indexing (DRJI)

Google Scholar

Science Library Index

Academic Journal Index (AJI)

Scipio-ro

International Institute of Organized Research (I2OR)

Idealonline

CROSSREF

Scimatic

ROOT Indexing

ROAD

Budapest Open Access Initiative

PKP Index

ASOS Index

Bielefeld Academic Source Engine: BASE

OCLC WorldCat

SI Factor

EZB (Electronic Journals Library)

ABOUT THE JOURNAL

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. In this framework, high quality theoretical and applied articles are included. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

The publication language of the journal is Turkish and English.

The articles are sent electronically via the Manuscript Submission System.

Owner

Holistence Publications

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TURKEY

Tel: +90 555 477 00 66

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail : arts@holistence.com

GSM 1: +1 (734) 747-4665 / WhatsApp

GSM 2: +90 530 638 7017 / WhatsApp

DERGİ HAKKINDA

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmalarını dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir

Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

Sahibi

Holistence Publications

İletişim Bilgileri

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

Tel: +90 555 477 00 66

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail: arts@holistence.com

GSM 1: +1 (734) 747-4665 / WhatsApp

GSM 2: +90 530 638 7017 / WhatsApp

EDITORS

EDITOR-IN CHIEF

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof. Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts,
Painting Department, Çanakkale, TURKEY,
e-mail: karayevren@gmail.com

CO-EDITORS

Tuba KORKMAZ

Assoc. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Çan Vocational
School, Handicrafts Department, Çanakkale, TURKEY,
e-mail: krkmztb@gmail.com

SECTION EDITORS

Sculpture and Conceptual Art

Arzu PARTEN ALTUNCU

Assoc. Prof., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department
of Sculpture, Kocaeli, TURKEY, e-mail:partenonarzu@gmail.com

Theater / Theater History And Theory

Vecihe Özge ZEREN

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty
of Fine Arts, Department of Theater, Çanakkale, TURKEY,
e-mail: vozgezeren@comu.edu.tr

Cinema / Television

H. Çağlar DOĞRU

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of
Communication, Department of Radio, Cinema and Television,
Çanakkale, TURKEY, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr

Graphic Design Editor

Dr. Özlem UYAN

Çanakkale Onsekiz Mart University GSF Graphic Department,
Çanakkale, TURKEY, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Ceramics and Glass Department

Doç. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart University Ceramics and Glass
Department, Çanakkale, TURKEY, e-mail: zumrutyessim@gmail.com

MANAGING EDITOR

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration
with specialization in Healthcare Administration, USA,
e-mail: laura@holistence.com

DESIGNER

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TURKEY, e-mail: ilknur@holistence.com

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TURKEY

GSM 1: +1 (734) 747-4665 / WhatsApp

GSM 2: +90 530 638 7017 / WhatsApp

e-mail : arts@holistence.com

EDİTÖRLER

BAŞ EDITÖR

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayevren@gmail.com

YARDIMCI EDİTÖRLER

Tuba KORKMAZ

Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çan MYO, El
Sanatları Bölümü Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: krkmztb@gmail.com

ALAN EDİTÖRLERİ

Heykel ve Kavramsal Sanat

Arzu PARTEN ALTUNCU

Doç., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel
Bölümü, Kocaeli, TÜRKİYE, e-mail: partenonarzu@gmail.com

Tiyatro/Tiyatro Tarihi ve Teorisi

Vecihe Özge ZEREN

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: vozgezeren@comu.edu.tr,

Sinema / Televizyon

H. Çağlar DOĞRU

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo, Sinema, Televizyon Bölümü, Çanakkale,
TÜRKİYE, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr,

Grafik Tasarım Editörü

Dr. Özlem UYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Grafik Bölümü,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Seramik ve Cam Bölümü

Doç. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: zumrutyessim@gmail.com

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration with
specialization in Healthcare Administration, ABD,
e-mail: laura@holistence.com

TASARIM

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TÜRKİYE, e-mail: ilknur@holistence.com

İletişim

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

GSM 1: +1 (734) 747-4665 / WhatsApp

GSM 2: +90 535 848 12 12 / WhatsApp

e-mail : arts@holistence.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Velimir VUCICEVIC

Prof., Art University of Belgrade, Ceramic- Sculpture Department,
SERBIA e-mail: vvukicevic@sbb.rs

Tim HILTABIDDLE

Prof., Salem State University, Graphic Design, USA, e-mail: timhilt@
yahoo.com

Juan Bernardo PINADA

Prof., Zaragoza University, Dance Department, SPAIN

Jerzy WYPYCH

Prof., Adama Mickiewicz University, Department of Education in Fine
Arts, POLAND, e-mail: jwpych@amu.edu.pl

F. Deniz KORKMAZ

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design,
Department of Visual Arts, Eskişehir, TURKEY, e-mail: fdenizkorkmaz@
ogu.edu.tr

H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Assoc. Prof. Dr., Canakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine
Arts, Department of Ceramic and Glass, Çanakkale, TURKEY, e-mail:
esracizmec@comu.edu.tr

Elif AVCI

Assoc. Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and
Design, Department of Visual Arts, Eskişehir, TURKEY, e-mail: elifavci@
ogu.edu.tr

Yıldız GÜNER

Assist. Prof. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, Department of
Sculpture, İstanbul, TURKEY, e-mail: yildiz.guner@msgsu.edu.tr

Milos DJORDJEVIC

Assist. Prof. Dr., University in Kragujevac, Faculty of Education,
Printmaking Study, Belgrade, SERBIA

REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

Ayşe Balyemez

Assoc. Prof., Mimar Sinan Fine Arts University, TURKEY

Fatih Koca

Assoc. Prof. Dr., Ankara University, TURKEY

Mehmet Tıraşçı

Assoc. Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt University, TURKEY

Hasret Esmâ Çizmeci Avcı

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Halit Yabalak

Assist. Prof. Dr., Van Yuzuncu Yıl University, TURKEY

Güliz Baydemir

Assist. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Abdulkadir Çevik

Assoc. Prof. Dr., Ankara University, TURKEY

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

İlâhîlerin genel özellikleri, şekilsel yapıları ve benzer özellikler taşıyan bazı Türk din mûsikîsi formlarının ilâhî formu olarak tasniflendirilebilmesine dair bir görüş

237

An opinion regarding the general characteristics of the hymns, their formal structures, and the classification of some forms of Turkish religious music with similar properties as hymn form

Fatih Tüysüz

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Çağdaş oyunculuk teknikleri nde “Doğaçlama” ya da “Benlik pratiği”

255

“Improvisation” or “Self Practice” in contemporary acting techniques

Ece Çelikçapa Özınan

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Modern sanat müzesi “Garağ”

265

Modern art museum “Garage”

Terlan Mehdiyeva Azizzade & Nermin Azizzade Jular

"This page is left blank for typesetting"



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

İlâhîlerin genel özellikleri, şekilsel yapıları ve benzer özellikler taşıyan bazı Türk din mûsikîsi formlarının ilâhî formu olarak tasniflendirebilmesine dair bir görüş

An opinion regarding the general characteristics of the hymns, their formal structures, and the classification of some forms of Turkish religious music with similar properties as hymn form

Fatih Tüysüz 

Öğretim Görevlisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği Ana Bilim Dalı, Sivas, TÜRKİYE,
e-mail: fatihTuysuz58@gmail.com

Öz

Türklerin 11. yüzyılda Anadolu'yu yurt edinmeleri ile birçok ozan, derviş ve mutasavvif şair, manevi duyguları dile getirmek ve dini yaymaya çalışmak adına tasavvufî özellikleri hâiz millî şiirlerini sazlarıyla söylemiş, zamanla Türk din mûsikîsi formlarının şekillenmesinde rol oynayan ve tarihte birçoğu "ilâhî" olarak adlandırılan bu eserler, ilerleyen asırlarda bazı farklı özelliklerine göre tevhd, münâcât, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, şugul, temcîd ve tesbîh gibi isimler kazanmıştır. Günümüzde ilâhîlerle her bakımdan benzerlik gösteren bu isimlerin Türk din mûsikîsinin başlıca birer formu olarak değerlendirilmesi, ilâhî formunun tanımlanmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Zira ilâhîler, tüm bu farklılıkları kendi bünyesinde toplayacak genel özellikleri hâizdir. Türk mûsikîsi literatüründe ise bu formların standart bir tanımlanma ve tasniften uzak olduğu görülmektedir. Bu sebeple günümüzde birçok dinî mûsikî formu, ilâhî formu olarak nitelendirilebilmektedir. Bu durum, ilâhîlerin ne denli önemli ve genel mahiyette bir form olduğunu gösterse de eğitim sahasında, akademik çalışmalarda ve icrâ sahasında bir kavram ve tasnif karmaşasına yol açmaktadır.

Anahtar kelimeler: Türk Mûsikîsi, Türk Din Mûsikîsi, İlâhî, Form, Biçim.

Abstract

With the Turks' making Anatolia their homeland in the 11th century, many poets, dervishes and sufi poets sang their national poems with mystical features with their instruments in order to express spiritual feelings and try to spread the religion. These works, which are called, have gained names such as tawhid, münacat, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, shugul, temcid and tasbih in the following centuries according to some of their different characteristics. The fact that these names, which are similar to the hymns in every respect, are considered as the main forms of Turkish religious music

Citation/Atf: TÜYSÜZ, F., (2021). İlâhîlerin genel özellikleri, şekilsel yapıları ve benzer özellikler taşıyan bazı Türk din mûsikîsi formlarının ilâhî formu olarak tasniflendirebilmesine dair bir görüş. *Journal of Arts*. 4(4): 237-254, DOI: 10.31566/arts.4.4.01

today, makes it very difficult to define the hymn form. Because hymns have general features that will gather all these differences within themselves. In the Turkish music literature, it is seen that these forms are far from a standard definition and classification. For this reason, many religious music forms today can be described as hymns forms. Although this shows how important and general form the hymns are, it causes a conceptual and classification confusion in the field of education, academic studies and performance.

Keywords: Turkish Music, Turkish Religious Music, Hymn, Form, Style.

1. GİRİŞ

Türk mûsikîsinin günümüzde yapılan tasnifi gereği Türk din mûsikîsi, tarihi ve repertuar zenginliği ile önem arz etmektedir. Tarihte -kaynaklarına erişebildiğimiz oranda- hemen her medeniyetin mûsikîyi ve dini birbirinden ayırmadığını görmekteyiz. Daha net bir ifadeyle geçmiş medeniyetlerde mûsikî, dinin yayılmasında, öğretilerinin aktarımında etkin bir unsur olmuş ve hatta bazen dinin bir parçası olur nitelikte değer kazanmıştır.(Turabi, 2018: 13) İslâm medeniyetinde de tartışmasız mûsikînin yeri oldukça kıymetlidir. İslâmiyet'in doğuşuyla birlikte, Hz. Peygamberin (s.a.v.) Kur'ân ve ezân başta olmak üzere, salât ü selâm, tekbîr ve tehlîl kıraatlerinin güzel sesle yapılmalarına ilişkin müsaadeleri, mûsikîyi önemli kılar hâle getirmiş, bu suretle İslâm dünyasında din ile mûsikî ilişkisinin temelleri de atılmaya başlanmıştır. (Tıraşçı, 2015: 63)

Türklerin kitleler hâlinde İslâmiyet'e girmeleri özellikle 9. yüzyılda hız kazanmıştır. Bu dönemden itibaren artarak yayılan tasavvuf akımları, Türklerin inanç ve düşünce sistemini etkilemekle kalmamış, Türk sanatını ve edebiyatını da etkilemiştir.(Yaltrık, 2002: 16) İslâm mefkûresini ve tarikatlarının görüşlerini yaymak amacıyla Türkistan'da yetişen birçok şair ve mûsikîşinâs Türk dervişi, özellikle 11. yüzyıl itibariyle Anadolu tekkelerine intisâb ederek Türk halkına en yalın Türk diliyle seslenmeye başlamışlardır. Tarikatların az çok farklılık arz eden görüşleri zamanla çeşitlilik kazansa da tasavvuf, mûsikî ve edebiyat tekkelerde daima iç içe olmuştur. Böylece, tekke ve zikir meclislerinde Anadolu Türk-İslâm kültürünün zengin unsurlarıyla beslenerek günümüze kadar icrâ edilen birçok mûsikî eseri, kazandıkları dinî mahiyetle Türk din mûsikîsinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Bu eserler aynı zamanda kendilerine has birtakım özellikleriyle Türk din mûsikîsinin formlarını da belirginleştirmiştir.(Banarlı, 1983: 264)

Türk din mûsikîsinin başlıca formlarından biri de ilâhî formudur. İlâhîlerin birçoğu, mutasavvıf şairler tarafından yazılan şiirlerden bestelenmiştir. Estetik bir eser meydana getirme kaygısı güdülmeden yalnızca tasavvufî duyuş ve hislerle yazılan bu şiirlerin didaktik yönlerinin ağır basması, ilâhîlerin ayrıca birer basit mûsikî eseri olarak belirginleşmesine neden olmuştur. (Uzun, 2000: 64) Kanaatimizce güftelerindeki bu sadelik, ilâhîlerin genellikle ve tercihen küçük usûllerle bestelenen formlar olmasını sağladığı gibi, şekilsel yapılarının da basit ve yalın bir şekilde kurulmasında önemli rol oynamıştır. Tüm bu açıdan ilâhîler, Türk din mûsikîsinin birçok formuna ait özellikleri de kendi bünyesinde toplayan bir form olarak dikkatleri çekmektedir.

Türk din mûsikîsi formları incelendiğinde, bazı formların şekil, usûl ve güfte konuları bakımından ilâhî formuna benzerlik gösterdiği görülmektedir. Sayıları on adet olan bu "usûllü-besteli" formları, tevhîd, münâcât, na't, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuğul, temcîd ve tesbîh olarak sıralayabiliriz. Bu formların ilâhîlerle olan yakın benzerlikleri, her şeyden önce Türk din mûsikîsi eğitiminde, akademik çalışmalarda ve icra sahasında bazı tutarsızlıklara, kavram ve tasnif karmaşası gibi problemlere sebep olabilmektedir. Özellikle Türk mûsikîsi kaynaklarında ilâhîlerle benzerlik taşıyan Türk din mûsikîsi formlarının, standart bir tasniflendirme ve hatta standart bir tanımlandırma içerisinde ele alınmadıkları görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Mehmet Tıraşçı tarafından hazırlanan "Türk Din Mûsikîsi Terim ve Türlerinin Tasnifine Dair Farklı Bir Deneme" isimli makalede geniş kapsamlı bir literatür taraması yapılmış ve Türk din mûsikîsi formlarının mûsikî kaynaklarında yer alan farklı tasniflerine dair problemler göz önüne serilmiştir. Bu makalede ayrıca, bizim de çalışmamızın konu bütünlüğünü destekler nitelikte şu yaklaşım dikkat çekmektedir: "Müzikte türler, içerik, amaç ve biçim açısından üç şekilde birbirinden ayrılırlar. Yukarıdaki tasnifler-

de en fazla ihmal edilen kanaatimizce biçim konusu olmuştur. Örneğin, savt, şuşul, nefes, tevşih ve ilâhînin birbirinden biçim açısından bir fark yoktur. Dolayısıyla bunlar daha genel bir isimlendirme olan ilâhî türü altında toplanabilirdi.”(Tıraşçı, 2018: 207–213) Ayrıca, akademik çalışmalarda önemli bir kaynak teşkil eden TRT repertuarında da bu formların birbirleri altında karmaşık bir şekilde tasniflendirdikleri dikkatleri çekmektedir. Mesela, formu salavât olan bir eserin şuşul formu altında verilmesi¹, formu şuşul olan bir eserin ilâhî formu altında verilmesi², formu tevhd olan bir formun tesbih formu altında verilmesi³ yalnızca birkaç örneği teşkil etmektedir. Hatta, bestekârları tarafından “ilâhî” olarak isimlendirilmiş mezkûr formlardaki eserlerin TRT repertuarına ilâhî formu altında kaydedilmemesi de bu minvalde örnek gösterilebilir. O hâlde tüm bu mevcut problemlerin giderilmesi için, mezkûr benzer formların, Türk din mûsikisinde genel mahiyette bir forma ismini veren ilâhîlerin genel özellikleri çerçevesinde bir mukayese-yetâbi tutulması oldukça önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, Türk din mûsikîsi formlarındaki tasnif karmaşasının bir nebze önüne geçilmesi adına bir takım yaklaşımlarda bulunulacaktır. Bu bağlamda, ilâhîlerin genel özellikleri çerçevesinde terim olarak kökenini, tanımını, güftelerinin konularını, sık bestelendikleri usûlleri, icra alanlarını ve şekil özelliklerini sunacağız. Daha sonra tevhd, münâcât, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbih olmak üzere on adet “usûllü-besteli” formun ilâhîlerle benzer özelliklerini, örnekler doğrultusunda izah ederek mukayese yapacağız.

2. İLÂHÎ FORMUNUN GENEL ÖZELLİKLERİ

Bu kısımda, ilâhîlerle benzer özellikler taşıyan formların, ilâhî formunun altında tasniflendirilmesi görüşünü pekiştirmek adına, bir terim olarak “ilâhî” kelimesinin anlamını, mûsikî ve edebiyat alanlarına ait ilâhî formu tanımlarını sunup ortak icrâ alanlarına değineceğiz. Ayrıca, ilâhîlerin bestelerinde sık kullanılan usûlleri ve güfte muhtevalarını ele alacağız.

2.1. Terim Olarak İlâhî

Arapça bir kelime olan “ilâhî” kelimesi, “ilâh, mâ'bûd” gibi kelimelerden aidiyet bildiren “î” eki alarak ism-i mensûb⁴ şeklinde, “Allâh” (c.c.) ismine aitlik bildiren bir kelime olarak türetilmiş ve lügatte, “Allâh'a ait, Allâh ile ilgili” mânâlarına gelmektedir.(Şener ve Yıldız, 2011, 252) Çoğulu “ilâhiyyât” olan kelimenin

aynı zamanda nida ünlemi olarak “ey Allâhum, ey Rabbim” gibi anlamları da mevcuttur. Arapçada bir mûsikî formu olarak ilâhîye karşılık gelen kelime ise “Allâh adına bir şey istemek, bir şey sormak” vb. anlamlara gelen ve “ne-şe-de” kökünden gelen “enşide” kelimesidir. Bu kelime ile aynı anlama gelen “en-neşidetü'd-dîniyye” ve “el-egânî'd-dîniyye” gibi kelimeler de yer almaktadır. Bu kelimelerin yanı sıra yine Hristiyan ilâhîlerinin tamamı için kullanılan “et-ternîme, et-terfîle” tabirleri mevcuttur ki İngilizcedeki ilâhî kelimesinin karşılığı olan “hymn” kelimesi ile aynı anlama gelirler.(Tüysüz, 2017: 35)

İlerleyen bölümlerde başlıca birer form olarak tanımlarını verdiğimiz tevhd, münâcât, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbih formlarını, Türk din mûsikîsi literatürü içerisinde, yalnızca birer terim olarak ele aldığımızda bile bu formların Arapça kökenli “ilâhî” kelimesinin anlam bütünlüğü içerisinde birer alt terim oldukları açıkça görülebilmektedir.

2.2. Mûsikî ve Edebiyat Formu Olarak İlâhî

Aynı kültürel ve dinî kaynaklardan beslenerek gelişen Türk mûsikîsi ve Türk edebiyatı içerisinde ortak bir form olan ilâhîlerle ilgili kaynaklar incelendiğinde, neredeyse benzer tanımlara yer verildiği göze çarpmaktadır.

Bir mûsikî formu olarak en genel tanımıyla ilâhî, dinî ve tasavvufî güftelerden bestelenmiş eserlere denir. (Öztuna, 1990a: 385) Bu yaygın tanıma örnek olarak Kâmus-ı Türkî'de “Hakk Te'âlâ Hazretleri' ne münâcât ve na't-ı hâvî kaside ki ekseriya ilâhî ta'bîriyle başlayub tekyelerde okunur: güzel sesle bir takım ilâhîler okudular” (Sâmi, 2015: 160) şeklinde bir tanım ve ifade geçmektedir. Bu tanımlama her ne kadar eksik olsa da geçmiş dönemlerde bile ilâhî tanımının hangi türden eserler için kullanıldığının ispatı olacak niteliktedir.

Türk edebiyatı içerisinde, bir formun ismi olarak hangi tarihten bu yana kullanıldığı bilinmeyen ilâhî formu, edebiyatın zamanla esas unsurları haline gelen, “tevhd, n'at, münâcât, devriye, gazel, tuyuğ, rubâî, ve kıta gibi türlerin kendilerine has isimler ve vasıflar kazanmalarıyla birlikte, bu türlerin dışında tutulup “besteli dinî şiir formu” olarak mûsikîyle özdeşleşen özel bir tür haline gelmiştir.(Uzun, 2000: 64) Bazı kaynaklarda(Şener ve Yıldız, 2011: 252–253) Türk edebiyatı bünyesinde yazılmış dinî içerikli manzum türlerden biri olan ilâhîlerin, divan edebiyatındaki “tevhd”e karşılık geldiği belirtilse de bir edebiyat formu olarak en genel tanımıyla mutasavvîf şairler tarafından dinî

konularda ve Allâh'ı (c.c.) övmek, O'na yalvarmak için yazılan şiirlere ilâhî denilmektedir.(Pala, 2013: 252)

Türk mûsikîsi ve Türk edebiyatının ortak bir formu olarak tanımlarında fazlaca fark bulunmayan ilâhîler gibi, tevhîd, münâcât, na't, mersiye, nefes formlarının da yine bir mûsikî ve edebiyat formu olarak tanımlarının, "ilâhî" tanımıyla pek tabii olarak iç içe olduğu kaynaklarda görülmektedir.(Şener ve Yıldız, 2011: 135, 252, 256, 393, 394, 401-408.) Nitekim, tevşîh, savt, şuğul, temcîd ve tesbîhlerin tanımlarının da yukarıda her iki tanımda yer alan "dinî - tasavufî" ve "Allâh'ı övmek, O'na yalvarmak" konuları çerçevesinde yapıldığı muhakkaktır. İlerleyen konularda bu tanımlara değinilmiştir.

