ISSUE/SAYI
2
VOLUME/CİLT: 5
YEAR/YIL: 2022
E-ISSN : 2636-7718
DOI : 10.26809/arts

journal of arts

International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi

HOLISTENCE publications

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: 5

Issue / Sayı: 2

Year/Yıl: 2022

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

E-mail: jarts.editorial@gmail.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 Resarch 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
WEB : https://journals.gen.tr/arts/index
E-mail : jarts.editorial@gmail.com
GSM: +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 çalışmaları 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
WEB : https://journals.gen.tr/arts/index
E-mail: jarts.editorial@gmail.com
GSM: +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: karayelevren@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
Özlem UYAN
Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University GSF Graphic Department, Çanakkale, TURKEY, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Ceramics and Glass Department
Yeşim ZÜMRÜT
Doç., Çanakkale Onsekiz Mart University Ceramics and Glass Department, Çanakkale, TURKEY, e-mail: zumrutyesim@gmail.com

MANAGING EDITOR
Laura AGOLLI
Oakland University Masters in Public Administration with specialization in Healthcare Administration, USA,
e-mail: lagolli@oakland.edu

DESIGNER
İlknur HERSEK SARI
Holistence Academy, TURKEY, e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

Contact
Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi
No: 29, D. 119,
Merkez-Çanakkale / TURKEY
GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp
e-mail : jarts.editorial@gmail.com

EDİTÖRLER

BAŞ EDİTÖR
Evren KARAYEL GÖKKAYA
Prof., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayelevren@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
Özlem UYAN
Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Grafik Bölümü, Çanakkale, TÜRKIYE, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Seramik ve Cam Bölümü
Yeşim ZÜMRÜT
Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: zumrutyesim@gmail.com

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Laura AGOLLI
Oakland University Masters in Public Administration with specialization in Healthcare Administration, ABD,
e-mail: lagolli@oakland.edu

TASARIM
İlknur HERSEK SARI
Holistence Academy, TÜRKİYE, e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

İletişim
Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi
No: 29, D. 119,
Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE
GSM: +90 535 848 12 12 / WhatsApp
e-mail : jarts.editorial@gmail.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: jwypych@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: esracizmeci@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

Berna KURT KEMALOĞLU,
Prof. Dr., Istanbul Aydin University/Turkey

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI,
Prof. Dr., Istanbul Technical University/Turkey

Fatma Deniz KORKMAZ,
Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University/Turkey

Ahmed TOHUMCU,
Assoc. Prof. Dr., Bursa Uludağ University/Turkey

Bahadır ÇOKAMAY,
Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey

Dalila ÖZBAY,
Assoc. Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal University/Turkey

Esra ÇİZMECİ AVCI,
Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey

Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY,
Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/Turkey

İlkay TÜRKOĞLU,
Assoc. Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/Turkey

Ayşegül ATAK YAYLA,
Assist. Prof. Dr., Pamukkale University/Turkey

Duygu TOKSOY CEBER,
Assist. Prof. Dr., Ankara University/Turkey

Evren BAYRAMLI
Assist. Prof. Dr., İstanbul Esenyurt University/TURKEY

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Leh, Macar ve Türk flüt metotlarının ulusalcı yaklaşım çerçevesinde incelenmesi

Examination of Polish, Hungarian and Turkish flute methods within the framework of national approach

Begüm Aytemur & Cengizhan Şirin

53

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Çağdaş sanatta ten rengi nesne metaforu

Metaphor of flesh colored object in contemporary art

N. Fulya Asyalı Büyükerman

71

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Farklı göç deneyimleri, ortak çaresizlik üzerine bir yorum: Masanın altında

Different experiences of migration, an interpretation on common desperation: under the table

Sibel Erdenk & Özlem Belkis

85

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Temadan koreografiye bir yaratım deneyimi: 'Selam Olsun' projesinde *Yolda Olma* temasının koreografi ile ifade bulma süreci

A creation experience from theme to choreography: The process of expressing the theme of 'Being on Journey' in 'Selam Olsun' project through choreography

Şebnem Yüksel

101

"This page is left blank for typesetting"

HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

journal of arts

Journal of Arts
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 2 Year/Yıl: 2022, pp. 53-70
E-ISSN: 2636-7718
URL: https://journals.gen.tr/arts
DOI: https://doi.org/10.31566/arts.5.2.01

Received / Geliş: 10/03/2022
Acccepted / Kabul: 07/04/2022

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ/

Leh, Macar ve Türk flüt metotlarının ulusalcı yaklaşım çerçevesinde incelenmesi

Examination of Polish, Hungarian and Turkish flute methods within the framework of national approach

Begüm Aytemur[1] **Cengizhan Şirin**[2]

1 Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, Türkiye, e-mail: begumaytemur@comu.edu.tr
2 Arş. Gör., Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, Türkiye, e-mail: cengizhansirin@trakya.edu.tr