2.3. Geçmişten Günümüze İlâhî Formunun İcrâ Edildiği Alanlar

Diğer tüm eski medeniyetlerde olduğu gibi şiir ve güzel sanatların başlıca kaynağı Türklerde de din olmuştur.(Banarlı, 1983: 41) Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önceki devirlerde inançları doğrultusunda şekillenen mûsikîleri, özellikle belirli zamanlarda dinî amaçlarla yapılan törenlerde her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Bu törenler, henüz mûsikî ile şiirin birbirinden ayrılmadığı o dönemlerde şairler tarafından yönetilmiştir.(Özcan, 2001: 5) Tonguzların "şaman", Altayların "kam", Yâkutların "oyun", Kırgızların "bahşı", Oğuzların "ozan" ismini verdikleri(Köprülü, 1980: 64) bu "dindar-şairler", tıpkı Anadolu tarikatlarının tekkelerindeki dervişler gibi, çevrelerine toplanan insanlara duyup düşündüklerini anlatmak ve dinî-ilâhî olguları öğretmek amacıyla iptidâî bir konuşma dili ile vezin ve kafiyeden uzak şiirler okuyarak ilk dinî şiirlerin ve edebî terennümlerin doğmasını sağlamışlardır. Bu dönemlerde okunan şiirlerin vezinli ve kafiyeli okunmaları bile verilmek istenen heyecanı ifade edememesi sebebiyle bu şairler, şiir sanatını mûsikî sanatı ile birleştirerek mısraların duyurucu kudretini saz ve söz ile bir araya getirerek "dinî amaçlı" tüm törenlerde çevrelerindeki insanlara şiirlerini mûsikî eşliğinde okumuşlardır.(Banarlı, 1983: 41-45)

İslâmiyet'in kabulüyle birlikte Anadolu'da, her ne kadar günümüz ilâhî formu özelliklerini taşımasalar da daha çok tekkelerde gelişen ve özel bir ezgiyle okunan dinî konulu eserler, tarikatlara göre çeşitli isimler almışlardır. Mevlevîlerde "âyin", Yesevîlerde "hikmet", Gülşenîlerde "tabuğ", Halvetîlerde "durak", Bektâşîlerde "nefes", Alevîlerde "deme" ve diğer bazı tarikatlarda topluca okunan dinî eserler "cumhûr ilâhîsi"

gibi farklı isimler almışlardır.(Şener ve Yıldız, 2011: 253) Türk edebiyatında nazım türleri şekillenmeden önce dinî içeriğe sahip her türden şiir ilâhî olarak adlandırılrsa da daha sonra bu şiirlerin yalnızca tasavvuf temalı olanlarının Türk mûsikîsi makam ve usûlleri ile bestelenerek dinî amaçlı birçok meclislerde ve merasimlerde okunanlarına ilâhî denilmeye başlanmıştır.(Uzun, 2000: 64) İlâhîlerin bu tür meclislerde ve merasimlerde icrâ edildiği bilgilerine ise -bir tarih kaynağı olarak- ilk kez Evliyâ Çelebi'nin (ö. 1093/1682) Seyahâtnâme'sinde, "Murâd Hân'ın alışkanlıkları: ... Cumartesi geceleri 'ilâhî' ve na't okuyanlar, hânen-de ve sâzendelerle sohbet ederdi" ve ayrıca başka bir bölümde ise "Hânenyelerin vasıfları: Neferât 300, pîrleri Yetimî oğlu Hamza'dır. Hazret huzurunda güzel okuyuculuk ederdi. Bütün hânenyelerin silsilesi ona ulaşır. Kabri Tâif'tedir. Bunlar güzel sesle sefere dâir 'ilâhîler' okurlar. Bazıları 'Allâhümme yâ Hâdî, âsân eyle yolumuz', ilâhîlerini okuyup alay köşkü dibinden geçerler"(Kahraman ve Dağlı, 2003: 215,482) ifadelerine rastlanmaktadır.

İlâhîler ayrıca, tarihsel süreç içerisinde, dinî içerikli her türlü eseri okuyan ve "ilâhîci" olarak da adlandırılan imâm, müezzin, n'athân, âyinân, salâhân, tesbîhân, muarraf, Muhammediyyehân, zâkir ve zâkirbaşılar tarafından, tekke ve câmiler başta olmak üzere medrese, mektep, vakıf vb. yerlerde de yaygın bir şekilde okunmaya başlanmıştır.(Uzun, 2000: 66)

Günümüzde ise toplumun mûsikî zevkine daha uygun olmaları sebebiyle icrâsı daha çok rağbet gören ve birçok türü olan ilâhîler,⁵ devlete bağlı mûsikî topluluklarında, TRT bünyesinde, dinî mûsikî eğitimi veren kurumlarda, çeşitli mûsikî cemiyetlerinde, dinî merasimlerde -özellikle dinî mahiyeti olan günlerde câmilerde- zikir meclislerinde, dinî, kültürel ve sosyal etkinlikler kapsamında olmak üzere yaygın bir icrâ sahası içerisinde tercih edilmektedir.

Bu bağlamda, tarihsel süreçteki icrâ alanlarında ilâhîlerle benzer özellikler taşıyan mezkûr formların, ilâhîlerden kesin çizgilerle ayırt edilerek icrâ edildiklerine dair net yargılarda bulunulması kanaatimizce pek tutarlı görünmemekle birlikte, günümüz icrâ alanlarında da bu formların -en azından birçoğunun- ilâhî adı altında icrâ edildikleri de malumdur.⁶

2.4. İlâhîlerde Sık Kullanılan Usûller

TRT İstanbul repertuarından taradığımız ve toplamı 1192 olan ilâhîlerde, en sık kullanılan Türk mûsikîsi usûlleri sırasıyla 536 sofyân, 337 düyek, 55 devr-i hin-

dî, 50 evsat, 37 nim sofyân, 30 yürük semâî, 16 müssemmen ve 131 muhtelif usûl olarak belirlenmiştir. (Notam, 2017) Ayrıca, repertuarda yer almayan ve günümüzde birçok alanda icrâ edilen eserlerin genelinde de sık kullanılan usûllerle bestelendiği malum olan bir durumdur. Sadettin Volkan Kopar tarafından kaleme alınan "Türk Din Müsîkîsî'nde Kullanılan Usûller" isimli makalede (Kopar, 2020: 326-343) ise başta ilâhî formu olmak üzere, bizim de çalışmamızda ilâhî olarak değerlendirilebileceğini ifade ettiğimiz formlardan şuşûl, tevşîh, na't, temcîd, nefes, mersiye formlarına ait kullanılan usûller tespit edilmiştir.⁷ Bu formlarda kullanılan usûller incelendiğinde diğer formlarda kullanılan usûllerin, genelde ilâhîlerde sık kullanılan usûllerle bestelendiği görülmüştür.⁸ Bu formlar dışında kalan tevhdî, münâcât, tevşîh, savt, tesbîh formlarının da yaptığımız incelemede TRT İstanbul repertuarı içerisinde genellikle ilâhî olarak kaydedildiği, ilâhî olarak kaydedilmeyenlerin ise yine sıklıkla yukarıda saydığımız usûllerle ölçülendirildiği görülmektedir.⁹

Bu mânâda, ilâhî olarak değerlendirilebilecek mezkûr formları, bestelendikleri usûller açısından ele aldığımızda da yine ilâhîlerle büyük oranda benzerlik taşıdıkları açıktır.

2.5. İlâhî Güftelerinin İçerdiği Konular

İlâhîler genellikle okundukları yerlere göre câmi ve tekke ilâhîleri şeklinde ikiye ayrılırlar da (Tıraşçı, 2018: 207-210.) genel olarak güfteleri incelendiğinde, terim anlamı olan "Allâh ile ilgili" konuları içermektedir. İster câmilerde okunuyor olsun ister tekkelerde, ilâhîlerin güfte konularının genelde aynı olduğu tartışmasızdır. Bu konuların başında Allâh (c.c.) sevgisi, O'nu övme, yüceltme, tek olduğunu ifade etme, O'na duâ ve yakarış vb. gelmekte olup aynı zamanda tevhdî, münâcât, tevşîh, savt, şuşûl, temcîd ve tesbîhlerin güfte konularını da teşkil etmektedir. Ayrıca, Hz. Peygamber (s.a.v.) sevgisi, övgüsü, Ehl-i Beyt ve Ashâb-ı Kirâm (r.anhüm) sevgisi, özellikle tekke ilâhîlerinde meşâyih-i kirâm (k.s.) sevgisi, dinî aylar, günler ve bu aylara mahsus ibadetler, vatan sevgisi vb. daha özel konular da ilâhîlerin güftelerinde yer almakla birlikte yine özellikle na't, mersiye, nefes, şuşûl gibi formların güfte konularını meydana getirmektedir.

Türk din müsîkîsî içerisinde her biri başlı başına birer form olan tevhdî, münâcât, na't, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuşûl, temcîd ve tesbîh formlarının güfteleri incelendiğinde zaten ilâhîlerin güfte konularıyla neredeyse aynı veya birbirleriyle yakından alakalı

konulardan müteşekkil oldukları açıktır. Bu durumda bu formların güfte konuları, ilâhîlerin güfte konularından ayrı değerlendirildiği takdirde, ilâhî olarak adlandırılan formun güftelerinin tam olarak hangi konuları içermesi gerektiği gibi bir problem de çözüme kavuşturulamayacaktır. O hâlde yukarıda saydığımız İslâm dinine ait tüm konular genel bir bakış açısıyla doğrudan ve doğal olarak ilâhîlerin konusu içerisinde yer almaktadır.

3. ŞEKİL KAVRAMI, ŞEKİL ÖGELERİ VE İLÂHÎLERDE ŞEKİLLER

Bu kısımda, ilâhîlerle benzer özellikler taşıyan formların, ilâhî formunun altında tasniflendirilmesi görüşünü pekiştirmek adına müsîkî eserlerinin şekil öğelerine değinip ilâhîlerde tespit ettiğimiz muhtelif şekil yapılarını vereceğiz.

3.1. Şekil Kavramı

Arapçadan Türkçeye geçen ve eş anlamlısı "biçim" olan "şekil" kelimesinin Arapçadaki tekil karşılığı "şekl", çoğul karşılığı ise "eşkâl" dir. İngilizcede ise "form" olarak ifade edilir. Şekil, genel anlamıyla, tüm sanat dallarına ait eserlerin yapısal özelliklerini ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Müsîkî, edebiyat, şiir ve daha birçok sanat dalında meydana getirilen her eserin bir şekli vardır. Bu bağlamda bir müsîkî terimi olarak şeklin tanımına üç farklı kaynaktan bakalım:

"Bir müzik eserinin yapısal özelliklerini belirleyen biçim, aslında bir kompozisyon modelidir" (Say, 2001: 135)

"Bir eserin kurgusal bütünlüğünü¹⁰ sağlamak amacıyla, eseri oluşturan cümlelerin ve bölümlerin sırasal ve sanatsal düzenlenmesi" (Akdoğan, 1996: 67)

"Bir şiir veya müsikî parçasının yazılmasına esâs teşkil eden kalıp. Müsikîde bu mevzû ile 'composition' denilen bilgi kolu meşgûl olur ki..." (Öztuna, 1990b: 342)

3.2. Şekil Öğeleri

Bir müsikî eserinin şeklini meydana getiren ve kendilerine has yapısal özellikleri olan öğelerdir. Bu öğeler Batı müzîğinde ölçü, motif (bölümcük),¹¹ cümlecik, cümle, söylem, bölüm ve dönem (periyod) olarak isimlendirilmektedir. (Akdoğan, 1996: 54) Türk müsikîsinde ise zemin, nakarat (mülâzime), meyân, hâne gibi farklı isimlerle ifade edilen bu öğeler hangi türden olursa olsun, bir eserin ezgisel ve ritmik bütünlüğü

içerisinde genel bir kompozisyon bütünlüğü meydana getirmektedir.

Klasik Türk Müsîkisinde şarkılar başta olmak üzere sözlü formlar dikkate alındığında sayıca en fazla örneği olan form şeması “zemin + nakarat + meyân + nakarat” olarak belirginlik kazanmaktadır. Zira, günümüzde meyân bölümü bulunmayan eserlere rastlanılsa da bu şema, en yalın form şeması olarak nitelendirilir.(Özkan, 1998: 87–89) Bu bağlamda, Türk din müsikîsinin eser sayısı açısından en fazla örneğini içeren ilâhîler de şarkı formuna benzer şekilde, genellikle “zemin + nakarat + meyân + nakarat” şemasına göre bestelenmiştir.(Öztuna, 1990a: 385) Ancak ilâhîlerin birçoğunda biçim öğelerini şemayla belirlemek, bu şemadan daha yalın yapılara sahip olmaları sebebiyle her zaman mümkün olamamaktadır. Bu sebeple ilâhîlerin şekilsel özelliklerinin analizi, Batı müziği form öğeleri ile mukayese edildiği takdirde kanaatimizce daha çok kolaylık sağlayacaktır. Fakat bu tür analizlerde Batı müziğinin form bilgisi kurallarından istifade edilmesinin yanı sıra, Türk müsikîsi formlarının lahîn, usûl ve kompozisyon özelliklerinin de göz önünde bulundurulması, doğru bilimsel tespitler yapabilmek adına büyük önemi hâizdir.

Bu bağlamda yukarıda tamamını saydığımız biçim öğelerinden yalnızca, ilâhîlerin şekilsel analizine en uygun olan ölçü, motif, cümle ve bölüm öğelerini izah edeceğiz.

3.2.1. Ölçü

Batı müziğindeki tanımından daha farklı bir anlayışla ölçü, Türk müsikîsi formlarından bir eserin usûlünü şekillendirmek için önceden tespit edilmiş çeşitli kıymetlerin ve farklı sürelerin toplamıdır.(Yekta, 1986 : 96) Zira Türk müsikîsinde ölçüler aynı zamanda usûlün darp yapısını gösteren en küçük parçalardır. Batı müziğinde ise müzik yazısında ölçü çizgileriyle birbirinden ayrılan eşit zaman kümeleri olarak nitelendirilir.(Say, 2001: 32)

3.2.2. Motif

Motif, en az iki notadan oluşan “en küçük müzik fikri” olarak tanımlanır. Motifler bir ölçü içindeki bir ses kümesinden meydana gelebileceği gibi birden fazla ölçüden de meydana gelebilirler.(Akdoğan, 1996: 15) Genelde Batı müziği nazariyatında iki ölçü bir motifi meydana getirir de Batı müziğine kıyasla çok fazla yapısal farklılıklar taşıyan Türk müsikîsinin kendine has formlarında bu genelleme yapılamamaktadır.¹² Zira, Türk müsikîsindeki motif anlayışı, bir müsikî eserinde

kullanılan nağme veya nağmeler topluluğunu ifade eder.(Öztuna, 1990b: 60) Başka bir ifadeyle tamamen nağmesel özellikler taşıyan, vurgusu ve ahengi olan ses kümelerini teşkil eder.(Akdoğan, 1996: 15) Birçok kaynaktan motifler “m” sembolü ile gösterildikleri hâlde biz sembol kullanmamayı tercih ettik.

3.2.3. Cümle

“Bir veya birkaç lahîn parçasından yapılmış ve müsikîce mânâsı tamamlanmış fıkra” olarak tanımlanır. Türk müsikîsinde cümlelerin birleşmesiyle hâne ve nakarat (mülâzime) gibi bir eserin ezgisel mânâ ifade eden ana kısımları meydana gelir.(Öztuna, 1990a: 185) Cümlelerin birleşimi ayrıca, eserin şekilsel yapısına göre zemin ve meyân kısımlarını da belirleyebilir. Batı müziğinde ise cümle, genelde iki motif ya da dört ölçüden oluşan bir müsikî eserinin en önemli kısımlarından birini ifade eder.(Say, 2001: 135) Cümleler, Batı müziğinde genel olarak küçük harfler kullanılarak sembolize edilebilir.(Akdoğan, 1996: 68) Türk müsikîsi eserlerinin ölçü ve motif sayılarındaki farklılıklara göre küçük harflerin yerini bazen büyük harfler de alabilmektedir. Genelde cümlelerden meydana gelen ve “bölüm” olarak isimlendirilen büyük ifadeler iki cümleden fazla olduğu durumlarda kullanılabilir.¹³

3.2.4. Bölüm

Bir eser içerisindeki cümlelerin birleşerek meydana getirdiği gerek ritmik ve gerekse makamsal farklılıklarla birbirinden ayrılmış başlı başına kısımlardır.(Akdoğan, 1996: 60) Mesela, bir saz semâî formunda hâne ayrı bir bölümü, mülâzime ya da teslim kısmı ise ayrı bir bölümü teşkil eder. Ayrıca, bir saz semâîde son hâne olan dördüncü hânenin usûl değişikliği, ritmik farklılıklardan kaynaklanan bölüm ayrımına örnek olarak gösterilebilir. Şarkı formundaki meyân kısmında yapılan makam geçkileri ise bölüm ögesinin makamsal farklılıklarına örnek olarak gösterilebilir.

Bir bölüm, bazen bir eserin tamamını meydana getirebilir. Bir başka ifadeyle tek bölümden meydana gelen formlar da olabilmektedir.(Say, 2001: 139) Bu duruma Batı müziği eserlerinde rastlanıldığı gibi Türk müsikîsinde de örnekleri mevcuttur.¹⁴

Bölümler, büyük harflerle sembolize edilir. Türk müsikîsi formlarının yapısal özelliklerinden dolayı en fazla bu sembolizasyon kullanılmıştır. Bu sembolizasyon, karmaşık yapı ve uzun eserlerde de basit ve kısa analizlerin gerçekleştirilebilmesini kolaylaştırmaktadır.¹⁵

3.3. İlâhîlerde Şekilsel Yapılar

İlâhîler, Türk mûsikîsi formlarından şarkıya karşılık gelen bir form olarak genelde şarkıların biçimsel özelliklerine benzer bir şekil arz eder. Çünkü ilâhîler, “zemin + nakarat + meyân + nakarat” şemasına göre ya da bu şemanın az-çok değişimiyle bestelenir.¹⁶ Ayrıca bu benzerliği bir takım nazım şekilleriyle kıyaslamak suretiyle Mustafa Uzun şöyle ifade etmektedir: “Dinî Mûsikî terimi olarak ilâhî, din dışı Türk mûsikîsindeki şarkı formu gibi gazel, koşma, rubâî, murabba, muhammes, müseddes vb. nazım şekilleriyle yazılmış güftelerin yine şarkı şemasına az çok benzer formdaki bestelerinin adıdır.” (Uzun, 2000: 65)

TRT İstanbul repertuarı içerisinde incelendiğimiz 1192 adet ilâhînin yanı sıra yine repertuarda yer almayan güncel eser örneklerine de bakıldığında ilâhîlerin genel olarak neredeyse benzer yapılarda bestelendiği dikkatleri çekmektedir. Biz bu şekil yapılarını başlıca üç ana grupta değerlendirmeyi uygun bulduk. Bu ana şekil yapılarının dışında daha hacimli şekil yapılarına sahip ilâhîler bulunsa da sayılarının az olması ve bu ilâhîlerin 21. asır bestekârlarının, kanaatimizce günümüz mûsikî anlayışı çerçevesinde bu farklı yapıları tercih etmeleri sebebiyle bu türden ilâhîleri örnek teşkil etmesi adına yalnızca ismen zikrettik.¹⁷

Bu bölümde ilâhî formuna ait farklı şekil yapılarını izah ederken cümle sembollerini genelde Türk mûsikîsinde kullanılan bölüm sembolleri olan A+B+C+D harfleriyle sembolize ettik. Bu duruma istinaden bölümleri de en az iki cümlelerin birleşiminden meydana gelen öge olarak değerlendirdik.¹⁸ İlâhîlerin basit şekil yapılarını, kanaatimizce en uygun şema olan:

“ölçü + ölçü : motif

motif + motif : cümle

cümle + cümle : bölüm”

şeması ekseninde göstermeye özen gösterdik.

3.3.1. A + B + C + B Şemasıyla Kurulan Şekil Yapısı

Bu yapı, ilâhî formuna ait en temel ve en klasik şekil yapısıdır. “Zemin + Nakarat + Meyân + Nakarat” yapısını ifade eder. Türk din mûsikîsinin ilâhî gibi küçük yapıtlı formlarının cümleleri bu şema dahilinde, küçük harflerle ya da tercihen büyük harflerle gösterilebilir.¹⁹

Eserin şekil ögeleri incelendiğinde her cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiften meydana gelmiştir. Toplam 16 ölçüsü, 8 motifi olan eser, A + B + C + B şeklinde cümle sıralamasıyla bestelenmiştir.

Şekil 1. “A + B + C + B” Şeklinde Bestelenmiş Bir İlâhî²⁰

Hicaz İlâhî
Ya vasial mağrifet halime senden meded

Güfte: İbrahim Hakkı
Besre: Beykızgâde Al Aşkî Bey

Sofyan ♩. 64

(a) A motif 1----- motif 2-----

Ya va si al mağ fi ret ha li me sen den me ded

(b) B

ya sa bi kal mer ha met ha li me sen den me ded

(c) C

ka pu na gel dim ga rip mak su dum ey le na sip

(b) B

en te se mi un mü cip ha li me sen den me ded

Bk. (Notam, 2017)

3.3.2. A + B Şemasıyla Kurulan Şekil Yapısı

Yaptığımız incelemelerde bu yapının kendi içerisinde farklı şekilde kurulduğunu tespit ettik. Bu yapıdaki ilâhilerde genelde, ezgisel anlamda birbirinin varyasyonu olan cümleler kullanıldığı gibi birbirinden bağımsız cümlelerin kullanıldığı da görülmektedir. Bir bakıma bu yapılar, “soru cümlesi” ve “cevap cümlesi” meydana getiren yapılardır. İlâhilerin birçoğunda bu

yapılara rastlamak mümkündür. Yine, A + B + C + B şemasında olduğu gibi bu şema dahilinde cümleler küçük harflerle gösterilebileceği gibi büyük harflerle de gösterilebilir.²¹

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde her cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiften meydana gelmiştir. Toplam 8 ölçüsü, 4 motifi olan eser, A + B şeklinde cümle sıralamasıyla bestelenmiştir.

Şekil 2. Cümleleri Birbirinin Varyasyonu Olan A +B Şeklinde Bestelenmiş Bir İlâhî²²

ACEMAŞİRÂN İLÂHÎ
Rahmet-i Rahîm'den

Güfte: Alvarlı Efe Hz.
Beste: Mehmet Kemiksiz

♩ = 126 Sofyan

(a) A

motif 1

Rah me ti ra hîm den is tîr hâm ey le
Mer ha me ti â şık eh li is yâ na
Piş re vi mü mi nin Mu ham med o lur
Lut fi yâ ta ri ka tev hid de sâ bit

motif 2

Mer ha me ti Ka dim Zâ tı ha kîm dir
Um mâ ni mer ha met ge lür tuğ yâ na
El bet te o üm met ne câ tî bu lur
Ol ol kî o la sın bu bağ da nâ bit

(b) B

Ke re mi Ke rîm den is tik râm ey le
Ne gam var dır ya rın eh li i mâ na
A lly yül mur te zâ lî vâ dâr o lur
Eh li i mân yaz mış e zel de kâ tib

Rah mâ nû Ra hîm dir Zâ tı Ke rîm dir
Mü min ler me kâ nı dâ rı ne im dir
Al lah ın ke re mi bâ ki ka dim dir
Tev hi di miz dil de Al lah A lim dir

Bk. (Notam, 2017)

Şekil 3. Cümleleri Birbirinden Bağımsız A+B Şeklinde Bestelenmiş Bir İlâhî²³

Acem aşîrân İlâhî
Can ellerinden gelmişim

Beste: Alâeddin Yavaşca
Gâfite: Sârahin Hakkı Efendi

Sofyan ♩ = 68

Aranagme

(a) A motif 1 motif 2
Can el le rin den— gel mi şim fâ ni me kâ nı— ney le rim

(b) B motif 3 motif 4
Ol— mül ke— mey lim— sal mi şim ben bu ci hâ ni ney le rim

(a) A
Aş kın şa râ bın iç mi şim dil gül şe ni ne göç mü şüm

(b) B
Ben— var lı— ğim dan— geç mi şim nâ nû ni şâ nı ney le rim

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde her cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiftan meydana gelmiştir. Toplam 16 ölçüsü, 8 motifi olan eser, A + B cümlelerinin tekrarlanması şeklinde bestelenmiştir.

3.3.3. Tamamı Tek Cümleden İbarettir Şekil Yapısı

Yaptığımız incelemelerde bu yapının da kendi içeri-

sinde iki şekilde kurulduğunu tespit ettik. Bu yapıların ilkinde iki ölçü bir motif meydana getirirken diğerinde ise her bir ölçüsü aynı zamanda bir motif olma özelliği taşımaktadır. Her iki yapıda da tek cümlelerin tekrar edilmesiyle eserlerin bestelendiği görülmektedir.

Şekil 4. Tek Cümleli Bir İlahî²⁴

Hicâz İlahî
Ömrün bitirmiş virânemiyem

Usûlî: Sofyan

Beste: Muzaffer Özak
Gîfte: ?

(a) A

(a) A

Al la hû Al lah Al la hû Al lah Al la hû Al lah Al la hû Al lah (Son)

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde tek cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiften meydana gelmiştir. Toplam 8 ölçüsü,

4 motifi olan eser, A cümlesinin tekrarlanması şeklinde bestelenmiştir.

Şekil 5. Her Bir Ölçüsü Aynı Zamanda Bir Motif Özelliği Taşıyan Tek Cümleli Bir İlâhî²⁵

Hicaz İlâhî
Nur-i cemali

Güfre Sıdkı Baba
Beste: Meçhul

Sofyan 84

(a) A

Nu ri ce ma li Hak kın vi sa li

motif 1----- motif 2-----

ey ler te cel li dil ol sa ha li

motif 3----- motif 4-----

(a) A

Al lah hu Al lah hu Al lah hu Al lah

Al lah hu Al lah hu Al lah hu Al lah

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde tek cümleye sahip olduğu ve bu cümlelerin her biri aynı zamanda motif olma özelliği taşıyan 4 ölçüden meydana geldiği görülmektedir. Toplam 8 ölçüsü ve aynı zamanda 8 motifi olan eser, A cümlesinin tekrarlanması şeklinde bestelenmiştir.

3.3.4. Diğer Muhtelif Şekil Yapıları

Sayıları fazla olmamakla birlikte, ilâhîlerin sık bestelendiği küçük usûllerin dışında, evsat, Mevlevî devri revanı, muhammes, hafif, Bektaşî raksı efveri vb.

büyük ve zengin yapıları usûllerin yanı sıra değişmeli usûllerle bestelenmeleri sebebiyle yukarıda izah ettiğimiz üç ana şekil yapısının dışında şekillere sahip ilâhîler de bulunmaktadır. Bu şekil yapıları, genelde en az 4 ölçü ile meydana gelseler de bu ölçüler, bestelendikleri usûllerin darp sayıları sebebiyle birer motif ve cümle özelliği sergileyebilmektedir. Bu sebeple bu türden yapıları sahip eserlerin birbirinden farklı en az 4 cümlesi bulunup A + B + C + D şemasına benzer veya bu şemanın daha farklı ve hacimli şekillerine sahip olduğu tespit edilmiştir.²⁶

Şekil 6. "A + B + C + D" Şeklinde Evsat Usûlü İle Bestelenmiş Bir İlâhî²⁷

Acem İlâhî
Kudûmun rahmet-i zevku safâdır

Beste: Hüfâ Must
Güfte: Âzî Mahmud Hâdî

A Evsat motif 1 motif 2

Ku dü mun rah me ti zev ku
Hu dá i ye şe fa at kıl

B motif 3 motif 4

sa fá dir yâ Re su lâl lah
e ger za hir e ger ba tın

C motif 5 motif 6

Zu hu run der di uş sa ka
Ka pı na in ti sab et miş

D motif 7 motif 8

de va dir yâ Re su lâl lah
ge dá dir yâ Re su lâl lah

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde her cümlesi, usûlün her biri birer motif kabul edilebilecek iki eşit ölçüye bölünmesiyle meydana gelmiştir. Toplam, eşit sürelerle ikiye bölünmüş 4 ölçüsü ve yine usûlün yapısına göre 8 motifi olan eser, A + B + C + D cümle sıralamasıyla bestelenmiştir.

Değişmeli usûllerle bestelenmeleri sebebiyle yukarıda izah ettiğimiz üç ana şekil yapısının dışındaki şekillere sahip ilâhîlere, bestesi Alaaddin Yavaşca'ya, güftesi Haluk Timurtaş'a ait olan (A + B) + (C + B) + (D + B) + (E + B) yapısına sahip Binelim Sevgi Atına isimli, yürük semâî-nim sofyân usûlleriyle bestelenmiş uşşak ilâhî örnek olarak verilebilir.²⁸

Zengin lahin ve dizi özellikleri sebebiyle besteleme teknikleri açısından, 4 ölçüyle ifade edilmesi genelde mümkün olamayabilen bazı makamlarla veya değişmeli makamlarla bestelenen ilâhîlerde de bu muhtelif şekil yapıları meydana gelebilmektedir. Bu mânâda, Bestesi II. Mustafa'ya (ö. 1115/1703), güftesi Derviş Ali Şîrûganî'ye (ö. 1129/1714) ait olan (A + B) + (C + D) + (A + B) yapısına sahip Allâhu Rabbi Lâ-Yezâl isimli, düyek usûlüyle bestelenmiş eviç ilâhî ve bestesi Hulusi Gökmen'e, güftesi Niyazî Mısırî'ye (ö. 1105/1694) ait olan (A + B) + (C + D) + (A + B) yapısına sahip Ey Gönül Gel Gayrıdan Geç isimli, düyek usûlüyle bestelenmiş eviç-ısfahan ilâhî örnek olarak verilebilir.²⁹

20. yüzyıl ortalarından günümüze kadar geçen dönemlerde bestelenen ilâhîlerde de sıklıkla rastlayabildiğimiz bu muhtelif şekilsel yapılar, ilâhîlerin genel itibarıyla yalın yapılarından farklılık göstermelerine ve sayıca daha az olmalarına rağmen değişen müzik zevkine hitap etmeleri, bestecilik ve besteleme teknikleri açısından dikkate değerdir. Yine bu mânâda, bestesi Hacı Tahsine Hanım'a (ö. 1429/2008), güftesi Nusret Tura'ya ait olan (A + B) + (C + B) + (D + E) + (C + B) + (C + B) + (D + E) yapısına sahip Erler Demine Destur Alalım isimli, sofyân usûlünde bestelenmiş rast ilâhî ve bestesi Ahmet Hatipoğlu'na (ö. 1436/2015), güftesi Nizamoğlu Seyyid Seyfullâh'a (ö. 1010/1601) ait olan (A + B + C) + (D + B + C) + (E + B + C) yapısına sahip Sultanım İllallâh isimli, sofyân usûlünde bestelenmiş hicaz ilâhî örnek olarak verilebilir.³⁰

Bu konu başlığı altında son olarak ele alacağımız ilâhîler, bestelenme amaçları, icrâ edildiği alanlar, güftelerinin muhtevası, vb. açılardan özel mahiyete sahip ilâhîlerden müteşekkildir. Mevlevî dergâhlarında ayinlerden sonra icrâ edilen niyaz ilâhîleri,³¹ çeşitli tekkelerde okunan bazı usûl ya da zikir ilâhîleri,³² yine tamamı evsat usûlü ölçülmüş tekkelerde okunan cumhur ilâhîleri³³ bu türden ilâhîlerdir. Bu mânâda, bestesi Sultan Veled'e (ö. 711/1312) ait güftekarı meçhul olan (A + B) + (C + D + E) yapısına sahip, Mevlevî devr-i revanı ve yürük semâî usûlleriyle bestelenmiş

Şem-i Rûhuna Cismimi Pervane Düşürdüm isimli se-gâh niyaz ilâhîsi,³⁴ bestesi ve güftesi Ahmet Hatipoğlu'na (ö. 1436/2015) ait olan (A + B) + (C + B) (D + A) yapısına sahip Esmâ Zikri isimli, sofyan usûlünde bestelenmiş uşşak zikir ilâhîsi³⁵ ve bestesi ve güftesi Çalazkâde Mustafa Efendi'ye (ö. 1170/1757) ait olan (A + B) + (C + B) + (D + E) + (C + B) yapısına sahip, evsat usûlünde bestelenmiş beyâtî cumhur ilâhîsi³⁶ örnek olarak verilebilir.

4. İLÂHÎ FORMU ALTINDA TASNİFLEN-DİRİLEBİLECEK FORMLAR

4.1. Tevhîd

Hem câmî hem de tekkelerde icrâ edilen, Kelime-i Tevhîd ve İsm-i Celâl zikri sırasında zâkirlerin nakarat kısımlarında "Allâh, Yâ Allâh, Hû Allâh, İllallâh, Lâ ilâhe illallâh" gibi ibareleri okuduğu, Allâh'ın (c.c.) varlığını, birliğini, isimlerini, sıfatlarını ve bunların çeşitli tecellilerini anlatan dinî manzumelere tevhîd ilâhîsi denir.(Uzun, 2000: 66) Tanımı, güftelerinin konusu, icrâ alanları ve bestelendikleri usûller dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Bestekârı meçhul, güftesi Yunus Emre'ye (ö. 719/1320) ait, tamamı tek cümlelerin tekrarıyla müteşekkil yapıya sahip Taştı Rahmet Deryası isimli sofyan usûlünde bestelenmiş hûzî tevhîd, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.³⁷

4.2. Münâcât

Allâh'a (c.c.) yalvarışı, O'ndan af ve mağfiret dilemeyi ifade eden manzum sözlerin, câmî ve tekkelerde besteli veya irticalen okunduğu ilâhîlerdir.(Uzun, 2000: 66) Tanımı, güftelerinin konusu ve icrâ edildikleri alanlar açısından ilâhîlerle benzerlik taşıyan münâcâtların, özellikle küçük usûllerle bestelenmiş örnekleri şeklen de ilâhîlerden çok farklı olmadığını göstermektedir. Bestekârı ve güftekârı meçhul, A + B + C + B yapısına sahip, Ya Rabbi Zatın Hakkı Çün isimli sofyan usûlünde bestelenmiş sabâ münâcât, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.³⁸

4.3. Na't

Câmîlerde namazdan önce na'thân, tekkelerde ise zikrin başında ya da aralarında zâkir ve zâkirbaşlar tarafından besteli ya da besteli haline nispeten daha serbest bir şekilde icrâ edilen, Hz. Peygamber'i (s.a.v.) övmek, yüceltmek, onun üstün özelliklerinden bahsetmek ve şefaatinin dilemeyi ifade eden eserlerdir.³⁹ Yalnız na'tlarda değil, ilâhîlerde de Hz. Peygamberin

(s.a.v.) konu edildiği açıktır.⁴⁰ Bu mânâda na'tlar, güftelerinin konusu ve icrâ edildikleri alanlar açısından ilâhîlerle benzerlik taşımaktadır. Na'tların serbest icrâ edilen örnekleri dışında kalan ve özellikle küçük usûllerle bestelenmiş olan örnekleri şeklen de ilâhîlerle oldukça benzerlik göstermektedir. Bestesi Mustafa Uyan'a, güftesi III. Selim'e (ö. 1223/1808) ait olan A + B + C + B yapısına sahip, N'ola Fahretse Yazarken Hâme Na't u Midhatin isimli düyek usûlünde bestelenmiş muhayyer na't, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴¹

4.4. Tevşîh

Hz. Peygamber'in (s.a.v.) konu olarak ele alındığı mevlid ve mi'râciye bahirleri arasında cumhur tarafından icrâ edilen ilâhîlerdir.(Uzun, 2000: 66) Tevşîhler de yine mevlid ve mi'râciye bahirleri arasında cumhur tarafından okunmaları ve serbest icrâ edilmemeleri gibi özellikleri dışında, na'tların özelliklerine benzer yanlarıyla ilâhî olarak değerlendirilebilecek formlar arasında gösterilebilir.⁴² Bestesi Hacı Faik Bey'e (ö. 1308/1891), güftesi Şeyh Vefâ Efendi'ye (ö. 896/1491) ait olan A + B + C + B yapısına sahip, Mefhâr-ı Cümle Cihansın Ey Şefaât Madeni isimli evsat usûlünde bestelenmiş eviç tevşîh, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴³

4.5. Mersiye

Tekkelerdeki zikir meclislerinde mersiye hânlar tarafından besteli ya da irticalen okunan, genel anlamda ölen birinin ölümünden dolayı duyulan üzüntüyü ifade eden, daha özel anlamda ise Kerbelâ'da Ehl-i Bey'tin yaşadığı üzücü olaylarla Hz. Hüseyin'in (r.a.) şehit olmasını konu alan eserlerdir.(Uzun, 2000: 66) Mersiyelerin, terim ve tanım bakımından her ne kadar ilâhî formuyla benzerlik göstermediği gibi bir izlenim meydana gelse de ilâhî formuna ait güftelerin genel mânâda İslâm dinine ait her türden konuyu doğal olarak içerdiğini önceki kısımlarda ele almıştık.⁴⁴ Bu bağlamda, güftelerinin konusu da dahil olmak üzere icrâ edildikleri alanlar açısından ilâhîlerle benzerlik taşıyan mersiyelerin, bestelendikleri usûller açısından da ilâhîlere benzerlikleri muhakkaktır. Ayrıca, bestekârı bilinmeyen, güftesi Yunus Emre'ye (ö. 719/1320) ait olan A + B yapısına sahip, Şehitlerin Serçeşmesi isimli düyek usûlünde bestelenmiş hicaz mersiye, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴⁵

4.6. Savt

"Vahdet" temalı, kısa güftelerden meydana gelmiş,

Kâdirî, Celvetî ve Gülşenî tekkelerinde zikir esnasında okunan ilâhîlerdir.⁴⁶ Savt formu, küçük melodik cümlelerden meydana gelir ve güfteleri sürekli olarak tekrar edilir.(Ateş, 2015: 188) Usûl ilâhîsi⁴⁷ olarak adlandırılan bu eserler, zikir sırasında okunan bir tekke mûsikîsi formu olarak yapılan zikrin çeşidi ve okunma zamanına göre bestelenmişlerdir.(Tıraşçı, 2015: 100) Tevhîd ve münâcâtlarda olduğu gibi yine güftelerinin konusu, icrâ alanları ve bestelendikleri usûller dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Bestesi Abdurrahman Nesib Efendi'ye (ö. 1332/1914), güftesi Yunus Emre'ye (ö. 719/1320) ait olan tamamı tek cümlelerin tekrarından müteşekkil yapıya sahip Şûrîde vü Şeydâ Kılan isimli, sofyan usûlünde bestelenmiş çargâh Gülşenî savtı, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴⁸

4.7. Nefes

Alevî-Bektâşî şairler tarafından yazılmış tasavvufî içerikli şiirlerdir.(Ateş, 2015: 213) Bektâşî tarikatında icrâ edilen bu formun örnekleri, makamsal özellikleri, melodik özellikleri, usûllerinin kullanımı, güfte içerikleri ve kullanılan mûsikî enstrümanlarının çeşitliliği ile oldukça geniş bir coğrafyanın ve kültürel birikimin incelemelerine sahip, halk tarafından ve Bektâşî sanatkarlar tarafından bestelenmişlerdir. Bu formun Anadolu köy Bektâşîliğindeki türlerine genel olarak "deyiş" denilmekle beraber, bazı bölgelerde ise "deme", "beyit", "âyet" vb. isimlerine de rastlanılmaktadır.(Tıraşçı, 2015: 100)

Zengin Anadolu tarihî ve kültürel birikimin aktarımıyla günümüze gelen nefesler, tasavvufî içeriklerinin yanı sıra sosyal, sanatsal, edebî, dünyevî din dışı konuları da hâizdir.⁴⁹ Dinî ve tasavvufî konuları içermeyen bu türden nefeslerin, içeriği tamamen dinî temalardan müteşekkil ilâhî formu altında değerlendirilmesi uygun olmayacaktır. Bu türden nefeslerin yanı sıra, Allâh (c.c.) inancı, tevhîd, tesbîh, Kur'ân, Hz. Peygamber (s.a.v.) sevgisi, Ehl-i Beyt ve Ashâb-ı Kirâm (r.anhüm) sevgisi, ibadet esasları vb. konuları içeren nefesler,(Bozçalı, 2006: 91–201) güfte konuları bakımından ilâhîlerden farksızdır. Bu mânâda bir nefes formunda sözler On iki İmâm'dan bahsediyorsa ismi "Düvaz" ya da "Düvazdeh", Hz. Peygamber'i (s.a.v.) övüyorsa "N'at-ı Nebî", Hz. Alî'yi (r.a.) övüyorsa "N'at-ı Alî" ve Hz. Hüseyin'in (r.a.) şehadetinden dolayı matem ifade ediyorsa "Mersiye" ismini alır.(Akdoğan, 1996: 260) Tarihsel süreç içerisinde tıpkı ilâhîler gibi tekkelerde dervişler tarafından icrâ edilen nefesler, az bir farkla yalnızca günümüzdeki icrâ alanları

itibariyle ilâhîlerden farklı türler gibi görünseler de yine bestelendikleri usûller ve şekilsel yapıları dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Bestekârı bilinmeyen, güftesi Pir Sultan Abdal'a (ö. 956/1550) ait olan A + B yapısına sahip, Sabahın Seherinde Niyâza Geldi isimli sofyan usûlünde bestelenmiş araban nefes, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵⁰

4.8. Şuğul

Genellikle Kâdirî, Rifâî, Sa'dî, Bedevî ve Şâzelî tekkelerinde yapılan zikirler esnasında icrâ edilen, Türk bestekârlar tarafından Türk makam ve usûlleri ile bestelenmiş, güfteleri Arapça olan birçoğu pek yalın ve basit ilâhîlerdir.(Uzun, 2000: 67) Güftelerinin tamamı Arapça olması dışında içerdikleri konuları, icrâ alanları ve bestelendikleri usûller dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Kaldı ki Türkçe güfteli birçok ilâhînin de güftelerinin bir kısmı doğal olarak Arapça tehlil, tesbîh, tardiye, vb. kelâmlardan meydana gelebilmektedir. Bestekârı ve güftekârı bilinmeyen A + B yapısına sahip, Abdülkâdir Yâ Geylânî isimli sofyan usûlünde bestelenmiş hicaz şuğul, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵¹

4.9. Temcîd

Arapça'daki "mecd" mastarından gelen temcîd, ta'zim ve büyüklüğünü vurgulayarak övme anlamına gelmektedir. Temcîdler minarelerden okunur. Ramazanda ve diğer manevî gün ve gecelerde sabah ezanından önce okunan duâlardan müteşekkilirdirler.(Ateş, 2015: 69) Allâh'ın (c.c.) azametini bildiren, genelde kısa Arapça güfteleri olan temcîdler, Türkçe yazılmış olan şiirlerin bestelenmesiyle meydana getirilen münâcât formundan farklılık gösterirler.(Öztuna, 1990b: 388) Besteli bir form olan ve münâcâtlardan önce okunan temcîdler,(Can, 1996: 8) günümüzde her ne kadar icrâsı kalmamışsa da güftelerinin konusu, icrâ alanları ve özellikle bestelendikleri küçük usûller dikkate alındığında -minarelerden okunanların haricinde bestelenenleri- ilâhî formunun altında değerlendirilebilir. Anonim olan ve Ferdi Koç tarafından derlenen A + B yapısına sahip, Eviç Temcîd isimli sofyan usûlünde bestelenmiş eser, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵²

4.10. Tesbîh

Tesbîh, Allâh'ı (c.c.) tüm noksan sıfatlardan tenzih etmek maksadıyla "sübhânallâh" demektir. Bir câmi mûsikîsi formu olarak tesbîh ise namazların sonun-

da otuz üçer kere “Sübhânallâh”, “el-Hamdülillâh” ve “Allâhü Ekber” sözlerinin tek bir müezzin ya da cumhur müezzin tarafından irticalen herhangi bir makamda okunmasına denir. (Ateş, 2015: 90-91) Dinî mûsikîde “Sübhâne'l-Melikü'l-Mevlâ” ya da “Sübhâne'l-Melikü'l-A'lâ” sözleriyle başlayan ilâhî formundaki eserler de tesbîh olarak adlandırılmıştır. (Koca, 2013: 51) Namazların sonunda müezzin tarafından nida edilerek okunan tesbîh haricinde usûllü besteli olan tesbîhler, güftelerinin konuları, icrâ edildikleri alanlar ve bestelendikleri usûller açısından ilâhîlerle benzerlik taşıyan formlar olarak değerlendirilebilir. Bestesi Zekâî Dede'ye (ö. 1314/1897) ait olan A + B + C + B yapısına sahip, Yâ Allâh Yâ Rahmân Yâ Alîm Yâ Allâh isimli sofyan usûlünde bestelenmiş sabâ tesbîh, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵³

5. SONUÇ

Makalemizin konuları çerçevesinde kısa bir özetle sonuca varmaya çalışırsak; geçmişte birçok medeniyette olduğu gibi, Türklerde de din ve mûsikînin daima ayrılmaz bir bütünü parçaları olduğunu söyleyebiliriz. Türkler arasında din ve mûsikî ilişkisinin İslâm'dan önceki devirlere kadar uzandığı gerçeğinden yola çıkarak İslâmiyet'ten sonra da binlerce dinî içerikli eser bestelemelerinin nedenini, zaten kadim geleneklerinde var olan bu ilişkiye dayandırabiliriz. Bu mânâda, güfteleri mutasavvif şairlerce yazılmış birçok eserin tasavvuf meclislerinde, dinî amaçlı merasimlerde ve câmilerde, Türk mûsikîsi makam ve usûlleriyle bestelenerek okunur hâle geldiğini ve böylece İslâm mefkûresinin yayılmasında büyük bir önemi hâiz dinî mahiyetteki bu eserlerin, zamanla günümüz Türk din mûsikîsi formlarının belirginleşmesinde rol oynadığını tartışmasız ifade edebiliriz. Başlangıçta dinî mahiyette her bir eserin “ilâhî” olarak adlandırıldığı ve zamanla bu eserlere tevhd, münâcât, na't, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbîh gibi isimler verilerek ilâhîlerden ayrı birer form olarak nitelendirildiği muhakkaktır. Günümüzde de bu formlar, ilâhîlere benzer özellikleri sebebiyle çoğu zaman ilâhîlerden ayırt edilmemekte/edilememektedir. Bu durum, dinî mûsikî eğitiminde, akademik çalışmalarda ve icra sahasında bazı tutarsızlıklara, kavram ve tasnif karmaşası gibi problemlere sebep olabilmektedir. Ayrıca, mûsikî kaynakları ve repertuarlarındaki birbirinden farklı form tasnifleri de bu problemleri artırmaktadır.