Öz

Flüt eğitiminde önemli bir materyal olan metotlar, teknik ve müziksel gelişimin yanında, bir müzisyenin tüm eğitim sürecine yön veren en önemli faktörlerdendir. Metotların çalma becerilerinin kazandırılması yanında, kültürel bir aktarım aracı da olduğu savından hareketle yapılan bu çalışmanın genel amacı, ulusalcı akımdan etkilenmiş üç ülke olan Polonya, Macaristan ve Türkiye'deki flüt eğitimine ait başlangıç düzeyi metotlarından; Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" kitaplarının içerdiği ulusal öğelerin incelenmesidir. Betimsel araştırma desenine sahip olan bu çalışmada veriler içerik analizi yoluyla elde edilerek sayısallaştırılmış ve yorumlanmıştır. Çalışmada, Leh, Macar ve Türk metotlarının ulusalcılık akımından etkilenerek, yaygın olarak kullanılan diğer metotların aksine halk müziklerine, ulusal bestecilerine, ton/mod/makam ve ölçülerine yer vererek kültürel aktarım aracı görevi de taşıdıkları sonucuna varılmıştır. Belirlenen tespitler ışığında gelecekte oluşturulacak metotların hangi unsurları içermesi gerektiği konusunda önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Müzik eğitimi, flüt eğitimi, flüt metotları, ulusal unsurlar.

Abstract

Methods, significant materials in flute education, are extremely important factors that guide the education process of a musician in addition to technical and musical development. The general purpose of this study, based on the argument that methods are a means of cultural transmission as well as providing playing skills, is the examination of national factors in the basic level methods of flute education in Poland, Hungary and Turkey, three countries influenced by the nationalist movement, which were mentioned in Eugeniusz Towarnicki's "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney's "Fuvolaiskola-I" and Mustafa Arı's "Yan Flüt Metodu" books. In this study, which has a descriptive research

Citation/Atıf: AYTEMUR, B. & ŞİRİN, C., (2022). Leh, Macar ve Türk flüt metotlarının ulusalcı yaklaşım çerçevesinde incelenmesi. *Journal of Arts*. 5(2): 53-70, DOI: 10.31566/arts.5.2.01

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Begüm Aytemur
E-mail: begumaytemur@comu.edu.tr

Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

pattern, the data were obtained through content analysis and digitized and interpreted. As a result of the study, it was seen that unlike other commonly used methods, Polish, Hungarian and Turkish methods were affected by nationalist movement and they also serve as a means of cultural transmission by including folk music, national composers, scale/mode/maqam and musical meters. In the light of the determined findings, suggestions were made about which elements should be included in the methods to be created in the future.

Keywords: Music education, flute education, flute methods, national factors.

1. GİRİŞ

Dünyanın en eski çalgılarından birisi olan flüt, 18. ve 19. yüzyılda mekanik yapısındaki değişimle beraber öğretimi açısından da gelişim göstermiştir. M. Corrette, J. Hotteterre, J. J. Quantz, ve T. Boehm gibi ünlü flüt pedagogları tarafından yazılan etüt kitaplarıyla sistematik hale gelen flüt eğitimi, J.L. Tulou, J.H. Altès, E. Prill, G. Gariboldi, C. J. Andersen, E. Köhler ve sonraki dönemlerde yazılan pek çok etüt kitabıyla günümüz eğitim sisteminde de gelişmeye devam etmiştir.

19. yüzyılda pek çok alanda yapılan yenileşme ve reform hareketlerinin müzikteki etkisinin oldukça parlak olduğu bilinmektedir. Değişim hareketleri, müziği her açıdan ve her boyutta etkilerken, özellikle çalgıların mekanik evrimine ve sistematik öğretimine olan katkılarıyla dâhiyane bestecilerin ve virtüözlerin doğmasına sebep olmuştur (Halvaşi, 1992; Say, 2015; Gençer, 2007). 19. yüzyıl müziği, başkaldırı temasının öğelerinin müziğe yansımasıyla zenginleştiği kadar, öze dönüş teması sayesinde de lirik ifadelerle süslenmiştir.

Bu dönemde ulusların kültürel kaynaklarıyla zenginleşen müzikal ortamları, ulusal okullar (ekoller) oluşturma çabalarıyla da güçlü temeller kazanmıştır. Bu sebepledir ki ulusalcılık akımıyla beraber; Rus, Leh, Çek, İskandinav, Hollanda, İsviçre, Belçika, Alman, Macar, İspanyol, İtalyan, İngiliz, Fransız ve Balkan ulusları kendi halk müziklerinden ilham alarak zengin ve parlak bir dönem yaşamışlardır.