Bu problemlerin giderilmesi noktasında öncelikle tür ve form kavramlarının ele alınması büyük önem arz

etmektedir. Böylece, ilâhîlere benzer mezkûr formların Türk din mûsikîsi içerisinde başlıca birer form olarak değerlendirilmelerinden ziyade, birer ilâhî formu olarak değerlendirilmeleri gerektiği konusuna açıklık getirilmiş olacaktır. Bu sebeple iki terimin muhtelif lügatlerdeki anlamlarını genel ifadelerle toparlayacak olursak:

Tür, ortak özelliklere sahip varlıkların en genel mânâda sınıflandırılarak meydana getirdikleri birlikteliği ifade eder. Türler, temel ve alt türler olarak ikiye ayrılır. Ayrıca her alt türün de geniş yelpazede kendi alt türleri bulunabilir. Form ise bir tür altında sınıflandırılan öğelerin her birinin kendine has görünümünü, yapısını ya da dışa tezahür eden biçim özelliklerini ifade eder. Formlar, benzer ve/veya farklı yapısal özellikleri nispetinde türler altında belirlenir. Bu konunun anlaşılması ve daha sonra kendi konumuzla ilişkilendirmek için izafi bir yaklaşımla şöyle bir örnek verelim: Mesela, Türk mûsikîsi sazlarını temel tür olarak değerlendirirsek, halk mûsikîsi sazlarını bir alt tür olarak kabul edebiliriz. Bu alt türe de daha geniş yelpazede telli-tezeneli sazlar alt türünü ekleyebiliriz. Bağlama sazını ise bu alt türe ait formlardan biri olarak kabul edebiliriz. Bu durumda bağlama sazı, artık kendisine ait alt türlere ayrılamayacak özel bir forma karşılık gelir. Her ne kadar kısa sap, cura, divan, meydan, çöğür, vb. isimlerle anılan ve farklı boyutsal yapılarla imal edilen bağlamalar olsa da her biri benzer özellikleri bakımından “kısa sap bağlama”, “cura bağlama”, “divan bağlama”, “meydan bağlaması”, “çöğür bağlama” şeklinde, genel mahiyete sahip bağlama isminin altında tasniflendirilir. Bu sazların farklı boyutlarda olmaları, farklı isimlerle anılmaları, onları farklı bir saz formu yapmayacağı gibi, kim tarafından, hangi amaçla imal edildikleri ve nerede kullanıldıkları da farklı bir saz formu olmalarını mümkün kılmaz.

Tür ve form kavramları, birer mûsikî terimi olarak da benzer şekilde tanımlara sahiptir. Bir mûsikî kavramı olarak tür, bestelenme amacı, konusu, usûl/ritim yapısı, şekilsel yapısı ve bir kültürün ortak hislerine hitap etmesi bakımından ortak özelliklere sahip eserler bütününe ifade eder. Form ise bir türe ait mûsikî eserlerinin şekilsel özelliklerinin bütününe ifade eder. Bir mûsikî eseri ancak, tüm bu özellikler çerçevesinde mûsikî türlerine ait bir form olarak değerlendirilir. Ayrıca bu özellikler, onu diğer formlardan ayırdığı gibi benzerliklerini de gözler önüne serebilmektedir.

Bu tanımlar çerçevesinde Türk din mûsikîsinin, Türk mûsikîsine ait bir alt tür olduğunu, dolayısıyla ilâhîlerin de bestelenme ve/veya icrâ amaçları, güfte konula-

rı, usûl/ritim yapıları ve şekilsel yapıları bakımından Türk din mûsikîsi türünü meydana getiren eserler bütünü içerisinde bir form olduğunu kabul edebiliriz. İşte, ilâhî formu da tıpkı yukarıda verdiğimiz bağlama sazı örneğine atfen, zamanla birer form olarak adlandırılabilen tevhîd, münâcât, na't, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbîh eserlerini altında toplayacak genel mahiyeti hâizdir. Nitekim, bestelenme amaçları, bestelendikleri usûller ve şekilsel yapılarıyla birer ilâhî olma özelliği gösteren bu eserlerin, konularının da hangi nedenlerle ilâhîlerin konularından ayrı tutulamayacağını önceden belirtmiştik. O hâlde, güftelerinin tamamını ya da bir kısmını teşkil eden, tehlîl, duâ/istiâze, temcîd, tesbîh kelâmının yanı sıra, farklı tarikatlara aidiyeti sebebiyle güftelerine konu olan çeşitli dinî temaların da bu eserleri başlıca birer form olarak belirlemesi, kanaatimizce yeterli olmamalıdır. Aksi takdirde, Türk din mûsikîsi kaynaklarında genelde “mekân ve güftelerine göre” tasniflendirilen ilâhîlerin de başlıca birer form olarak kabul edilmeleri gerekir. Ayrıca, mezkûr formları genel özellikleri bakımından ayrı ayrı değerlendirdiğimizde, Türk din mûsikîsi türünü meydana getiren eserler bütünü içerisinde bir form olarak ilâhîleri tanımlandırmak oldukça güç olmaktadır.

Sonuç olarak, Türk din mûsikîsi eserlerinin tasnifine dair bu problemler dikkate alındığında, ilâhîlere benzer formların tanımlarının daraltılarak ilâhî ismi altında toplanmaları, günümüz dinî mûsikî eğitiminin gelişmesi, akademik çalışmaların tutarlılık kazanması ve mevcut tasnif problemlerinin en aza indirilmesi adına günden güne elzem bir ihtiyaç hâline gelmektedir. Bu sebeple yukarıda verdiğimiz tür ve formların tanımı çerçevesinde yine, farklı ebatlardaki bağlamaların isimlendirilmesi örneğimizden yola çıkarak tüm bu formları, “tevhîd ilâhîsi”, “münâcât ilâhîsi”, “na't ilâhîsi”, “tevşîh ilâhîsi”, “mersiye ilâhîsi”, “savt ilâhîsi”, “nefes ilâhîsi”, “şuşul ilâhîsi”, “temcîd ilâhîsi” ve “tesbîh ilâhîsi” şeklinde nitelendirmemiz bir nebze de olsa bahsettiğimiz problemlere çözüm olacaktır. Mezkûr formlara verdiğimiz bu isimler, konunun netleşmesi adına tamamen bir öneri ve örnek teşkil etmesi sebebiyle kullanılmış olup Türk din mûsikîsi kaynaklarında yer alan “ilâhî çeşitleri”nin tasniflendirmeye kıstasları çerçevesinde değiştirilebilir ve bir ilâhî çeşidi altında toplanabilir. Bu türden bir yaklaşımla yapılacak yeni tasnif çalışmaları, Türk mûsikîsinin diğer formlarındaki tasnif problemlerinin giderilmesine de katkı sağlayacaktır.

NOTLAR

¹ 16284 repertuar numaralı, bestesi ve güftesi Kenan Rifâî Hz.leri'ne ait olan Aleyke Salallâh Hayre Halkillâh ve repertuar numarası eklenmemiş Allâhümme Salli ve Sellim Alâ Seyyidinâ Muhammed isimli salavât formundaki eserlerin, TRT repertuarında şuşul formu olarak kaydedildiği bilgileri için bk. (Notam, 2017)

² 14445 repertuar numaralı, bestesi Ümit Gürelman'a ait olan Allâhümme Lâ İlähe İllallâh Hû isimli şuşul formundaki eserin, TRT repertuarında ilâhî formu olarak kaydedildiği bilgileri için bk. (Notam, 2017)

³ 14343 repertuar numaralı, bestesi Zekâî Dede Efendi'ye ait olan Rabbünnallâhüllezî Lâ Ma'bûde İllâ Hû isimli tevhîd formundaki eserin, TRT repertuarında tesbîh formu olarak kaydedildiği bilgileri için bk. (Notam, 2017)

⁴ İsm-i mensûb, herhangi bir ülkeye, şehre, dine, mezhebe, tarikata, ideolojiye veya isme nisbet ve aitlik bildiren isimden türemiş, sıfat vazifeli kelimelerdir ki o ismin son harfi esreli yapılarak yanına şeddeli bir “Ye” harfi ilâve edilerek yapılır. Ayrıntılı bilgiler için bk. (Sönmez, 2011: 23)

⁵ İlahîlerin türleri için bk. (Tüysüz, 2017: 81–118)

⁶ Konuyla ilgili olarak Sivas'a ait, Ramazan ayında Sivas câmilerinde teravihlerde icrâ edilen Yâ Hannân Yâ Mennân isimli şuşul, hem günümüz akademik çevrelerince, hem icracıların ve hem de Sivaslılar tarafından bir Ramazan ilâhîsi olarak meşhur olmuş tarihî bir eserdir. Ahmet Hatipoğlu'nun derlemiş olduğu notada eserin formu ilâhî, Selahaddin Eyyûbi Işksalın derlediği notada ise şuşul olarak verilmiştir. Bu eserle ilgili bilgiler için bk. (Tüysüz, 2017: 91–92)

⁷ Bu çalışmada, bizim ilâhî olarak değerlendirilebileceğini ifade ettiğimiz tevhîd, münâcât, tevşîh, savt, tesbîh formları incelenmemiştir. Ayrıntılar için bk. (Kopar, 2020: 326–343)

⁸ Durak formunun kendine has durak evferi usûlü ile bestelendiği dikkate alınsa bile bu form hiçbir tekkede usûllü olarak okunmaz. Bu sebeple durak formunun ilâhî formu altında değil, başlıca bir form olarak değerlendirilmesi daha uygun olacaktır.

⁹ Bu formların usûlleri için bk. (Notam, 2017)

¹⁰ “kurgusal bütünlük” ifadesi, bir önceki tanımda geçen “kompozisyon” ifadesiyle eş anlamlıdır. Bir mûsikî eserinde kompozisyon, o eseri meydana getiren yapısal özelliklerinin bir araya getirilerek bir bütünü ifade etmesidir. Ayrıca bir eserin kompozisyon özellikleri, o eserin hangi form grubu içinde sınıflandırılacağına belirleyici bir unsurdur. Kompozisyon ve şekil ilişkisi hakkında bilgiler için bk. (Öztuna, 1990b: 342)

¹¹ Motif ögesinin “bölümcük” olarak da isimlendirilmesi ve özellikleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (İlerici, 1981: 288)

¹² Batı müziğinde genelde en az sekiz ölçüden bir bölüm meydana gelir. Türk mûsikîsinde ise iki motif bile bir bölüm ya da eserin tamamını meydana getirebilmektedir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Ezgi, 1935: 18); (İlerici, 1981: 289)

¹³ Bir eserin şekil öğelerinin sembolizasyonu, onun daha ziyade ölçü sayısı ile alakalıdır. En yalın genellemeyle; iki ölçüden motif, iki motiften cümle, iki cümleden ise bölümlerin meydana gelebileceği görülmektedir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Say, 2001: 138); (Akdoğan, 1996: 59); (Ezgi, 1935: 54–56.)

¹⁴ Makalenin “Tamamı Tek Cümleden İbarete Şekil Yapısı” konusuna bk.

¹⁵ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Akdoğan, 1996: 68) Bu sembollerin Türk mûsikîsi eserlerinde kullanımları için bk. (Özkan, 1998: 81–89)

¹⁶ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Öztuna, 1990a: 385); (Özkan, 1998: 87–89)

¹⁷ Şekilsel anlamda incelediğimiz 1192 adet ilâhînin, hangilerinin birer olarak bu üç ana şekil yapısı altında toplanabileceğini sayı cinsinden belirtmemizdeki amaç, bu üç ana yapının bir genelleme çerçevesinde tespit edilmiş olmasıdır. Ayrıca eserlerde aranağmele-

rin farklı kısımlarda kullanılması, ölçü ve motiflerdeki dönüş-tekrar sayılarının farklılık arz etmesi, makamsal özellikler sebebiyle asma karar seslerindeki farklı kalıpların, farklı sayıda ölçüler meydana getirmesi ve bu nedenlere bağlı olarak biçimsel öğelerindeki sayıların simetrik olarak değişkenlik göstermesi gibi farklılıklar, her bir eserin bir şekil yapısı altında gösterilmesini zorlaştırmaktadır. Bu mânâda sayıca bir tasniflendirmenin, eser analizlerine has daha büyük çalışmalar içerisinde yapılması daha uygun olacaktır. Detaylı bilgiler için bk. (Notam, 2017)

¹⁸ Türk müzikisinde cümlelerin, usûl, lahin, güfte, vurgu özelliklerinden dolayı birleşerek bölümleri meydana getirdiğini ve bölüm sembollerinin de büyük harflerle sembolize edildiği örnekler için bk. (İlerici, 1981: 293-301;)(Ezgi, 1935: 56) Ayrıca, Türk Müzikisi eserlerinde biçim sembolü olarak büyük harflerin kullanımı konusu için bk. (Özkan, 1998: 81-89)

¹⁹ Batı müziğine göre a+b+c+b şeklinde de gösterilebilen cümleleri, ilâhilerin basit yapılarını daha net ifade edebilmek sebebiyle genelde Türk müzikisinde bölüm sembolleri olarak kullanılan A+B+C+B harfleriyle sembolize etik ve diğer örneklerimizde de cümleler için büyük harf sembollerini tercih edeceğiz. Türk müzikisinde bölüm sembolleri için bk. (Özkan, 1998: 81-89)

²⁰ TRT repertuar numarası 14432. Bk. (Notam, 2017)

²¹ Müzikide cümlelerin usûl, lahin, güfte, vurgu özelliklerinden dolayı birleşerek bölümleri meydana getirebileceği ve büyük harflerle sembolize edildiği örnekler için bk. (İlerici, 1981: 293-301;)(Ezgi, 1935: 56) Ayrıca, Türk Müzikisi eserlerinde biçim sembolü olarak büyük harflerin kullanımı konusu için bk. (Özkan, 1998: 81-89)

²² TRT repertuarında bulunmamaktadır. Bk. (Notam, 2017)

²³ TRT repertuar numarası 18353. Bk. (Notam, 2017)

²⁴ TRT repertuarında bulunmamaktadır. Bk. (Notam, 2017)

²⁵ TRT repertuar numarası 21515. Bk. (Notam, 2017)

²⁶ Konu başlığı altında bir adet örneğini sunduğumuz ve mezkûr usûllerde bestelenen bu yapılarla sahip ilâhiler için bk. (Notam, 2017)

²⁷ TRT repertuar numarası 14271. Bk. (Notam, 2017)

²⁸ 15123 repertuar numaralı bu ilâhî için bk. (Notam, 2017)

²⁹ 14459 ve 16100 repertuar numaralı bu ilâhîler ve benzer yapıdaki ilâhîler için bk. (Notam, 2017)

³⁰ 14480 ve 16362 repertuar numaralı bu ilâhîler ve benzer yapıdaki ilâhîler için bk. (Notam, 2017)

³¹ Niyaz ilâhîleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Ateş, 2015: 175)

³² Usûl ya da zikir ilâhîleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Uzun, 2000: 66)

³³ Cumhuriyet ilâhîleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Özcan, 1996: 94)

³⁴ 14373 repertuar numaralı bu ilâhî için bk. (Notam, 2017)

³⁵ 14584 repertuar numaralı bu ilâhî için bk. (Notam, 2017)

³⁶ TRT repertuarında bulunmayan bu ilâhî için bk. (Tüysüz, 2017: 89)

³⁷ 14399 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

³⁸ 14527 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

³⁹ Bu tanımda na'tların, serbest olarak da icrâ edilebildiği ifade edilmiştir. Fakat ilâhîlerin genel özellikleri açısından bakıldığında, icrâsı serbest olarak yapılan na't örnekleri dışında kalan usûllü bestelenmiş na't örneklerinin ilâhî başlığı altında değerlendirilmesi daha uygun olacaktır. Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Uzun, 2000: 66)

⁴⁰ Makalenin, "İlâhî Güftelerinin İçerdiği Konular" kısmına bk. Ayrıca, Hz. Peygamberi (s.a.v.) konu edinen, Gül Yüzünü Rüyamızda Görelim Ya Rasûlallah isimli, 14212 repertuar numaralı ilâhî örneği için bk. (Notam, 2017)

⁴¹ 13492 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁴² Tevşihlerin bir ilâhî türü olduğu bilgileri için ayrıca bk. (Ezgi, 1935: 76-77)

⁴³ 14313 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁴⁴ Makalenin, "İlâhî Güftelerinin İçerdiği Konular" kısmına bk.

⁴⁵ 14385 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

⁴⁶ Kaynaklarda, "ilâhî" kelimesinin bir müzikî terimi olarak kullanılmaya başlamasına 17. yüzyıldan önce rastlanılmamaktadır. Bu kelime yerine "savt" ya da "savt okumak" tabirinin kullanıldığı muhtemel kabul edilmektedir. Bu mânâda, muhtelif kaynaklarda Hacı Bayrâm-ı Velî (k.s.) Hazretlerinin (ö. 833/1430) "annesinin çamaşır yıkarken savt okuduğu" rivayeti, bu ihtimâli teyit eder niteliktedir. Savt formu ve bu rivayetle ilgili bilgiler için bk. (Uzun, 2000: 65-67)

⁴⁷ Usûl ya da zikir ilâhîleri hakkında ayrıntılı bilgiler için ayrıca bk. (Uzun, 2000: 66)

⁴⁸ 16141 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

⁴⁹ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Bozçalı, 2006: 55); (Gölpınarlı, 1992: 7)

⁵⁰ 16038 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁵¹ 16235 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁵² Repertuar numarası verilmemiş bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁵³ 16399 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

KAYNAKÇA

AKDOĞU, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

ATEŞ, E. (2015). *Türk Din Müzikisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

BANARLI, N.S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

BOZÇALI, M. (2006). *Alevi Bektaşî Nefeslerinde Dini Muhteva*. İstanbul: Horasan Yayınları.

CAN, H. (1996). Dinî Türk Müzikisi Lügatı. *Müzikî Mecmuası* 19, 56-57.

EZGİ, S. (1935). *Nazarî ve Amelî Türk Müzikisi*. İstanbul: Kâatçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi.

GÖLPINARLI, A. (1992). *Alevî Bektaşî Nefesleri*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

İLERİCİ, K. (1981). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

KAHRAMAN, S.A. & DAĞLI, Y. (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*: İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

KOCA, F. (2013). *İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Salâlar ve Salavâtlar (Anadolu Örneği) (Doktora Tezi)*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

KOPAR, S.V. (2020). *Türk Din Müzikisi'nde Kullanılan Usûller*. İstem 325-346.

KÖPRÜLÜ, M.F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul.

Notam (2017). *1A Takımı Bilgisayar Yazılım*, İstanbul.

ÖZCAN, N. (2001). *Türk Din Müzikisi Ders Notları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

ÖZCAN, N. (1996). Cumhuriyet İlahisi. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.

ÖZKAN, İ.H. (1998). *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ÖZTUNA, Y. (1990a). Büyük Türk Müsıkisi Ansiklopedisi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,

ÖZTUNA, Y. (1990b). Büyük Türk Müsıkisi Ansiklopedisi.

PALA, İ. (2013). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

SÂMÎ, Ş. (2015). İlahî. Kâmus-ı Türkî.

SAY, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

ŞENER, H.İ. & YILDIZ, A. (2011). *Türk İslâm Edebiyatı*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

SÖNMEZ, İ. (2011). Kur'ân-ı Kerim'deki Örnekler Çerçevesinde Arap Gramerindeki Sıfat-ı Müşebbeheler ve Mübalağalı İsm-i Failler (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TIRAŞCI, M. (2018). Türk Din Müsıkisi Terim ve Türlerinin Tasnifine Dair Farklı Bir Deneme. *İnsan Ve Toplum Bilim. Araştırmaları Derg.* 7, 204–217. <https://doi.org/10.15869/itobiad.460942>

TIRAŞCI, M., 2015. *İlahiyat Fakülteleri İçin Dinî Müsiki Ders Notları*. İstanbul: Dört Mevsim Yayıncılık.

TURABİ, A.H. (2018). Müsiki, in: Türk Din Müsıkisi El Kitabı. Ankara: Grafiker Yayınları.

TÜYSÜZ, F. (2017). Türk Din Müsıkisi Formlarında İlahî ve TRT Reperuarındaki İlahîlerin İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

UZUN, M. (2000). *İlahî*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.

YALTIRIK, H. (2002). *Trakya Bölgesinin Tasavvufî Halk Müziği - Notalarıyla Nefesler - Semahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

YEKTA, R. (1986). *Türk Müsıkisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Çağdaş oyunculuk tekniklerinde “Doğaçlama” ya da “Benlik Pratiği” “Improvisation” or “Self Practice” in contemporary acting techniques

Ece Çelikçapa Özınan



Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Tiyatro Bölümü, İstanbul, TÜRKİYE, e-mail: eceozinan@halic.edu.tr

Öz

Bu makalede, oyunculukta fiziksel eylemler yöntemiyle ilerleyen çağdaş oyunculuk tekniklerinde bir sahneleme biçimi olarak uygulanan doğaçlamanın, oyuncunun gündelik yaşamında farklı disiplinlerde (sosyoloji, psikoloji ve antropoloji) ifade edilen benlik pratikleri ile nasıl bir etkileşim içerisinde olduğu araştırılmıştır. Fiziksel eylemler yönteminde doğaçlama çalışmalarına çoğunlukla oyuncunun öz-benliğinin ortaya çıkarılması nedeniyle başvurulmuştur. Ancak bu hedefin, diğer disiplinlerin bakış açısından ne ölçüde başarıya ulaşabileceği ve bu yaklaşımın gerekliliği tartışılmamıştır. Anlık tepkiler geliştirmesi bakımından oyuncunun yaratıcılığının ve özgünlüğünün yakalandığı düşünülen doğaçlama çalışmalarında, performansını etkileyen ve gündelik yaşamında benimsediği benlik pratiklerini şekillendiren birçok değişken dinamik bulunmaktadır. Bu çalışmada, oyuncunun kimliğini ve gündelik yaşamındaki benlik pratiklerini araştırma kapsamına alan ve aynı zamanda tiyatronun diğer disiplinlerle birlikte çalışmasına da olanak sağlayan doğaçlama çalışmalarının, provalarda ve eğitim aşamasında ne kadar etkin kullanılabileceği incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Doğaçlama, Oyuncu, Benlik

Abstract

In this article, it has been investigated how improvisation, which is applied as a staging form in contemporary acting techniques that progress with the method of physical actions, interacts with the self-practices expressed in different disciplines (sociology, psychology and anthropology) in the daily life of the actor. Improvisation studies in physical actions methods were mostly used because of revealing the actor's self-identity. However, the extent to which this goal

Citation/Atf: ÖZİNAN ÇELİKÇAPA, E., (2021). Çağdaş oyunculuk tekniklerinde “Doğaçlama” ya da “Benlik Pratiği”. *Journal of Arts*. 4(4): 255-263, DOI: 10.31566/arts.4.4.02

can be achieved from the perspective of other disciplines and the necessity of this approach have not been discussed. In improvisation studies, which are thought to capture the creativity and originality of the actor in terms of developing instant reactions, there are many variable dynamics that affect his/her performance and shape the self-practices he/she adopts in his/her daily life. In this study, it was examined how effectively improvisation studies that cover the actor's identity and self-practices in his/her daily life and at the same time allow theater to work together with other disciplines, can be used in rehearsals and during the educational stage.

Keywords: Improvisation, Actor, Self

1. GİRİŞ

Oyunculuk tarihinde Antik Yunan Dönemi öncesinde kaynaklara geçtiği kadarıyla bilinen, ilk ritüellerden itibaren tüm sahneleme yaklaşımlarından önce doğaçlamaların icra edilmiş olmasıdır. Doğaçlama, oyuncu eğitiminin önemli bir parçası olarak görülmüş ve oyuncunun sahneye çıkmadan önce oynayacağı role hazırlığı niteliğinde uygulanmıştır. Doğaçlamalar oyun metinlerine bağlı kalınmadan oyuncunun sahne mevcudiyetini geliştirmek için kullanılmıştır. Oyuncunun sahnede gelişen spontan olaylara yönelik sahici tepkiler vermesi, doğaçlamanın amacına ve temasına uygun bir şekilde ekip halinde çalışması açısından önemlidir. Doğaçlamanın oyuncu için eğitici işlevleri; onun çekingenliğini atması, özgüvenini tazelemesi, ekip arkadaşlarıyla uyum içinde çalışmayı öğrenmesi, belli amaçlara ve kazanımlara uygun biçimde yaratıcılığını keşfetmesi şeklinde sıralanabilir. Doğaçlama bir sahneleme tekniği olarak da kullanılmıştır. Bu konuda tiyatro ekiplerinin sanatsal yaklaşımları ve estetik anlayışları belirleyici olmuştur. Doğaçlama, kimi zaman eğitimin veya provaların bir parçası olarak uygulanırken kimi zaman da sahneleme anlayışının bütünüyle kendisi haline dönüşmüştür. Tiyatro akademisyeni Gerhard Ebert doğaçlamayı şu şekilde tanımlamaktadır;

Doğaçlama karakterler arasındaki bir olayı ifade eden mimetik bir oyundur, yani insanlararası olayların bir taklitidir. O, kişiliğin (hayal gücü, düşünce, gözlem, duyarlılık, duygu, irade ve değerlendirme) hareket ve yüz ifadelerinin (algılanabilir uygulanabilir davranışların) bir bileşimidir; iç konuşmayı (alt metin) konuşma (metin) haline getirir, oluşan metin ancak doğal olarak yansıtılabilir. (Ebert, 2009: 52)

Herhangi bir metne bağlı kalmadan eğitmenin veya yönetmenin yönlendirmeleriyle belli amaçlar doğrultusunda bir hikaye oluşturmak oyuncuların yaratıcı malzemelerini geliştirmek açısından faydalı görünmektedir. Ancak oyuncuların yaratıcılıkları, sosyal ve kültürel yaşamlarında edindikleri deneyimleri ile

sınırlıdır. Oyuncuların gündelik yaşamlarındaki benlik pratikleri, doğaçlama çalışmalarına doğrudan etki eder. Ebert'e göre de iş ile kişilik (bilinç) birleşmektedir ve hayal gücü, sanat eseri üretiminde etkindir;

Doğaçlama ile ortaya konan şey, verili anda anlamsal pratik eylemin içine nüfuz eden ruhsal güç akışına bağlıdır. Sonuçta yalnızca, kişilik (düş gücü) ile anlamsal pratik eylemin, gerçek dışsal biçimlemede canlanan ayrılmaz eşzamanlı birliği, maddi olarak ortaya çıkan ürününe doğrudan girer. (Ebert, 2009: 38)

Doğaçlamalar, oyuncuların tutum ve davranışlarındaki zaaflarını, hayata ve sanata yönelik geliştirdikleri bakış açılarını kendiliğinden gösterebilen bir özelliğe sahiptir. Bu yüzden de doğaçlama, oyuncuların kendilerini hem son derece özgür hem de bir o kadar tedirgin hissettikleri bir alan olmuştur. Oyuncular, doğaçlamalarda farklı kimliklere bürünerek yerleşik kimliklerinden kısmen de olsa kopabilirlerken, aynı zamanda kendilerini oynadıkları karakterlerle karşılaştırmaya başlayarak bir kimlik sorgulamasının da kapılarını aralayabilirler. Bu sorgulama süreci, farkındalık sahibi bir oyuncu için olumlu sonuçlar doğurabilir ancak kimi zaman da kişinin kendi benlik tanımlamasını çıkmaza sokabilir. Çünkü oyuncunun yaratıcı sürecine bilinci ve hayal gücünün yanı sıra içinde yaşadığı toplumda gerçekleşen olaylar da etki de bulunmaktadır. Oyuncu yaratım sürecinde kendisini çevresinden yalıtılmış bir şekilde serbestçe ifade etmek istese bile, yaşadığı toplumun etkilerinden kurtulamayacaktır. Kendi kimliğini belirleyen etkilerin izlerini, sahnede yaratım sürecine de ister istemez yansıtır hale gelecektir.

Doğaçlamalar ile gösterimler arasında ise, oyuncu açısından farklılıklar bulunmaktadır. Doğaçlamalarda çoğu zaman çok üstünde durulmadan üretilen eylemler, gösterimler için sabitlenmeye başladığında eski halini kaybedebilir. İlk bulunduğu çok ilginç olduğu düşünülen doğaçlamalar, tekrarlar devreye girdiğinde heyecanın yitimine neden olabilir. Doğaçlamalar oyuncularını her zaman çok daha aktif kılarak,

her olağan değişime karşı tetikte olmalarını sağlamaktadır.

Bazen düşman olan gösterinin kendisidir, çünkü doğaçlama aşamasından gösteriye geçişte, tutunulacak, sığınılacak bir yer yoktur. Bütün değişimler çok travmatiktir. Deneyimlerim bana, doğaçlamada üstünde durulan bir gösteride vurgulananın birbirinden tamamen farklı olduğunu gösterdi. (Evans, 1989: 108)

Doğaçlamaların tiyatrodaki farklı kullanım alanları olmakla beraber, bu makalede fiziksel eylemler yöntemiyle çalışan çağdaş oyunculuk tekniklerinde nasıl ele alındığına dikkat çekilecektir. Doğaçlamalar, tiyatrodaki çoğunlukla oyuncuların özgürleşme alanları olarak ifade edilirken, tiyatro dışında farklı disiplinlerden elde edilen kuramsal altyapıdan destek alınarak, doğaçlamaların oyuncuların benlik pratikleriyle nasıl ilişkilendiğine bakılacaktır. Söz konusu çağdaş oyunculuk teknikleri ise, oyuncunun benliği ile ilgili çalışmalar yürüten ve doğaçlama çalışmalarını eğitim ve provaların birer parçası haline getiren Viola Spolin, Jerzy Grotowski, Joseph Chaikin, Peter Brook, Eugenio Barba, Phillip Zarilli ile kısıtlandırılmıştır. İlk başlıkta çağdaş oyunculuk tekniklerinde doğaçlama-oyuncu benliği ilişkisi özetlenmiş ve sonraki başlıkta diğer disiplinlerde benliğin tanımlanması yapılarak oyunculuk tekniklerinin hedefledikleri değerlendirilmiştir.

2. DOĞAÇLAMAMANIN ÇAĞDAŞ OYUNCULUK TEKNİKLERİNDEKİ YERİ

Doğaçlama, oyuncunun eğitiminde ve provalarda ona bir çeşit özgürlük alanı tanımaktadır çünkü Konstantin S. Stanislavki'nin ilk dönem çalışmalarıyla birlikte yerleşen konvansiyonel tiyatro anlayışı, oyuncunun sahnede karakter gibi düşünmesini ve hareket etmesini isteyerek onun kısıtlı bir çerçevede kalmasına sebep olmaktadır. Psikolojik gerçekçiliğe dayanan bu tiyatro anlayışı, zihin beden ikiliğinin kabulü niteliğindedir. Oyun karakterleri, kurgusal niteliklerinden arındırılıp, gerçekleştirdiği eylemler psikolojik nedenlere bağlanarak, oyuncunun içselleştirmesi gereken nesnelere haline getirilmiştir. Antonin Artaud'nun ritüel ve tiyatro bağlantısını sağlamlaştıran çalışmalarıyla birlikte çağdaş tiyatro uygulayıcılarının, bu ikiliği yıkmak adına, psikofiziksel bir eğilimin izinde oldukları söylenebilir. 1960'larda fenomenolog ve filozof Maurice Merleau Ponty'nin de aktarımıyla beden, somutlaştırılmış bir deneyimin kendisi haline getirilmek istenmiştir. Psikofiziksel oyunculuk çalışmaları uygulayan ve kültürel performans tekniklerini kullanan Phillip

Zarilli'ye göre Ponty; "Benim diye adlandırdığı edimsel beden, soyut bakış için temsil edilebilir bir nesne değil, somutluğunun dolaysızlığı içinde deneyimlenen bir fenomen olduğu hakkında açıklamalarda bulundu." (Zarilli, 2008: 86) şeklinde yorumlamıştır.

Özellikle fiziksel eylemler yönteminin doğaçlamayı kapsamına alarak, oyuncunun sahici deneyimini sunması ve oyunda gerçekleşen olaya odaklanmasını sağlamak için verdiği çabalar, tiyatro ile yaşam sınırlarının belirsizleşmesi amacıyla sarf edilmektedir. Oyuncunun tam manasıyla karakterin kendisi olmasını hedeflemeyen fiziksel eylemler yönteminde, alternatif yollar keşfedilmiştir. Oyun metinlerinin ideal sunumunu hedefleyen sonuç odaklı konvansiyonel anlayışın dışına çıkılarak, yalnızca oyuncunun karakteri canlandırma sürecinin vurgulandığı eğitim gösterimleri (work in progress) veya kültürel performans teknikleri gözlemlenerek elde edilen çalışma biçimleri denenmiştir. Bu gözlemler sonucunda, oyuncunun performansında hep sadık kalması beklenen bir yapı ve o anın içinde kalmasını sağlayan doğaçlamalarla ilerlemesi gerektiği düşünülmüştür. Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Phillip Zarilli gibi uygulayıcılar, Doğu'ya yaptıkları seyahatlerde, Doğulu kültürel performans tekniklerinde (Hindistan'da Kathakali, Odissi, Japonya'da Noh vb.) bu sistematik gelişirildiğini tespit etmişlerdir. Usta-çırak ilişkisiyle devam eden sanatsal aktarımın, çırağın uzun yıllar boyunca uygulayarak uzmanlaştığı bir performans yapısı icra ederek sağlandığını fark etmişlerdir. Yapı, oyuncunun prova sürecinde uyguladığı psikofiziksel eylemlerden meydana gelmektedir. Psikofiziksel eylemler, oyuncunun hareketinde yoğunlaştırılmış olarak bulunan rolün psikolojik durumunu içermektedir. Her hareket bir amaca hizmet ettiği için karakterin psikolojik halini taşımaktadır. Konvansiyonel tiyatro anlayışının aksine oyuncu, karakter gibi "olmak" veya "düşünmek" yerine, onun psikolojisini yansıtmak şeklinde hareket eder. Yapı dışında kalan tüm anlar ise, oyuncunun oyun anında hissettiklerini, seyirciyle etkileşimini ve karşılığında aldığı geribildirim içeren bir özgünlük içermektedir. Oyun anının yaşattıklarına oyuncunun verdiği tepkiler doğaçlamaları oluşturmaktadır.

Çağdaş oyunculuk tekniklerinde uygulanan doğaçlamalar, oyuncuyu iki kimlik arasında yani karakter kimliği ile kendi kimliği arasında bırakma eğilimindedir. Çünkü zaten konvansiyonel tiyatro anlayışında da, oyuncu ne kadar kendisinin artık tamamıyla karakter kimliğine büründüğünü iddia ediyor olsa da,

kendi kimliğinin imajından sıyrılmayacaktır. Doğa-çlama çalışmaları ise, oyuncunun o andaki düşüncele-rini barındırdığı ve onu ani tepkiler geliştirme zorun-luluğu altında bıraktığı için aslında kültürel ve sosyal kimliğinin/benliğinin en görünür olduğu zamanlara işaret etmektedir. Oyuncunun benliği; kişisel yaşantı-sı, aile yaşamı, eğitimi gibi birçok farklı dinamiği içerir ve gündelik yaşamda sergilediği performanslarla bir-likte inşa edilmektedir. Dolayısıyla sahnede kurgusal bir düzenlemenin içinde olsa da oyuncu, kendi kişisel birikimlerini de sergilemeye başlamaktadır. Tiyatroda bir karakter yaratırken oyuncunun kimliği/benliği ne kadar baskılanmaya çalışılsa da, sahne çalışmaların-daki varlığı her daim hissedilecektir. Bu kaçınılmaz sonuç nedeniyle belki de, fiziksel eylemler yöntemin-de oyuncunun benliği artık dikkate alınan hatta üye-rene çalışılan bir alan haline gelmiştir. Prova sürecin-de de uygulanan doğaçlama alıştırmalarıyla birlikte oyuncunun kültürel/sosyal kimliği ve benliği, açığa çıkarılması gereken bir hazine gibi görülmeye başlan-mıştır. Çünkü oyun çalışmalarının veya oyuncu eğiti-minin çeşitliliğini ve renkliliğini ortaya koyacak şeyin, oyuncunun kimliği/benliği olduğu düşünülmüştür. Aslında hep aynı oyun metinlerinin sahnelenmesinin veya aynı eğitim modellerinin (yenilikler olmakla be-raber) devam etmekte olmasının nedeni de, oyuncuların aynı olaylara verecekleri olası farklı tepkileridir. Oyuncuların farklı sosyal, kültürel arka planlarının olması, doğaçlama çalışmalarının bir o kadar kontrol edilemez ve sonuçlarının da bir o kadar biricik ve tek olmasını sağlamaktadır. Çağdaş oyunculuk teknikle-rinde de doğaçlama çalışmaları, oyuncunun bu biri-cikliğini ortaya koyan kimliği/benliğini kabul edecek şekilde yeniden düzenlenmiştir.

Örneğin Viola Spolin, "Improvisation for Theater" (Ti-yatro İçin Doğaçlama) kitabının içeriğini oluştururken tiyatro çalışmalarında oyuncuların gizil güçlerinin ortaya çıkarılması için doğaçlama alıştırma çalışmalarının ge-rekli olduğunu vurgulamaktadır. Herhangi bir hedef olmaksızın oyuncunun anlık tepkiler geliştirmesinin, tekniğinin gelişimi için çok önemli olduğuna inan-maktadır. Doğaçlamaların oyuncunun kendisini keş-fettiği kişisel özgürlük anları içerdiğini belirtmektedir.

Kendiliğindenlik, bir gerçekle yüz yüze geldi-ğimizde ve onu gördüğümüzde, keşif yaparak hareket ettiğimizde oluşan kişisel özgürlük anıdır. Bu gerçeklikte, kendimizin parçaları organik bir bütün olarak işlev görür. Keşif, de-neyimleme, yaratıcı ifade zamanıdır. (Spolin, 2013: 14)

Spolin, eğitim sürecinde uygulanan doğaçlama alıştı-rmalarında, toplumsal yargılamaların ortadan kaldırıl-ması ve oyuncu ile eğitmen arasında tam bir güven ilişkisi kurulması gerektiğinden bahsetmektedir. Bu ilişki sayesinde oyuncunun kendisini rahatlıkla ifade edebileceğini vurgulamaktadır. Çalışma ortamındaki otoriter tutumu yıkmak amacıyla problem çözümüne odaklanan oyunlardan faydalanmaktadır. Doğaçlama tiyatro ekiplerindeki oyuncuların eşit şartlarda bulun-ması gerektiğini çünkü, ancak bu şekilde problemin çözümüne yönelik gerçek bir ekip ruhuna kavuşacak-larını aktarmaktadır.

Oyunculukta doğaçlamayı bir teknik olarak kullanan Jerzy Grotowski ve Joseph Chaikin de, süreç odaklı çalışmaların önemine dikkat çekmektedir. Hatta Cha-ikin "The Open Theatre" topluluğunda oyunlarını iz-leyici ile buluşturmaya karşı durmuştur. Çünkü oyun izleyiciyle buluştuğunda oyuncuların izleyici beğenisi doğrultusunda baskılanacağını düşünmektedir. Cha-ikin oyuncunun izleyiciyle buluşan gösterimleri için; "İyi oyuncu olabilmek için oyuncunun kendi çevresi-ne koza örmeden, topluma, yaşama katılmasını ve bu katılımda hiçbir sınır tanımayıp, deneyimlere açık ola-rak, her farklı durumda yeni insanlarla birlikte olarak kendisini ifade etmesini önerir." (Ergün, 2013, s. 52) Grotowski ilk dönem Tiyatro Laboratuvarı çalışma-larında, oyunun son haline ulaşmasıyla ilgilenmek-tense, bunu bir eğitim süreci olarak görmeyi tercih etmektedir. Böylelikle yönetmen de bir eğitmen konu-muna yerleşmektedir. Oyuncunun "seküler bir kut-sallık" içinde olmasını belirtirken kültürel ve sosyal olarak kalıplaşmış etkilerden arınması gerekliliğinden bahsetmektedir. Grotowski oyuncunun bu etkilerden arınması için de uzun saatler boyunca çalışmasını ve en gizli, en korunaklı deneyimlerini açığa çıkarmasını istemektedir. Oyuncunun bütünsel edime ulaşmasını, kendisini aşmaya çalışırken yine kendisi olanı açığa çıkarmasını beklemektedir. "Oyuncunun yaptığı çağ-ırının gerçek özünü kuşatır. Bu çağrı temsil olan yoluyla gerçekleştirilir. Oyuncu "ruhun edimi"ni resmetme yoluna girmemeli, kendi organizması aracılığıyla bu edimi yerine getirmelidir." (Grotowski, 1992: 3) Gro-towski, oyuncunun kendini aşması ve kurban etmesi için rolü bir sıçrama tahtası olarak kullanması gerektiğini söylemektedir. Tiyatro metninin bir amaç olma-dığını, oyuncuyla metin arasında bir buluşma gerçek-leşmesi gerektiğini aktarmaktadır. Oyunların yalnızca estetik bir etkinliğe dönüştürülmesinin karşısında du-rarak onun bir yaşantı özelliği kazanması gerektiğine inanmaktadır.

Oyuncu kendini kurban ederek kontrol altına almaya çalıştığı seyircisi ile yabancılaşmaların ve kişisel sınırlamaların ötesine geçer. Oyuncu ve seyirci bir arınma doruğuna, zirvesine ulaşarak kendi doğalarını benimserler; özgürleşirler. Bu süreç çağdaş bir deyişle psikanalitik terapidir. (Barba, 1992: 50)

Grotowski, eğitim yönteminde oyuncuların birlikteliğinden bir topluluk yaratma fikrini sorunlu bulmaktadır. Oyuncu kendi bedeni ve kapasitesi üzerinde çalışmalıdır ancak sahnede kendi yüzleşme sürecini paylaşabileceği bir secure partner (güvenilir partner) edinmelidir. Oyuncular ilk aşamada herkes tarafından uygulanan alıştırmalarla başlamaktadır. Daha sonra her bir oyuncunun farklı özelliklere sahip olduğu kabul edilerek çalışmalar öznelleşmeye başlamaktadır. Çünkü artık uzmanlık kazanılan alıştırmalarda, rahatlıkla doğaçlamalara yer verilebileceği düşünülmektedir. Eugenio Barba ile Odin Tiyatrosu oyuncuları da benzer bir sistemle ilerlemektedir. Ortak çalışmalardan yola çıkarak oyuncular doğaçlamalar yapmaya başlar ve sonrasında bireysel eğitim temrinlerini oluştururlar. Bu çalışma şekli, Doğulu performans tekniklerinde çırağın senelerce performans yapısı üzerinde çalışıp deneyim kazandıktan sonra doğaçlamalara yer vermesinden türetilmiştir. Performans yapılarındaki idealizasyon skorlamayla mümkün iken oyuncu, detaylandırmalar için doğaçlamalara başvurabilmektedir ve bu doğaçlamalar da Grotowski tarafından kendiliğindenlik olarak adlandırılmaktadır. Grotowski'ye göre oyuncunun çalışmasında skor ve kendiliğindenlik dengeli bir ilişki içinde olmalıdır.

Oyuncuların tiyatral bir durumda davranışlarını belirleyen kültürel nedenleri bulmak isteyen Eugenio Barba ise çokkültürlü bir yapı içinde doğaçlamalardan faydalanmaktadır. Barter'larda (kültürel alışveriş/takas) Odin oyuncuları ile farklı kültürlerin yerlileri arasında doğaçlamaya dayanan bir kültürel alışveriş yaşanmaktadır. Bu etkinlikler aslında oyuncunun hazırlıksız bir şekilde, kendi kültürel ve tiyatral pratiklerinin birikimi olan performansını paylaşması anlamına gelir. Ayrıca Barba'nın kültürel çalışmalarının önemli bir etmeni olan anlatım öncesi düzey, farklı kültürel niteliklere sahip olan, farklı oyunculuk biçimlerini uygulayan oyuncuların arasında ortaklaşıldığına inanılan bir düzeydir. Farklı toplumsal, kültürel ve sosyal arka planlara sahip olan oyuncuların, anlatım öncesi düzey sayesinde birbirlerini takip edebildikleri ve doğaçlamalara uyum sağlayabildikleri düşünülmektedir. Odin oyuncularının çalışma süreci

Barba tarafından akvaryum olarak adlandırılmıştır. Her oyuncu bir balık kadar özgürdür ama aynı zamanda diğer balıklarla aynı suyun içinde yüzdüğünün farkındadır. (Bkz. Watson, 1995: 60)

Toplu doğaçlamaları etkin biçimde kullanan Chaikin'in aksine Barba, bireysel doğaçlamaları önemli bulmaktadır. Çünkü doğaçlamaya katılan oyuncu sayısı arttıkça bireysel malzemeden daha çok etkileşim sürecinin ön planda olacağına inanmaktadır. Oyuncunun bireysel doğaçlaması sırasında aktif bir gözlemci olarak bulunan Barba, oyuncunun sürecine müdahale etmeyi tercih etmemektedir. Oyuncunun bireysel olarak yürüttüğü doğaçlamaları, dramaturjinin organik düzeyi olarak adlandırmaktadır. (Bkz. Barba, 2010: 23) Oyuncunun doğaçlamalardan ürettiği fiziksel hareket dizgeleri defalarca tekrarlandığı için düşünmeden uygulanabilir hale getirilir ve bu sayede zihin, hareket dizgelerini hatırlama yükümlülüğünden kurtarılıp doğaçlama yapmak için özgürleştirilmektedir. Barba ise yönetmen olarak bireysel doğaçlamaları montaj ile bir araya getirme görevini üstlenmektedir. Eş zamanlı olarak performansları çeşitlendirme ve birbirleriyle eklemlendirme konusunda oyuncuları yönlendirmektedir.

Peter Brook ise doğaçlamayı oyuna hazırlık sürecinde kullanmayı tercih etmektedir. Birlikte çalışmak istediği oyuncuyu tarif ederken esnek ve doğaçlamaya yatkın ifadelerini kullanmaktadır. Çünkü O'na göre oyuncunun ölümcül tiyatro etkilerinden kurtulmasının yolu, doğaçlamalar yapmaktır. Oyuncuların doğaçlama temrinleriyle birlikte korkularından arınacağına ve özgürleşeceğine inanmaktadır. Doğaçlamalarla oluşturulan oyun, belli bir olgunluğa eriştikten sonra tepkilerinin ölçülmesi için seyircilerle paylaşılmaktadır.

Gerçek bir sanatçının, yaratıcılık anına erişebilmek için her türlü özveride bulunmaya hep hazır olduğu söylenebilir. Ortalama sanatçı riske girmemeyi tercih eder, geleneksel olmasının nedeni budur. Geleneksel olan, ortalama olan her şey bu korkuyla bağlantılıdır. Geleneksel oyuncu yaptığı işi mühürler; mühürlemek de savunmacı bir eylemdir. İnsan kendini korumak için 'kurar' ve 'mühürler'. İnsanın kendini açabilmesi için duvarları yıkması gereklidir. (Brook, 2007: 25)

Aslında Brook'un bu söylemi yine kültürel performans tekniklerindeki çalışma yöntemini hatırlatmaktadır. Ancak farklı olan nokta, kültürel performanslar-

da icracaların tekrar ettikleri bir performans yapısının da bulunmasıdır. Bir diğer Doğulu performans teknikleriyle ilgilenen eğitmen Phillip Zarilli ise yapılandırılmış doğaçlamalar uygulamaktadır. Bu doğaçlamalar basit psikofiziksel amaçlar içeren belli bir yapı içinde tekrar edilmektedir. Zarilli, oyuncunun yapıya alıştıktan sonra doğaçlamalar için daha hazırlıksız ve yalın hale geldiğini vurgulamaktadır. (Bkz. Zarilli, 2008: 176) Performanslardaki yalınlık ve hazırlıksızlığın, oyuncunun kimliğini/benliğini açığa çıkardığı, istemsiz bir şekilde kontrol edemez hale geldiği ve baskı altında tutamadığı anlardan ibaret olduğu düşünülmektedir.

3. BENLİK PRATİKLERİ

Çağdaş oyunculuk tekniklerinde uygulanan doğaçlama alıştırmaları ile ulaşılmak istenen oyuncunun öz-benliği ve kimliğinin sergilediği pratiklerin nasıl tanımlandığı arayışına, farklı disiplinlerden yanıtlar aranarak devam edilecektir. Bu bağlamda tiyatrodaki sürdürülen araştırmaların sosyoloji, psikoloji ve antropoloji ile ilişkisine değinmenin faydalı olacağı düşünülmüştür. Benlik, kişinin kendisi veya onu gözlemleyen kişiler tarafından tanımlanması ve belli bir kalıba sokulması güç kavramlardan biri olduğu için, fiziksel eylemler yöntemi uygulanırken sıklıkla bahsi geçen bu kavramın, diğer disiplinlerdeki karşılığına bakmak önemli görülmüştür.

Akademisyen Martin Edwardes'e göre bireylerin bir-biriyle etkileşim halinde olan toplam yedi tane benliği bulunmaktadır:

Sosyal benlik, başkalarının öyle olduğuma inandıkları benlik; kültürel benlik, olmam gereken benlik; model benlik, öyle olacağıma inandığım benlik; işaret edilen benlik, başkalarının öyle olduğuma inandırmak istediğim benlik; anlatıcı benlik, hatırlanan, geçmişte var olan benlik; episodik benlik, geçmiş etkinliklerde modellenmiş benlik ve gerçek benlik ise bilinmeyen bir benliktir. Bu bilinmeyen benlik gen aktarımıyla oluşturulmuş bir benlik düşüncesi içerirken aynı zamanda bilinçli bir hali de yansıtmayabilir. Ayrıca diğer benlikler gibi planlanmamış bir modeldir, sadece olduğu gibi varlık göstermeye devam etmektedir. (Edwardes, 2020: 164)

Söz konusu oyunculuk tekniklerinde bir tane olduğu hayal edilen benliğin bu çoğul tanımı, sürecin dinamiklerinin ne kadar değişken olduğunu göstermektedir.

Çoğul benlikler, benliğin gerçeklikle olan bağlantısı zayıflatmış ve bireyin kendisini farklı topluluklarda farklı biçimlerde hayal ettiği bir kurgusallığa dönüşmüştür. Benliğin kendisi kadar etkileşim içinde bulunduğu topluluklara da dikkat edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Sosyolojik yaklaşımlardan biri olan sembolik etkileşimciliğe göre ise iki çeşit benlik vardır; bir nesne olarak benlik ve bir süreç olarak benlik.

İnsan zihninin kendisi benliği bir nesne olarak inşa eder. Örneğin, insanların durumlara verdiği genel bir tepki hemen tepki vermektan kendini alıkoymaktır. Duruma "uyacak" bir tepki inşa edene kadar beklerler. Bir diğerinin uzunca bakışını fark eden birisi eyleme geçme ihtiyacı duyar fakat ne yapacağına karar verene değin herhangi bir tepkiyi bekletir. Birçok ihtimali düşünmemiz, birisini seçmemiz ve eylememiz gerekir. (Shulman, Hewitt, 2019: 87)

Yukarıdaki ifade, oyuncunun herhangi bir doğaçlama planlarken kendisini nasıl konumlandığıyla ilişkilendirilebilir. Benlik nesneleştiği için oyuncu, harekete geçmeden önce diğer oyuncuların olası eylemlerini hesaplayıp kendisine en uygun rotayı seçerek süreci yönetmektedir. Dolayısıyla bir nesne olarak düşünülen benlik için, özgünlük yerine kurgusallığın devreye girdiğini söylemek mümkün olabilir. Herbert Mead'e göre özellikle çocukluk döneminde benliğin nesneleştirilmesi çok olağan bir şekilde gelişmektedir:

Bir rol oynamak kişinin benliğinin karşısında bir başkası olmasının en basit biçimidir. Geçici bir durumu içerir. Çocuk bir karakterde bir şey söyler ve başka bir karakterde karşılık verir, bu ise ilk karakter için bir uyarıcı görevi üstlenir ve böylelikle konuşma devam eder. (Shulman, Hewitt, 2019: 117)

Benliğin nesneleşmeye başladığı çocukluk döneminden esinlenerek belki de doğaçlamalarda oyuncuların tutunduğu en temel dayanak, öncelikle oyun oynama güdüsüyle hareket etmektir. Oyuncu izleyiciye rolün gerçekliğini yansıtmayı hedeflemeden önce, yalnızca basit bir çatışma, bir veya birkaç amaç ve bir temsili rol üzerinden çalışarak başlayabilir. Sembolik etkileşimciliğe göre ikinci tür olan süreç olarak benlik ise gözlemlenen eylemlerin itkisi ve yansıması arasında sıkışan bir benlik öngörüsüdür. Herbert Mead süreç olarak benliği tanımlarken "ben" ve "beni" zamirlerini kullanmaktadır;

Örneğin bir ebeveyn zaman zaman çocuklarına kızgınlık gösterebilir, onlarla sert bir dille

konusabilir; böyle yaparken ebeveyn bir “ben” (I) olarak eylemektedir. Bir dakika sonra çocukların bakış açısından nasıl görüldüğünü hayal edip sert tavrının farkına vardığında ebeveyn “beni”ye (me) dönüşür ve bu “beni”ye (me) karşılık olarak özür dileyebilir ya da daha yumuşak konuşmaya başlayabilir. (Shulman, Hewitt, 2019: 89)

“Ben” ve “Beni” arasındaki geçişler, bireyin empati kabiliyeti ile ilişkilidir. Aslında “Ben” yine başkalarının olası tepkilerini değerlendirerek onların beklentilerini karşılamaya devam etmektedir. Bunun yanı sıra, birey bazen istemli bir şekilde kendisini uygun olmayan eylem seçeneğini uygulamaya yöneltebilir. Bazen de bireyin benlik kontrolünü sağlayamadan davranışa dönüşen itkileri olabilir. Bu noktada, doğaçlamalarda ulaşılmak istenilenin nesneleşmiş bir benliğe kıyasla, süreç olarak benlik olduğu gözlemlenmektedir. Ancak kimi zaman bir kontrolsüzlük örneği olarak da gösterilebilen benliğin, sahnede oyuncu için ne kadar işlevsel olacağı tartışmalıdır.

Nesneleşmiş benliğin görünür olduğunu savunan bir diğer sosyolog Erving Goffman, bireyin kendisini içinde hayal ettiği bir benlik imajından söz etmektedir. (Bkz. Goffman, 2014, s. 19) Birey günlük yaşamda gerçekleştirdiği performanslarla bu benlik imajını inşa etmeye çalışmaktadır. Goffman’a göre benlik imajı, insan bedeninde “yüz”de ifade bulmaktadır. Yakalanan benlik imajıyla “yüz”ün korunması aynı anlamlara gelmektedir. Toplumsal etkileşimlerin seyrine göre bazen bireyler farklı benlik imajları arasında geçişler yapabilirler. Bu benlikler bireylerin toplumsal rolleriyle ilişkilidir; anne, baba, eş, meslek gibi. Ancak bu çoğul benliklerin de toplamda ortaklaştıkları temel bir “yüz” bulunabilir. Bireyler kendileri için belirledikleri benlik imajının başarısız bir performansıyla karşı karşıya kaldıklarında, telafiyi başka bir benlikle yapabilirler. Yine de farklı benlik imajları toplamda tek bir ideal imajda buluşmalıdır. Bu kurgusal benlikler, onlara maruz kalanlar tarafından hep aynı olduklarına dair ikna edilmeli ve bir değişmezlik örneği sunmalıdır. Benlik performansları hem sabit bir yapısal davranış barındırmalı hem de sürecin akışına uyum sağlamalıdır. Bu yüzden de Goffman benlikleri, stratejinin (dramaturji yaklaşımı) ve etkileşim düzeninin bir yansıması olarak gördüğü için, bireyler performans öncesinde detaylı bir planlama yapmalı ve performans sürecine de uyumlu hale gelebilmelidir.

Dolayısıyla doğaçlamalarda özgün ve biricik olduğu

kabul edilen benlik performanslarının, çoğunlukla bir planlama içinde bulunduğu görülmektedir. Oyuncu gündelik yaşam pratiklerinde olduğu gibi, doğaçlamalarında da kendisi için uygun gördüğü ve planladığı benlik imajının arkasına gizlenecektir. Bu planlama da, oyuncunun o doğaçlama anına kadar biriktirdiği toplumsal, sosyal ve kültürel deneyimlerin etkisiyle idealize edilmektedir. Farklı deneyimlerin oyuncularını birbirinden farklı kıldığı elbette kabul edilebilirdir ancak kendisinin bile sıklıkla yüzleşme fırsatını yakalayamadığı öz-benliğini (süreç olarak benlik) açığa çıkarma konusunda amaca ulaşamayacağı belirtilebilir.

Benlikler, kültürel pratiklerde ise bireyin ait olduğu toplumun kültürel niteliklerinin ideal bir portresini sunmakla görevlidir. Yani kültürel benlikler doğrudan toplumsal etkileşimle bağlantılıdır. Kültürel benlikler bireylerle birlikte doğan kavramlar olmadığı gibi, ancak toplumsal etkileşimlerle meydana gelmektedirler. Bireyler kendilerini başkaları üzerinden tanıyabilir ve deneyimleyebilirler. Filozof Paul Ricoeur’a göre kim olduğumuz sorusu bir özgürlük düşüncesi taşırken aynı zamanda başkalarının beklentilerinin üstlenildiği bir alan da açmaktadır. (Bkz. Bauman, 1999: 44)

Kendimize ilişkin deneyimlerimiz her zaman dolaylıdır, dolaysız olan sadece diğerlerine ilişkin deneyimlerimizdir. Yüzümüz gibi öz benliğimizi de ayna olmadan görme imkânımız yoktur. Bu tür bir yansıtma, farkına varma ve bilinçlenmeyi de içerir. Başkaları ile ilişkimiz aynı zamanda kendimizle ilişkimizdir. (Assman, 2015: 144)

Kültürün bireylerden bağımsız bir realite olmadığını ileri süren antropologlar Denys Cuche’ye göre kültür ve kişilik okulunda yer almaktadır. Bu antropologlar arasında bulunan Ralph Linton, temel kişilik tanımlamasıyla kültürün ortak yanını vurgulamaktadır. Çünkü “O’na göre temel kişilik doğrudan bireyin ait olduğu kültür tarafından belirlenmiştir.” (Cuche, 2013: 53) “Kültür büyük ölçüde bilinçdışı süreçler alanına girer. Kimlikse bir aidiyet normuna gönderme yapar, bu zorunlu olarak bilinçlidir.” (Cuche, 2013: 114) Kültürel pratiklerde benlik, bilinçle birlikte anıldığı için bir diğer kavram olan “kimlik” de kapsama alınmaktadır. Kimlik ile kültür sürekli olarak etkileşim halindedir, kültür; bireyin kimliğini de içeren bir kavrama işaret etmektedir. Bu nedenle, oyuncularla yapılacak olan doğaçlama alıştırmalarında kültür ve benlik tek başına ifade edilemediği için hep bir topluluk yönelimini

içerecektir. Başkalarının bakışları altında sürdürülen her çalışmada, bir araya gelen topluluğun izin verdiği ve oyuncu-bireyin kendisini açık tutabildiği ölçüde benlik deneyimi erişilebilir olacaktır.

Benlik psikolojik yaklaşımlarda ise, "bilen benlik" ve "bilinen benlik" olarak ayrılmaktadır. Bilen benlik özne, bilinen benlik ise nesnedir. Sosyal psikolojiye göre benlikle benlik konseptini birbirinden ayırmak gerekmektedir. Çünkü benlik bir deneyim iken benlik konsepti bir yapıya işaret etmektedir. (Bkz. Gecas, 1982: 3) Sosyal psikolojide bireylerin birbirleriyle ve dünya ile olan ilişkilerini yorumlamak için kimlik, benlik imgesi ve benlik değeri terimleri kullanılmaktadır. Benlik deneyiminin ara ara uyaranlara tepki veren ama her zaman dikkatli olmayan kesintili bir deneyim olduğu aktarılmaktadır. Benlik dolaylıdır yani birey başkalarının gözünden kendisiyle alakalı bilgiye sahip olabilmektedir. Dolayısıyla benlik, başkalarının olası düşünceleri üzerinden tanımlanmaya çalışıldığı için belirsizdir. John P. Shulman ve David Hewitt'e göre (Bkz. Shulman, Hewitt, 2019: 78) bireyin taşıdığı kişisel ve sosyal olmak üzere iki kimliği vardır. Kişisel kimlik, bireyin doğduğu ve yetiştiği ortamın etkilerini barındırırken, sosyal kimlik bireyin herhangi bir sosyal etkileşimde duruma uyum sağlamak için kullandığı kimliktir. Bu iki kimlik ayrı ayrı temsil edilmekten ziyade sürekli alışveriş halinde çalışmaktadır.

Özet olarak benliğin ve pratiklerinin, onu temsil eden birey tarafından kontrol altında tutulmak istenen, kültürel, sosyal, psikolojik etkilere açık olan ve sürekli değişim içerisinde bulunan karmaşık bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Herhangi bir benlik, iç-dünyanın sınırları içerisinde oluşması ve sürekli yeniden biçim verilmesi itibarıyla, her an -bazısı geçmişten kalma, bazısı şimdiki zamanda yaşanan; bir kısmı bilinçli, diğerleri bilinçdışı; bazısı hasmane bazısı karşılıklı bağlılık ilkesi üzerine inşa edilmiş; bir kısmı çok önemli, bir kısmı ise henüz yeni biçimlenmiş ve arada çözülmüş- birçok ilişki ile dolaşık haldedir. (Bauman, Raud, 2018: 65)

Benlik ve pratikleri çoğu zaman, bireyin farklı birikimlerinin ağırlığını taşımakla yükümlü, yalnız başına varlık gösteremeyen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, doğaçlama alıştırmalarının ilk aşamasında oyuncudan beklenen ani tepkisel davranışın, oyuncunun taşıdığı kültürel, sosyal veya psikolojik benlik pratiklerinden herhangi biriyle karşılaşma ihtimalini yükseltmektedir. Oyuncunun eğitimi

aşamasında belki bu pratiklerle karşılaşmak, oynanan rolde bir idealizasyon hedefi olmadığından bir sorun teşkil etmezken, onun kişisel ve saklı yönlerini açığa çıkarmasını isteyen çağdaş performanslarda yeterli olmayacaktır.

Aslında eğitim süreci boyunca da oyuncuların benlik pratiklerinde, birlikte olduğu topluluğun beklentilerini karşılamak için sürekli olarak kendilerini kısıtlıyor olmaları, onların farklı topluluk etkileşimlerinde nasıl davranış sergileyeceğinin merakını uyandırır. Neredeyse bir şans eseri bir araya gelen oyuncuların, kendilerini geliştirmeleri ve kapasitelerini genişletmeleri, içinde buldukları topluluğun yaklaşımıyla son derece bağlantılı hale gelmektedir. Bir tiyatro topluluğunun içinde kendisini özgüvensiz hissederek oyuncu, başka bir toplulukla çalıştığında farklı etkilerde bulunabilir. Bu yüzden topluluğu bir araya getiren kişi veya kişilerin, eğer doğaçlama çalışmalarında öz-benliği açığa çıkarma beklentileri varsa, topluluğu bütünsel olarak düşünme ve planlama seçeneği yerinde olacaktır.

Uygulanan doğaçlamalarda ve beraberinde açığa çıkan benlik pratiklerinde; topluluğu oluşturan diğer oyuncuların davranışlarının veya gerçekleşmemiş fakat oyuncu tarafından tahmin edilen olası davranışlarının ve oyuncunun sosyal/kültürel/psikolojik bakımdan kendiliğinden ürettiği çoğul benliklerinin ve imajlarının yoğun baskısı kolaylıkla görülebilmektedir. Bu noktada çağdaş oyunculuk tekniklerinde uygulanan doğaçlamaların vadettiği oyuncunun özgürleşmesi, herhangi bir tahakküm altında kalmadan benliğini açığa çıkarması konusu kısmen çürütülmüş durumdadır.

4. SONUÇ

Çağdaş oyunculuk tekniklerinin arayışları, yozlaşmış ve artık farklı bir biçim sunmayan Batılı tiyatro anlayışının boyunduruğundan çıkarak özgünlük ve çeşitlilik yaratmak üzerinedir. Bu özgünlüğün ve çeşitliliğin sağlanması için ise oyuncuların tekil ve kolektif eğilimlerini, kültürel/sosyal arka planlarını gösteren kimliklerini/benliklerini ortaya çıkaran çalışmalara odaklanılmıştır. Çağdaş oyunculuk tekniklerinde doğaçlamaların oyuncuların kendilerine özgün yanlarının ortaya çıkartılması için uygulanması, neredeyse konvansiyonel tiyatro anlayışının beklentisi olan sahiciliğin bir uzantısı olarak belirmektedir. Konvansiyonel tiyatro anlayışlarında sahiciliğe yönelik hayranlık, çağdaş oyunculuk tekniklerinde de oyuncunun karakteristiğini ve biricikliğini tanımlayan öz-benlik arayış-

larıyla devam etmiştir. Benlik, kimlik, özgürleşme, ani tepkiler geliştirebilme gibi ifadeler yan yana kullanıldığında, doğaçlamalar sonucunda ulaşılması istenen kazanımların bağlamı ise son derece genişlemektedir.

Planlanmamış, belki de daha önce hiç fark edilmemiş dürtülerle oyuncunun hareket etmesini elverişli hale getirmek, bir “şimdi ve burada” üretimi olduğu için değer görmektedir. Ancak bu toplumsal/kültürel/sosyal tüm filtrelerden arındırılmış olduğu düşünülebilen anların, tam tersi şekilde gizil bir baskı mekanizması oluşturup kısıtlandırılmış bir benlik pratiği görünümünü sunması da olasıdır.

Elbette doğaçlama alıştırılmalarına sadece oyun oyna-güdüleriyle yaklaşıldığında ve belli dönemlerde topluluktaki oyuncuların birbirleriyle kaynaşması için yapıldığında, ortaya çıkan olumlu etkileri yadsı-mak mümkün değildir. Ancak doğaçlamalar, oyuncu kimliğinin veya benliğinin ifşası niteliğinde uygulandığında karşılaşılan sonucun tatmin edici olmayacağı görülmektedir. Çünkü bireyin kendisinin bile tanımlayamadığı veya tanımadığı ve kültürel, sosyal, psikolojik alanlarda hep diğerleriyle (topluluk üyeleri, çevre) birlikte temsil edilen benlik pratiğinin görünürlüğü de belirsizleşecektir. Oyuncu kendisine özgü yanlarının ortaya çıkarılması için teşvik edilirken, sahici performans deneyimine yabancılaşmış bir şekilde yaklaşabilir. Çünkü o ana kadar özgün olduğunu düşündüğü benliğinin, kendisi dışında herkesin (çevresinin) düşüncelerinin, davranışlarının süzülmüş bir örneği olduğu bilgisine ulaştığında, çalışmanın seyri olumsuz bir şekilde ilerleyebilir. Bunun yanı sıra benlik ifşasını hedefleyen doğaçlama çalışmalarını yönlendiren eğitmen ve yönetmenlerin, oyuncuya yönelik yaklaşımları da kritik bir konumdadır.

Ayrıca çağdaş oyunculuk yöntemlerinde çoğunlukla yapılandırılmış olması beklenen fiziksel eylemlerde, doğaçlama çalışmalarıyla ortaya çıkan benlik pratiklerinin bu muğlak eğilimi sorun teşkil edebilir. Veya oyuncular tarafından süreç olarak deneyimlenen benliklerin saptaması sosyoloji, psikoloji ve antropoloji disiplinlerine göre yapılamayacağı için, tiyatro çalışmalarında böyle bir hedefle yapılan girişimler sonuçsuz kalacaktır.

KAYNAKÇA

- ASSMAN, J. (2015), *Kültürel Bellek*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BARBA, E. (1992), *Ritüel Tiyatro, Yoksul Tiyatro*, çev. Çiğdem Genç, Mimesis, Sayı.4, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- BARBA, E. (2010), *On Directing and Dramaturgy: Burning The House*, London, New York: Routledge.
- BAUMAN, Z.; RAUD, R. (2018), *Benlik Pratikleri*, çev. Mehmet Ekinci, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (1999), *Sosyolojik Düşünmek*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BROOK, P. (2007), *Açık Kapı-Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, çev. Metin Balay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CUCHE, D. (2013), *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*, çev. Turgut Arnas, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- EBERT, G. (2009), *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*, çev. Turhan Yılmaz, İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- EDWARDES, M.P.J. (2020), *The Origins of Self: An Anthropological Perspective*, UK: UCL Press.
- ERGÜN, S. (2013), *Çağdaş Doğaçlama*, İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- EVANS, J.R. (1989), *Experimental Theatre*, London, New York: Routledge.
- GECAS, V. (1982), *The Self-Concept*, *Annual Review of Sociology*, Sayı.8, s.1-33.
- GROTOWSKI, J. (1992), *İlkeler*, çev. Sevilay Saral, Mimesis, Sayı.4, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- GOFFMAN, E. (2014), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları.
- SHULMAN, D.; HEWITT, J.P. (2019), *Benlik ve Toplum-Sembolik Etkileşimci Sosyal Psikoloji*, çev. Büşra Aktaş, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- SPOLIN, V. (2013), *Improvisation for Theatre*, U.S.A: New Albany Press.
- WATSON, I. (1995), *Towards a Third Theatre*, London, New York: Routledge.
- ZARILLI, P.B. (2008), *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, London, New York: Routledge.

Modern sanat müzesi “Garaj”

Modern art museum “Garage”

Terlan Mehdiyeva Azizzade¹  Nermin Azizzade Jular² 

1 Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, TÜRKİYE, e-mail: terlanm@gmail.com

2 Yüksek İç Mimar, TÜRKİYE, e-mail: nerminjular@hotmail.com

Öz

1990’da Sovyetlerin çökmesiyle, Modern Sovyet Mimarisi’nin yükseliş dönemlerinde (1920-1930) yapılmış birçok önemli mimari yapıdaki mekânsal yapılanmada, çeşitli değişimlere ve dönüşümlere gidilmiştir. Özellikle 2000’li yıllarda, ihmal edilme tehdidinin yanı sıra yıkılma tehlikesi de ortaya çıkmıştır. Yaklaşık 400-500 tarihî yapı, Rusya’nın gelişmekte olan pazarlarına hizmet vermek için feda edilmiştir. Bu yıllarda “Moskova Mimarlığını Koruma Konseyi” kurularak bu yapılara sahip çıkılmaya çalışılmıştır. 2000’den bu yana modern kültür ve sanatın prestijini korumak, halkın yerli ve yabancı modern sanatla tanışmasını sağlamak ve yerel sanatçılara destek olmak gibi amaçlarla peş peşe çağdaş sanat merkezleri açılmıştır. 2008 yılında büyük bir coşkuyla açılışı yapılan Çağdaş Kültür Merkezi/Modern Sanat Müzesi “Garaj” da uluslararası üne sahip Rus sanatçıların yanı sıra yabancı çağdaş sanatçıların da eserlerinden oluşan kapsamlı sergi ve sanatsal eylemler gerçekleştiren önemli bir merkez olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada; Çağdaş Kültür Merkezi “Garaj”ın, eski adıyla “Bakhmetyevsky Garajı”nın mimari yapısı, tarihî özellikleri ve Müzenin oluşum süreci, etkinlikleri vs. hakkında okuyuculara bilgi verilecektir.

Anahtar kelimeler: Modern, Sovyet, Mimari, Sanat, Garaj

Abstract

With the collapse of the Soviet Union in 1990, various changes and transformations were made in the spatial structuring of many important architectural structures built during the rise of Modern Soviet Architecture (1920-1930). Especially in the 2000s, besides the threat of neglect, the danger of collapse has also emerged. About 400-500 historical buildings have been sacrificed to serve Russia’s emerging markets. In these years, the “Moscow Architecture Protection Council” was established and these works were tried to be protected. Contemporary art centers have been opened one after another since 2000 to protect the prestige of modern culture and art, to enable the public to meet local and foreign modern art, and to support local artists. Contemporary Culture Center/Modern Art Museum “Garaje”, which was opened with great

Citation/Atf: MEHDİYEVA AZİZZADE, T., & AZİZZADE JULAR, N., (2021).Modern sanat müzesi“Garaj”. *Journal of Arts*. 4(4): 265-274, DOI: 10.31566/arts.4.4.03

enthusiasm in 2008, is an important center that organizes comprehensive exhibitions and artistic acts consisting of works by internationally renowned Russian artists as well as foreign contemporary artists.

In this study; The architectural structure, historical features of the Contemporary Cultural Center "Garaje", formerly "Bakhmetyevsky Garage", and the formation process of the Museum, its activities, etc. Readers will be informed about it.

Keywords: Modern, Soviet, Architecture, Art, Garaje

1. GİRİŞ

Mekân üretiminin bir parçası olan kentleşme ve mimarlığın da içinde bulunduğu toplum yapısını; üretim ilişkileri, ideoloji, politik yapılanma ve kültür gibi unsurlar belirlemektedir. Mekân; toplumsal koşullar değiştikçe değişir, dönüşür. Toplumun tüm yapılanmasındaki değişim ve dönüşüm kaçınılmaz olarak birçok mimari yapıda da kendini göstermiştir.

Mekânsal biçimlenme; dönemlere göre yön değiştirmiştir. Bu değişimin en büyük sebebi ise yönetimlerin politik tutumları, ideolojileri ve kişisel yargıları olmuştur. Liderlerin değişen politik tutumları, düşünceleri dönem içerisinde halka da hissettirmeye çalışılmış, yetersiz kalınan zamanlarda bazı düşünce sistemleri zorla dayatılmaya çalışılmıştır. Bu değişimler halk üzerinde birtakım izler bırakmış; halk değişen yöntemlere ve yönetim şekillerine ayak uydurmak zorunda bırakılmıştır.

“Rusya’da, Sovyetler Birliği’nden önceki Çarlık Dönemi’nde oldukça çalkantılı bir süreç yaşanmış; dönemin siyasal olayları ve sosyal yapılanmalarının izleri, toplum üzerinde olduğu kadar topluma hizmet eden yapılarda da yoğun şekilde görülmüştür” (Jular, 2015: 26). Sovyetler Birliği’nin kurulup sosyalizmin gelmesiyle Modern Sovyet Mimarisi’nin yükselişi döneminde denilebilecek bir dönem yaşanmıştır. Ancak Sovyetlerin çöküşünden sonra yaşanan Yeniden Yapılanma Dönemi’yle başlayan yeni dönüşümler, Rus sanatının tüm alanlarında kendini göstermiştir. Sovyetler Dönemi’nde yapılmış birçok önemli mimari yapının mekânsal yapılanmasında; Sovyetlerin parçalanmasından günümüze kadar çok önemli değişim ve dönüşümler gerçekleşmiştir. Bu süreçlerin daha iyi anlaşılabilmesi açısından Rus mimari tarihine kısaca bakmak yerinde olacaktır.

Resim 1. Garaj Müzesi açılışından ayrıntı



Kaynak: docplayer.ru/39251802-Centr-sovremennoy-kultury-garazh.html (Erişim tarihi: 20.03. 2021)

Resim 2-3. Sergilerden Görüntüler



Kaynak: https://self-isolation.garagemca.org/ru. Erişim tarihi: 10.02. 2021.

2. RUS MİMARİ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Çarlık Rusya'nın yaşamış olduğu feodal yönetim, feodalizmin yıkımı ile gelen sosyalizm, bütün Sovyetler Birliği'nde son derece etkili bir biçimde hissedilmiştir. İlerleyen yıllarda sosyalizmin yaşandığı tüm Sovyetler Birliği ülkeleri, değişen yönetim ile birlikte farklı bir politik iklim içerisine girmiştir. Ayrıca politikaya yön veren liderlerin her biri de beraberinde farklı ideolojiler getirmişlerdir. Her dönemin birbirinden farklı şekilde hissedilen politikasının etkileri, mimari yapılar üzerinde de görülmüştür. Liderler, halka iletilecekleri mesajlarda mimariyi araç olarak kullanmışlar; kendi ideolojileri doğrultusundaki politik farklılıklar içerisinde mimariye yön vermişlerdir.

“Sosyalist dönemde de değişen iktidarlar, konut üzerinde farklı ekonomi politikaları uygulamışlardır. Bu duruma örnek olarak Stalin döneminde yapılmış olan mimari yapıların büyüklüğü ve gösterişi gösterilebilmektedir. Bu dönemdeki mimari uygulamalarla adeta insanlar arasındaki sınıf ayrımı, başka bir deyimle feodalizm geri gelmiş gibidir. Kruşçev Dönemi'ne bakıldığında ise dönemin sade ve yalın yapıları, yine Kruşçev'in kişiliğini ve politikasını yansıtır niteliktedir. Brejnev Dönemi'ndeki yapıların büyük ve keskin biçimlerinde; Brejnev'in gücü ve gösterişi “Stalin” olarak adlandırmasının yankısı görülmektedir. Gorbaçov'un ise döneminde uygulamış olduğu Yeniden Yapılanma politikası; mimaride, mevcut yapıların üzerine birer kat çıkılması olarak kendini göstermiştir” (Jular, 2015: 24-25).

Devrim ile eskinin yıkılması, her şeyin gerçekleşmesini mümkün kıldı. Bolşeviklerin bakış açısına tamamen ters düşen, eski kuralları yırtıp bir kenara atmaya çalışan yeni bir nesil yetişmekteydi. Melnikov, İvan Leonidov, Vesnin kardeşler gibi modernist mimarlar özgün fikirlerle baş döndürücü geometrik ve soyut projeler gerçekleştirebildiler. Le Corbusier gibi ünlü Batılı mimarlar, bu gelişmeleri kıskançlık içinde gözlemlediler.

1920'li yıllarda Rus sanatçılarınun, film yapımcılarının, senaryo yazarlarının ve de tasarımcıların hayal ettikleri; sosyalist ütopyadan başka bir şey değildi. Bunun yansımalarını mimarlık alanında da görmek mümkündür. Romanov Çarlığı'nın yıkılışı ile Stalin'in yükselişi arasındaki dönemde inşa edilen yapılar, dönemin modernist mimari akımının en önemli örnekleri olmasına rağmen Stalin ve Soğuk Savaş yüzünden dünyanın geri kalanı tarafından bilinmemektedir. Şüphesiz ki

bu yapılar son derece etkileyici tasarımlardır. Konstrüktivistler, Rasyoneller, Urbanistler (şehir planlamacılar) Anti-Urbanistler gibi 1920'li yıllarda Rusya'da yaygınlaşan mimari gruplar arasında bu Sovyet ütopyasının nasıl gerçekleşeceği konusunda anlaşmazlıklar da yaşanmıştır. Buna rağmen bahsi geçen gruplar; devletin de desteği ile başta fabrikalar, barajlar, tren istasyonları, hükümet binaları, yeni şehirler, kültür merkezleri, komün merkezleri gibi birçok yapıyı inşa etme fırsatını elde ettiler. Bu mimarlardan Rodchenko¹ Rusya'daki yeni mimari devriminin temsilcilerinden biri olmuştur (docplayer.ru/39251802-Centr-sovremennoy-kultury-garazh.html).

“Bu yaratıcı dönem Stalin'in iktidara gelmesi ile son buldu. Başta mimarlık olmak üzere resim, müzik ve edebiyat gibi tüm sanat dallarında Sosyalist Gerçekçilik akımının kurallarına uyulması zorunlu kılındı. Oldukça etkileyici modernist mimari denemeleri ‘çöplük’ ve ‘ilkel kutucuklar’ olarak küçümsendiler, hatta yapılardan birçoğu geleneksel süslemeler ile ‘iyileştirildiler’. Bu süreçte, Melnikov gibi modernist mimarlar lanetlenerek mesleklerini yapmaları yasaklandı” (ru.wikipedia.org/wiki/Myzeñ).

Yetmiş yıldan uzun bir süre Rus coğrafyasında hüküm süren Sovyet idaresi, özellikle kültür sanat alanında her zaman tartışma konusu olmuştur. Bu dönemde rejimin korunması adına uygulanan sansür ve baskı nedeniyle birçok sanatçı sürgüne gönderilmiş, sınır dışı edilmiştir. SSCB'de, bu süreçte, özellikle plastik sanatlarla uğraşan sanatçılar; demir parmaklıklar arkasında tutulmuş, dışarıya açılmaları yasaklanmıştır. Böylece sanatçılar, sözde özgür, özde ise kaygı ve korku dolu bir atmosfer içerisinde yaşamak ve üretmek durumunda kalmışlardır.

“Plastik sanatlarda geleneksel formları reddetme; 1920-1921 yıllarında, birçok sanatçıda görüldüğü gibi sanatta yeni bir ideolojik temel yaratma istencine dönüşmüştür. Bu özlem bir ölçüde, V. E. Tatlin ve K. S. Maleviç'in eserlerinden kaynaklanmaktadır. Tatlin'in yapıtları, yeni kuşak üzerinde derin bir etki yaratmıştır” (Mehdiyeva, Azizzade T.2012:157). Ressamlar, heykeltıraşlar, film yönetmenleri ve yazarların önemli bir bölümü de bu yenilik arzusuyla çizgi dışına çıktıkları an itibarsızlaştırıldı.

Gerek Birinci Dalga sanatçıları (Kandinsky, Maleevich vs.) ve gerekse İkinci Dalga Rus avangart sanatçıları (1960 kuşağı Rus Nonkomformist sanatçıları; O. Ryabin, E. Neizvestny vs.) bu baskılardan nasibini almıştır. Birinci Dalga Rus avangardizmi sanatçılarınun bir

kısmı (N. Gabo, A. Pevsner, W. Kandinsky, M. Shagal vd.) ülkeyi terk etse de büyük çoğunluğunu özellikle konstrüktivistlerin oluşturduğu son derece radikal, enerjik, özgür ve yaratıcı sanatkarları, yok etmek için Stalin çok uğraşmıştır. 1917 Devrimi'nden sonra Rusya'da bir süre hakimiyetini sürdüren bu etkileyici dönem ile ilgili tartışmalar hâlen büyük bir ehemmiyet taşımaktadır.

1930'lu yıllardan itibaren Joseph Stalin'in Rus avangart akımına darbe vurması ile devrim sonrası dönem tarih kitaplarından adeta silinmiştir. Tarih uzmanı Anna Bronovitskaya'nın sözleri ile ifade edilirse; "Bu dönem son derece utanç verici bir tarih dilimidir. Modern estetik, Stalin'in yarattığı vahşetin etkilerinden kurtulamadı. Rus halkı, bırakın güzel sanatı veya mimarlığı, modernizmi taktir etmeyi bile öğrenemedi. Ruslar zevkleri bakımından son derece muhafazakâr kaldılar (russianartarchive.net/ru/).

Sovyetlerin çöküşünden sonra Yeniden Yapılanma dönemiyle başlayan yeni dönüşümler de tıpkı Çarlık rejiminin yıkılış ve sosyalizmin kuruluş döneminde olduğu gibi Rus sanatının tüm alanlarında kendini göstermiştir. Tam da bu dönemlerde başlayan Ekim Devrimi'nden sonra inşa edilmiş bazı yapıların yıkılmasından dolayı toplum ise oldukça memnundur. 2000'lerin başlarında bu yapılar; ihmal edilme tehdidinin yanı sıra yıkılma tehlikesi ile de karşı karşıya kalmıştır. 1990'lardan bu yana yaklaşık 400-500 tarihî yapı, Rusya'nın gelişmekte olan pazarlara hizmet vermesi için feda edilmiştir.

Tarihi yapılar inşa edildiği ve kullanıldığı tarihlerde kentsel, yapısal ve mekânsal göstergeler sayesinde var olabiliyorlar. Günümüzde farklı amaçlar için kullanılan bu yapılar geçmiş ile gelecek arasında bilgi ağının sürdürülmesi açısından aynı zamanda bir fırsat oluşturmaktadır. Kullanılmayan tarihi yapılar ve çevrelerdeki belleğe ilişkin göstergeler zaman içinde yok olabilir.

Mekânsal bellek, göstergeler üzerinden okunarak ortaya çıkar. Göstergelerin korunması mekânsal bellek için önemli olduğu kadar yapıların tarihsel ve kültürel süreklilikleri için de gereklidir. Nitekim tarihi yapıların sahip olduğu değerler göstergelerle aktarılır. Bu bakımdan mekânsal göstergelerin üzeri kapatılmamalı ya da yok edilmemelidir (Çakır ve Gönül, 2015:1).

Taşınabilir ve taşınmaz kültür varlıkları toplumların geçmişe dair izlerini gelecek nesillere aktaran belgelerdir. Dolayısıyla Sovyetlerin çöküşünden hemen

sonra yaşanan kaos döneminde birliğe bağlı cumhuriyetlerin çoğunda birçok tarihi yapılar bilinçsiz şekilde yıkılmış ya da sahip olduğu değerler göz ardı edilerek mekânsal dönüşüme maruz kalmıştır. Bu çalışmada da vurguladığı gibi, tarihi yapıların sahip oldukları değerlerin korunarak sürekliliğinin sağlanması için mekân tasarımı parametrelerinin doğru değerlendirilmesi ile mümkün olabilir.

3. MODERN SOVYET MİMARİSİ'NİN ÖZGÜN İSMİ MELNİKOV'UN YARATICILIĞI

Rus modernist avangart mimarisinin önde gelen isimleri arasında kabul edilen Konstantin Melnikov; küçük yaşlarından itibaren hareketliliği, icatları, yeteneği ve çizme sevgisiyle ailede ve akrabalar arasında dikkat çekmiştir. Ailesi tarafından 1899 yılında, Peter ve Paul Domovoy Kilisesi'nin Tarım Enstitüsü'nde bulunan dört yıllık cemaat okulunda eğitime başlatılmıştır. Buradan mezun olduktan sonra ailesi onun için meslek seçmeye başlar. Sanatsal yetenekleri göz önüne alınarak bir ikon boyama atölyesine gönderilir. Bir hafta sonra ebeveynleri, ailesini ve özgür hayatını çok özleyen oğullarını ziyarete geldi. Ailesiyle eve giden Konstantin, atölyeye bir daha asla geri dönmedi.

Melnikov'un ailesi daha sonra çocuklarını, ısıtma ve havalandırma alanında olağanüstü bir bilim adamı olan V. M. Chaplin'in (1859-1931) atölyesine götürdü. Konstantin'in yeteneğini keşfeden Chaplin'in büyük desteğiyle 1905 yılında Moskova resim, heykel ve mimarlık okulunun tüm giriş sınavlarını geçerek genel eğitim bölümüne kaydoldu. Konstantin, okula başvuran 270 kişi içerisinde seçilen 10 kişi arasına girmeyi başarmıştı. Melnikov, okulda toplamda on iki yıl okudu; önce genel bir eğitim aldı, ardından resim ve mimarlık bölümünden mezun oldu. Sanatçı ayrıca heykel derslerine de sık sık katılarak birkaç resim yarışmasında ödül kazandı ve henüz öğrencilik yıllarında adından söz ettirmeyi başardı' (ru.wikipedia.org/wiki/Мельников).

'Melnikov mimarlık eğitimini dönemin ünlü mimarlarından aldı, ancak en çok etkilendiği isim İ. V. Zholtovsky oldu. Zholtovsky, derslerini konuşmalar şeklinde vererek sanatsal sorunları ve mimari kalıpları analiz etmiş, mimarların seçkin eserlerini ayrıntılı olarak incelemiştir. Zholtovsky hakkındaki düşüncelerini daha sonraları Melnikov, öğrencilik hatıralarında şöyle ifade edecektir: "Genellikle öğrenciler Zholtovsky'nin evinde toplanır, sanat ve mimari hakkında sohbetler ederlerdi. Bunlar büyüleyici gecelerdi..."(Центр

современной культуры «Гараж» • Сеть архивов российского...

russianartarchive.net/ru/).

“Mezun olduktan sonra (1917) okulun iyi mezunları arasında gösterilen Melnikov; hocası İ. V. Zholtovskiy'nin tavsiyesi üzere Moskova Kent Konseyi İnşaat Bölümü Mimari ve Planlama Atölyesi'nde işe alındı. Atölye, Moskova'nın yeniden geliştirilmesi ve yeniden inşası için projeler geliştirmekteydi. Bu atölyede sanatçı, “Yeni Moskova” planı, halk evleri, okullar, işçiler için konutlar, propaganda planları tasarladı.

Melnikov'un ilk serbest siparişi, 1918'de Alekseevsk Psikiyatri Hastanesi'nin çalışanları için tasarlanan bir köy projesi olmuştur. İlk projeleri neoklasik ve konstrüktivist tarzda olsa da 1920'lerin başında Melnikov, çeşitli geleneksel stilizasyon türlerden aniden kopar. Sanatçı aynı zamanda herhangi bir mimari gruba veya kamusal tartışmalara da katılmaz ve konstrüktivist mimarlar grubundan açıkça uzaklaşır; eserlerini yeni ve bağımsız bir tarzda yaratır. 1923 yılında Moskova'daki Tüm Rusya Tarım ve El Sanatları Serisi'nde yer alan Tüm Rusya Makhorka Sendikası'nın ahşap köşkü “Makhorka”yı tasarlar. Melnikov'un yenilikçi bir ruhla gerçekleştirdiği bu köşk, ilk inşası olur “Makhorka”da, (Görsel 4) XX. yüzyılın mimarisinin görünümünü belirleyen, hâlâ geçerli olan ve modern inşaatla aktif olarak kullanılan mimari ve yapı teknikleri özetlenmiştir”(ru.wikipedia.org/wiki/Мельников).

Resim 4. Pavilion "Makhorka" Tüm Rusya Tarım ve El Sanatları Sergisi Binası, 1923



Kaynak: Мельников, Константин Степанович -Википедия (Erişim tarihi: 18. 01.2021)

Resim 5. Uluslararası Çağdaş Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi'ndeki SSCB pavyonu.1925



Kaynak: Мельников, Константин Степанович -Википедия (Erişim tarihi: 18. 01.2021)

Melnikov'un yaratıcılığının ilk önemli yapıtları arasında sayılabilecek diğer önemli eserleri arasında; Lenin Mozolesi için Lahit (1924), Novo-Sukharevsky Pazarı'nın ofis binası, Paris'teki Uluslararası Çağdaş Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi'nde (1925) gösterilen SSCB Pavyonu Binası (Görsel 5) sayılabilmektedir.

4. MELNİKOV YARATICILIĞININ “AL-TIN ÇAĞI” (1927-1933) VE “BAKHMET-YEVSKY GARAJI”

‘Melnikov'un ilk yenilikçi eserlerinin ortaya çıktığı tarihler 1927-1929 olarak bilinmektedir. Sanatçı, 1920'lerde Moskova'nın görünümünü büyük ölçüde tanımlayan çok sayıda kulüp ve diğer kamu binalarının yanı sıra konut binaları ve büyük garajlar tasarlamıştır. Melnikov bu yıllarda bazı okulların ve yönetimin zevklerine ters düşmüş; bazılarıyla yanlış anlaşmalar yaşamış veya inkarlarla karşılaşmıştır. Bu gibi nedenlerle Melnikov, herhangi bir okul ve eğilime uymadan eserlerini oluşturmuştur.

Mimar 1926 yılında, arabaların park ederken ki hareket şemasıyla ilgilenmeye başlamış ve sonuç olarak bir park alanına girip çıkarken arabaların park hareketini kolaylaştırmak amacıyla “doğrudan akış sistemi” dediği bir görüş öne sürmüştür. Bu sisteme uygun olarak Melnikov, Bakhmetyevskaya Caddesi üzerinde,

işlevlerindeki farklılık nedeniyle dört farklı cepheye sahip paralelkenar şeklinde tasarlanmış bir garaj binası planlamıştır (Görsel 5). Geliştirilen bu sistem sayesinde garaja 104 büyük Leyland² (Görsel 7) otobüsü yerleştirerek mekândan tasarruf etmeyi ve önemli operasyonel avantajlar elde etmeyi başarmıştır.

Resim 6. Garajın ana ön cephesi, 1926



Resim 7. Leyland Otobüsleri, 1926



Kaynak: 6-7. ru.wikipedia.org/wiki/Мельников (Erişim tarihi:25.05.2021)

Plandaki garaj; dev bir at nalını anımsatan alışılmadık bir şekle sahiptir. Garajın böyle alışılmadık bir şekilde yerleşimi, bina için ayrılan sitenin uygunsuz üçgen şekli nedeniyle Melnikov tarafından seçilmiştir. Daha sonra sanatçının geliştirdiği at nalı şeklindeki araba park planı, belirli bir bölgeye mümkün olan maksimum sayıda aracın kompakt yerleştirilmesini ve bunların garaja uygun şekilde girişlerini ve çıkışlarını sağlamıştır. Üstteki yuvarlak pencereler ve omurgalı, çıkıntılı cepheler ile yanlarda bulunan büyük, dikey olarak uzatılmış dikdörtgen pencereler ve merkezde bulunan idari binanın dikdörtgen pencereleri birbirleriyle tezat oluşturmaktadır. Projeye göre, cephelerin omurga çıkıntılarında, araçların rahat giriş ve çıkışı sağlayan devasa kapılar vardır ancak bugün sadece bir kapı kalmıştır; geri kalan bölümler cam blok duvarlarla örülüdür' Мельников, Константин Степанович wikipedia <https://www.syl.ru/article/340970/muzey>).

Bu yıllarda Melnikov; başkanlığını da yaptığı 7 No'lu Moskova Şehir Konseyi Mimari Atölyesi mimarlarıyla iş birliği içinde; 1934'te İntourist Garajı'nı, 1936'da Devlet Planlama Komisyonu için Gosplan Garajı'nı, ayrıca yine bu yıllarda küp ve kültür evlerini de tasarlamıştır. Moskova'da ve bölgede uygulanan on işçi kulübü projesinden altısı Melnikov'a aittir. Bu dönemdeki altı kulübün tümü; şekil, büyüklük ve işlev bakımından farklılık göstermektedir. Tüm bu önemli eserlerin yanı sıra mimarın en ünlü eserlerinden biri ve bazı Rus mimarisi araştırmalarına göre Melnikov'un başyapıtı olarak kabul edilen eser; mimarın 1927-1929 yıllarında, kendisi ve ailesi için tasarladığı yenilikçi bir ev-atölye olan ve "Melnikov Evi" olarak da bilinen Moskova-Krivoarbatsky şeritte yer alan yapıttır (ru.wikipedia.org/wiki/Мельников).

Melnikov Evi'nin hacimsel bileşimi; yarıçapın üçte biri kadar birbirine doğru kesilmiş, aynı çapta fakat farklı yükseklikte iki dikey silindirden meydana gelmekte ve böylece "8" şeklinde alışılmadık bir plan oluşturmaktadır. Silindirlerden birindeki pencerelere ki bu alışılmadık bir altıgen biçimindedir, "bal peteği" şekli verilmiştir. Özgün tasarımların ve işlevsel süreçlerin alışılmadık mekânsal organizasyonunun yanı sıra Melnikov ayrıca bir dizi sanatsal buluntu kullanmış; biçim, mekân ve aydınlatma ile ilgili deneyler yapmıştır. Melnikov Evi, K. S. Melnikov'un yaratıcılığının zirvesidir; ayrıca yenilikçi tasarım özellikleri ve orijinal sanatsal görüntüsü ile ayırt edilmektedir. Yapının mekânsal kompozisyonu ve iyi düşünülmüş işlevsel düzeni de mimarın başyapıtı olarak gösterilmesinde önemli birer etkindir. Kısaca, Moskova'nın merkezindeki bu tek ailelik konak, Sovyet dönemindeki bu tür inşaatların eşsiz bir örneğidir.

5. MODERN SANATIN YENİDEN KEŞFİ: MELNİKOV GARAJ'DAN ÇAĞDAŞ KÜLTÜR MERKEZİ'NE

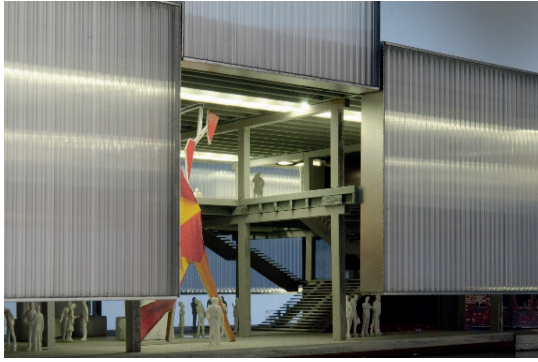
1990'da Sovyetlerin çökmesiyle, Modern Sovyet Mimarisi'nin yükseliş dönemlerinde (1920-1930) yapılmış birçok önemli mimari yapıdaki mekânsal yapılanmada, çeşitli değişimlere ve dönüşümlere gidilmiştir. Özellikle 2000'lerin başında, bu yapılarda; ihmal edilme tehdidinin yanı sıra yıkılma tehlikesi de ortaya çıkmıştır. Son dönemlerde bu tarihî yapıların yıkılmalarından endişe eden genç mimarlar, Rusya'nın geçmiş avangart dönemini inceleyerek bu dönem eserlerini ilgi odağına dönüştürmüşlerdir. "Moskova Mimarlığını Koruma Konseyi" bu yıkımlardan endişe eden yabancılar tarafından kurulmuştur. Zira, dönemin Moskova belediye başkanı Luzkov'a göre modernizm

Rusya'nın gelişmesine engel olmaktadır ve Konsey'in kurucu üyelerinden Clementine Cecil, belediye başkanının bu ifadelerine büyük tepki göstermiştir (<https://shop-mir59.ru/otzyvy/otzyv-o-muzej-sovremennogo-iskusstva-garazh.html>).

Resim 8. Çağdaş Kültür Merkezi Garaje. Genel Görüntü



Resim 9. Çağdaş Kültür Merkezi Garaje. Ayrıntı



Kaynak: 8-9. docplayer.ru/39251802-Centr-sovremennoy-kultury-garazh.html (Erişim tarihi: 20.03. 2021)

Fiziki ömrünü sürdüren tarihi bir yapı Bakhmetievsky Garajı yeniden işlevlendirilmiştir. Yeniden işlevlendirme aşamasında tarihi değer niteliği taşıyan mekânsal bellek göstergelerinin de tamamen yok edilmemesi için özen gösterilmiştir. Fiziksel ve mekânsal bütünlüğü maksimum korumaya çalışılan yapıda geleceğe yönelik bilgi aktarılması açısından doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu değerli bilgi belge ve çeşitli göstergeler üzerinden okunarak aktarılmıştır.

Dolayısıyla birçok yapılarda uygulama işleminin yarattığı hasara bağlı olarak olumsuz sonuçlara neden olmuştur. Bu bakımdan Garaj tarihi ve sanatsal özelliklerini koruyan minimum kaybetme seviyesinde sağlıklı bir yapıya dönüştürülmüştür.

Bu noktada çalışmanın amacı kültürel mirasın somut örneklerini gelecek nesillere aktarılması açısından Rusya gibi kültürel mirasın sayısız örneğini barındı-

ran Moskova ve St. Petersburg gibi merkez şehirlerde bulunan bu ve buna benzer örneklerin bu tür sanat merkezlerine dönüştürülmesinin önemini vurgulamaktadır.

Rusya'da çağdaş sanat ve kültür konusunda uzmanlaşmış ilk hayırsever kurum ise 2008 yılında Darya Zhukova ve Roman Abramovich tarafından kurulmuştur. Merkezin ana görevi; modern kültürün ve sanatın prestijini yükseltmek, Rus halkının yerli ve yabancı modern sanatlarla tanışmasını sağlamak ve genç nesil yerel sanatçıları desteklemektir. Merkezin açılışı, 16 Eylül 2008 tarihinde, Rusya'nın elit sınıfının beğenilerinde; yüzeysel sayılabilecek ama etkileri oldukça kapsamlı ve ilgi çekici olan bir olay olarak tarihe geçmiştir: Rusya'nın popüler magazin simalarından olan moda tasarımcısı ve Chelsea FC futbol takımının sahibi Roman Abramovich'in kız arkadaşı Daria Zhukova, Moskova'nın kenar mahallelerinden birinde Çağdaş Kültür Merkezi Garajı'ı, paparazilerin de yoğun ilgi gösterdiği bir parti ile açtı. Basının ve paparazilerin bu yoğun ilgisinin esas sebebi; merkezin ne Moskova'nın Tate Modern Müzesi'ne cevap niteliği taşıyan (veya öyle olduğu düşünülen) bir müze olması ne de oligarşilerin sanatı bir yatırım aracı olarak kullanmasıydı. Hatta birçok ünlü simanın katıldığı ve pahalı şampanyaların su gibi aktığı açılış partisi de uluslararası üne sahip önde gelen Rus avangart sanatçılarından biri olan İlya Kabakov'un sanat eserlerinin sergileniyor olması da bu yoğun ilginin esas nedeni değildi. Bu tantananın, bu ilginin ve heyecanın esas nedeni; bu sanat merkezi için seçilen yapının bizzat kendisiydi (<https://shop-mir59.ru/otzyvy/otzyv-o-muzej-sovremennogo-iskusstva-garazh.html>).

Kurumun yerleşim yeri; erken Sovyet avangart mimari anıtı olarak da bilinen, 1926 yılında konstrüktivist mimar Konstantin Melnikov (1890-1974) tarafından tasarlanan, tanınmış eski Bakhmetiev otobüs garajının binasıdır. Moskova şehrinin kültürel mirasının önemli bir nesnesi olan bu yapı; tutarlı eğitim çalışmaları, yeni fırsatlara açık projeleri, birbirinden farklı etkinlikler, orijinal sergiler vs. ile kısa zamanda gözde bir merkeze dönüştürülmüştür.

'Çağdaş Kültür Merkezi ile ilgili olarak altının önemle çizilmesi gereken bir diğer husus; Modernizm Rusya'nın gelişmesine engel olduğu'nun politik bir tutum olarak savunulduğu bir dönemde kurulmuş olmasıdır. Böyle bir dönemde Daria Zhukova'nın Melnikov otobüs garajını bir kültür merkezi binası olarak seçmesi, dönemin politik atmosferi içinde büyük bir risk barındırmaktadır, ancak Daria Zhukova bu

riski göze alarak karar vermiştir. Diğer yandan, genç nesilden olumlu tepkilerin geleceği ve danışmanların tavsiyesi de özellikle dikkate alınmıştır. “Özellikle 2000’lerden sonra genç nesil arasında modernist eğilimler konusunda ciddi değişimlere duyulan ilgi hızla büyümüştür. Yeni nesil Batı kültürü ve sanatı ile yakından tanıştıkça modern tasarımlar hakkında daha çok fikir sahibi olmakta ve kendi ülkesini sorgulamaya başlamaktadır. Bu sebeplerden ötürü, son dönem genç mimarlar, Rusya’nın geçmiş avangart dönemini inceleyerek ilgi odağı hâline getirmişlerdir’ (docplayer.ru/39251802-Centr.İnternet Erişim, Şubat, 2021).

6. MODERN KÜLTÜR MÜZE’NİN ETKİNLİKLERİ

1 Mayıs 2014’te Çağdaş Kültür Merkezi “Garaje” adını, Modern Sanat Müzesi “Garaje” olarak değiştirmiştir. Müze, kapsamlı sergi programlarına ev sahipliği yaparak bilimsel ve eğitsel faaliyetlerde bulunmaktadır. Ayrıca yayıncılık faaliyetleriyle uğraşmanın yanı sıra sosyokültürel alandaki güncel süreçleri ve eğilimleri de yansıtmaya çalışmaktadır. Müzede yapılan etkinliklerin odak noktası; 1950’den günümüze Sovyet-Rus çağdaş sanat tarihine adanmış bir dizi konferans ve toplantılardır.

Müze, John Baldessari (ABD 1931-2020), Marina Abramovich (Sırbistan19469, Mark Rotko (1903, Letonya-1970 ABD), Louise Bourgeois (1911 Fransa-2010 ABD), Yayoi Kusama (1929 Japonya), gibi dünyaca ünlü birçok sanatçının eserlerinden oluşan karma ve kişisel 100’den fazla sergi projesine ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca Rusya toplumu, çağdaş sanat alanında dünyada bilinen birçok sanatçının eserleriyle ilk kez bu merkezde tanışmıştır.

“Garaje” Üçüncü Moskova Modern Sanat Bienali’nin (2009) ve Moskova Uluslararası Performans Festivali’nin (2010) ana mekânı olmanın yanı sıra 2017’de, Çağdaş Rus Sanatının ilk trienalide yine bu merkezde gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların müzenin atriumu için eserler yarattığı özel bir “garaj” programı da en çok seyirci çeken alan olmuştur. İlkbahar ve sonbahar olmak üzere yılda iki kez güncellenen programda; 2015 haziranında Erih Bulatov’un (1933 Rusya), 2016 ilkbaharında Rachid Johnson’un (1977 ABD) eserleri ve daha önce Rusya’da eserleri hiç sergilenmemiş olan Louise Bourgeois’un 2015 sonbaharında, Yin Xuzhen’in ise 2016 sonbaharında sanatseverlere konferans-sergi yöntemiyle sunulmuştur. Ayrıca müzenin üç katından da görülebilen 9,5 metre yüksekliği ve 10 metre genişliği olan alan yazarların emrine verilmiştir.

Resim. 10-11. Garaj Etkinliklerinden detaylar



Kaynak: 10-11. <https://self-isolation.garagemca.org/ru> (Erişim tarihi: 20.03. 2021)

2000. yıllardan bu yana Avrupa’nın birçok ülkelerinde kentsel şekillenmelerde tarihi yapıların mümkün oldukça orijinalliğini korumanın yanı sıra ekolojik kriterleri de dikkate alan duyarlı dönüşüm uygulamaları öne çıkmaktadır. Ayrıca, eski kullanılmayan yapıların yeniden yaşayan bir mekâna dönüşmesi için alan verileri, mimari özellikleri, kentsel çevrenin dönüşümü için mekânsal ve sosyal anlamda zayıflamış bağlantılarının yeniden doğru olarak kurgulanmasına katkı sağlayan yapılar listesi mevcuttur. Bu bakımdan Modern Sanat Müzesi “Garaj” kompleksi de bu özelliklere sahip bir yapıya dönüştürülmüştür.

Modern Sanat Müzesi “Garaj” kompleksine dâhil edilen bir diğer simgesel yapı, 1968 yılında mimar İgor Vinogradsky’nin³ “Mevsimler” projesine göre restoran olarak inşa edilen ve Sovyet modernizminin devamı niteliği taşıyan binadır. Binada, 12 Haziran 2015’te ilk kalıcı garaj pavyonu açılmıştır. Asalet ve titizlik oranlarına, anıtsallığa ve açıklığa sahip “Sovyet Art Nouveau” tarzındaki bina, yirmi yıl boyunca terk edilmiştir. Yapı, ünlü Hollandalı mimar REM Koolhaas (1944 Hollanda) tarafından yeniden inşa edilmiştir.

REM Koolhaas ve Garaj Müzesi ekibi; binanın tarihine bir saygı duruşu olarak yapının tüm özelliklerini mümkün olduğunca korumaya, ölçeğin hiperbolizasyonunun ve yapısının değişmesini önlemeye çalışmıştır. Bu amaçla, müzenin sembollerinden biri haline gelen yeşilliklerle çevrili kızıl saçlı bir kıızı tasvir eden eşsiz bir mozaik de dâhil olmak üzere merdiven açıklıkları ve tuğla-mozaik duvarlar yenilenmiştir. Sovyet dönemlerinin mozaik panoları, kısmen korunmuştur. Yeniden yapılanma sonucunda bina; yarı saydam, çift katmanlı polikarbonattan oluşan modern bir cephe almıştır. 11 metre genişliğindeki cephe panelleri, binanın çatı terasının üzerinde dikey olarak yükselmekte ve atriyum alanını açmaktadır' (<https://mos-holidays.ru>).

7. SONUÇ

1960'lardan sonra Modern Sovyet Mimarisi'nin önemli yapıtlarının yıkılma tehlikesini önlemek adına çeşitli adımlar atılmıştır. Bu yapıtların yeniden yapılandırma, değiştirme ve dönüştürme sonucu sanatsal eylemlerin yapıldığı mekânlara çevrilmesi de atılan adımlar arasındadır. Melnikov "Garaj"ı, bu gibi bir kurtarma çalışmasının gerçekleştirildiği önemli yapıtlar içerisinde yer almaktadır.

Günümüzde yaşanan hızlı kentleşme ve nüfus artışının da etkisiyle ortaya çıkan yeni düzensiz yapılar, tarihi çevrenin zedelenmesine, değerinin kaybolmasına neden olmaktadır.

Yirminci yüzyılın sonlarında geçmiş Sovyetler Birliğinde birçok şehirlerde hızlı kentleşme ve yeni imar kararları ve faaliyetlerle değişime uğramıştır. Dolayısıyla modernleşme adına gerçekleştirilen yeni düzenleme ve yapılaşmalar tarihi mimari yapılarını tehdit etmeye başlamıştır.

Özellikle 1990'ların başında kentsel dönüşüm projelerinde uygulanmış yanlışlıklar kentlilik bilincine sahip aktörler eliyle çok çeşitlenen işlevlerde kullanılmaya ve kent imgesine kattıkları değerlerin korunması, yeniden bilinçli kullanımı bugün de gündem konusudur. Bu alanda Bakhmetyevsky Garajı ve buna benzer yapılarda yürütülen uygulamalar, bölgesel yenilenme açısından faydalı bir strateji olarak değerlendirilmiştir.

Melnikov "Garaj"ı, eski sanatsal ve teknik özellikleri maksimum seviyede korunarak restore edilmiş ve toplumun hizmetine açılmıştır. Bugün, Çağdaş Kültür Merkezi ya da Modern Sanat Müzesi adıyla anılan yapı kent merkezine çok yakın olması nedeniyle

kentin çok stratejik bir noktasında yer alan merkez bölgenin canlılığını daha da arttırmıştır. Çok amaçlı kültürel ve sanatsal kullanım alanına dönüştürülen eski garaj kapsamlı sergilere ve orijinal programlara ev sahipliği yaparak bilimsel ve eğitsel faaliyetlerde bulunmaktadır. Ayrıca, yayıncılık faaliyetleriyle uğraşmanın yanı sıra sosyokültürel alandaki güncel süreçleri ve eğilimleri de yansıtmaya çalışmaktadır. Burada gerçekleştirilen tüm etkinlikler; uluslararası sanat sahnesinde sadece sunum yapmakla kalmayıp aynı zamanda kültürü yaratan ve üreten önemli bir kurum olma statüsünü destekler niteliktedir. Müze ayrıca, orijinal deneyimlere fırsat sunan projeleriyle modern sanat dünyasında çığır açıcı olma misyonuna sahiptir. Aktörü kendisi olan yıllık interaktif proje "Garaj", her yaştan ziyaretçi için deneysel bir yaratıcı laboratuvar deneyimi sunarak ziyaretçilerin sanatçılarla birlikte çalışma alanı oluşturmasına olanak tanır. Her bir sanat deneyi yeni bir temaya adanmıştır ve konsept yıldan yıla değişir.

Bu çalışmada kentsel yenilenme, mekânsal dönüşüm kapsamında yeniden işlevlendirilerek müze, eğitim, sergi-fuar, kültürel aktiviteler gibi farklı amaçlara hizmet veren tarihi yapıları, kent kültürüne katkıda bulunan örnekler arasında yer almış Modern Sanat Müzesi Garaj ele alınmaya çalışılmıştır.

Varlığı ile Rus avangart ve modern sanatının politik kaygılarla yok edilmesinin karşısında bir direnç örneği olan Modern Sanat Müzesi "Garaj"; gerek tarihî yapısı gerek mimarisi gerek bilimsel ve eğitsel misyonu gerekse çığır açıcı projeleri ve organizasyonları ile sağladığı öncü rolü sayesinde ulusal ve uluslararası modern sanatseverlerin önemli bir kalesi olma sıfatını fazlasıyla hak etmektedir.

NOTLAR

¹ Aleksandr Mihayloviç Rodçenko; Rus sanatçı, heykeltıraş, fotoğrafçı ve grafik tasarımcısı, Konstrüktivizm'in kurucusudur.

² 1896 yılında İngiltere'nin Leyland, Lancashire şehrinde kurulmuş eski İngiliz kamyon, otobüs ve trolleybüsler üreticisi fabrika.

³ Igor Mikhailovich Vinogradsky (1928-1991) Sovyet ve Rus bir mimar

KAYNAKÇA

ÇAKIR, H. & GÖNÜL, B, Y. (2015). Tarihi Yapılarda Mekansal Belleğin Korunması: İzmit Seka Selüloz ve Kâğıt Fabrikasının Dönüşümü, *Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 8(2), 85 - 110.

JULAR, A. N. (2015). Sovyet Dönemi Konutlarında Mekansal Dönüşüm Süreci: Moskova Örneği. Atılım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens-

titüsü. Ankara. Ulusal Tez Merkezi | Anasayfa (yok.gov.tr).

MEHDİYEVA, A. T. (2012). 1960'larda Sovyetler Birliğinde Sosyo-kültürel Ortamı. *JASSS The Journal of Akademik Social Science Studies* .209-225,

<http://docplayer.ru/39251802-Centr-sovremennoy-kultury-garazh.html> (Erişim tarihi: 20.03. 2021)

<http://Центр современной культуры «Гараж» • Сеть архивов российского...>

<http://russianartarchive.net/ru/> (Erişim tarihi: 12.11.2020)

<http://Мельников, Константин Степанович -wikipedia> (Erişim tarihi:18.01.2021)

<http://progulkipomoskve.ru/publ/.Архитектор Мельников Константин Степанович> | <http://docplayer.ru/39251802-Centr-Dostoprimechatelnosti...> (Erişim tarihi: 18 Ocak,2021)

<http://docplayer.ru/39251802-Centr.ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ «ГАРАЖ» -PDF Free Download> (Erişim tarihi: 10.02 2021)

<https://www.syl.ru/article/340970/muzey-sovremennogo-iskusstva-garaj-park-gorkogo-obzor-osobnosti-i-otzyivyi> (Erişim tarihi: 10.02. 2021)

<https://mos-holidays.ru Павильон «Цветоводство и озеленение» на ВДНХ> (Erişim tarihi: 15.12. 2020)

<https://shop-mir59.ru/otzyvy/otzyv-o-muzej-sovremennogo-iskusstva-garazh.html> (Erişim tarihi:08.09. 2020)

[https://mos-holidays.ru.Выставка «Секретки: копание в советском андеграунде. 1966–1985» \(2019–2020, 19 декабря – 1 августа\) Музей современного искусства «Гараж»](https://mos-holidays.ru.Выставка «Секретки: копание в советском андеграунде. 1966–1985» (2019–2020, 19 декабря – 1 августа) Музей современного искусства «Гараж»). Erişim tarihi: 10.05. 2020.

<https://garagemca.org/ru/event/online-mediation-around-theexhibition-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985> (Erişim tarihi: 27.12.2020)

[https://garagemca.org/ru/exhibition/bureau-destransmissionsПроект «Бюро переводов» \(2019, 7 марта – 15 мая\) Музей современного искусства «Гараж»](https://garagemca.org/ru/exhibition/bureau-destransmissionsПроект «Бюро переводов» (2019, 7 марта – 15 мая) Музей современного искусства «Гараж»), (Erişim tarihi: 27.12.2020)

[https://self-isolation.garagemca.org/ru8.Платформа Самоизоляция \(2020, 14 марта – 16 июня\) Музей современного искусства «Гараж»](https://self-isolation.garagemca.org/ru8.Платформа Самоизоляция (2020, 14 марта – 16 июня) Музей современного искусства «Гараж»), (Erişim tarihi: 27.12.2020)

[https://garagemca.org/ru/event/a-lecture-by-anna-romanova-east-to-west-modular-principle-in-the-practice-of-yuri-sobolev «От Востока к Западу: модульный принцип в творчестве Юрия Соболева» \(2020, 1 июля\) Музей современного искусства «Гараж»](https://garagemca.org/ru/event/a-lecture-by-anna-romanova-east-to-west-modular-principle-in-the-practice-of-yuri-sobolev «От Востока к Западу: модульный принцип в творчестве Юрия Соболева» (2020, 1 июля) Музей современного искусства «Гараж»), (Erişim tarihi: 27.12.2020)



journal of arts

VOLUME/CILT: 4
YEAR/YIL: 2021



HOLISTENCE
publications