Bu konuda Ataman (1947) şöyle demektedir:

"Ulusların toplumsal ruhunun aynası olan ve büyük bir heyecanlandırma kuvvetini haiz bulunan halk türküleri toplanarak senfoni ve opera musikilerinde kullanılmıştır. Musiki bu suretle mahallileşmesine rağmen, genel fikirleri ve beşeri duyguları ifade hususundaki kudretinden hiçbir şey kaybetmemiştir; bu hal musikinin özel bir vasfıdır; fakat bu genel ve beşeri fikir ve duyguları her memlekete has olan ayrı bir dille ifade etmiştir." (s. 327)

Milli müzik kültürü unsurlarını içeren eserler veren besteciler, halk müziklerinin yapısındaki doğal ifade gücünü, büyük formlu eserlerin yanında küçük formlu ve eğitime yönelik eserlerinde de kullanmışlardır. Bu sayede, kendi milli müzik okullarının temellerini, müzik eğitimine yeni başlayan çocuklarla pekiştirerek, eğitim sistemlerinin yayılmasını da sağlamışlardır. Her ekol kendi ulusal bestecilerinin oluşturduğu eğitim müziğine sahip çıkarak, gelişmesi konusunda çaba harcamıştır. Dolayısıyla 19. yüzyıl; besteciler, besteler, sanatçılar, metotlar ve eğitim yaklaşımlarının şahlandığı bir sürece şahit olmuştur.

19. yüzyılda, tam da ulusalcılık akımının yerleştiği zamanlarda, işgal altındaki Macaristan ve Polonya ulusal bağımsızlıkları için mücadele vermişlerdir. Özellikle Paris bölgesindeki Leh ve Macar sığınmacılar arasındaki ilişkiler gelişirken, romantizm döneminin iki büyük bestecisi F. Chopin ve F. Liszt'in dostlukları bu duruma güzel bir örnek oluşturmuştur (Haraszti, 1982, s. 14). Özellikle Polonya ulusal müziğinde varlığını ulusal fikirlerden alan "Polonez" türünün gelişimi de tam da bu dönemlere denk gelmektedir. M. K. Oginski'nin piyano eserlerinde ulusalcı unsurlarla kendini gösteren bu tür, sonrasında F. Chopin'e de ilham kaynağı olmuştur. 19. yüzyı-

lın başlarında ulusal yapıdaki "Polonez" türüne "Mazurka" da eklenmiştir (Leerssen, 2014).

Zengin kültürel yapısı ile "orijinal ve güzel halk müziklerine sahip olan" (Ataman, 1947, s. 350) Macaristan, doğal olarak milli müzik hareketlerinden üst düzeyde etkilenmiştir. Macaristan'da milli müzik okulunu kuran Bela Bartok, uzun yıllar halk şarkılarını derleyerek incelemiş ve eserler vermiştir. Bartok, Macar halk müziği kültürünü araştırırken çevre halkların müzikleriyle de ilgilenmiş, özellikle de Muzaffer Sarısözen ile birlikte yürüttüğü Türk halk müziği derleme çalışmaları ile müziğimize "sistematik, karşılaştırmalı, çözümleyici ve tipolojik" nitelikte araştırma örnekleri vererek bu yönde de öncü olmuştur (Uçan, 2005). Aynı zamanda Türk Beşleri için önemli bir figür olarak, yerellik anlayışı ve yerele olan yaklaşımı ile pek çok Türk bestecisi için de ilham kaynağıdır (Demirel, 2015). 1906-1918 yılları arasında meslektaşı Zoltán Kodaly ile beraber önemli çalışmalara imza atan Bartok, yarıdan fazlası Macar halk ezgileri olmak üzere; Slovak, Ruten ve Romen halk ezgileri ile birlikte toplam on bin dolayında halk ezgisini sözleri ile birlikte derlemiştir (Gedikli, 2005). Bu sayede Macar halk müziğinin yanı sıra diğer ülkelerin halk müziklerinin aktarımı ve değerlendirilmesi konusunda da önemli adımlar atmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda ulusalcılık akımı 19. yüzyılda ortaya çıksa da bu ve benzeri akımlar daha çok erozyona uğrayan bir imparatorluğu kurtarma çalışmaları olduğu için uygulama alanı dar olmuştur (Çilliler, 2015). Birçok farklı alanda olduğu gibi Türk müziğinde de ulusalcılık akımı çerçevesinde gerçekleşen gelişmeler Cumhuriyet dönemine denk düşmektedir. Tam da Cumhuriyetin ilanına denk gelen 1923 yılında Ziya Gökalp "Türkçülüğün Esasları" adlı eserinde birçok alanda olduğu gibi Türk müziği alanında da ulusalcılık ekseninde yeni bir yaklaşım benimsenmesi gerektiğini ifade etmiştir. Gökalp'e (2019, s. 141) göre, Türkiye'de şark (doğu) müziği ile eski halk müziğinin devamı olan ezgiler vardır. Gökalp, halk müziğimizin batı müziği kurallarına göre armonize edilmesiyle hem milli hem de Avrupai bir müziğin oluşacağını savunmuştur (Gökalp, 2019, s. 142). Fakat bu görüş önceleri kabul görse de yeterince içselleştirilememiş (Yöre ve Gökbudak, 2012) ve çeşitli eleştirilere uğramıştır (Artaç, 2019; Yıldırım, 2015). Gökalp'in görüşlerine benzer şekilde Türk müziğini çok seslendiren ve ulusal öğeleri de sık sık kullanan besteci, eğitimci ve etnomüzikolog olan Ahmet Adnan Saygun, Anadolu ezgileri yanında Türklerin ana yurdu olması nedeniyle Orta Asya ve Uzak Doğu'nun müzik karakterini yansıtan pentatonik yapıyı da bestelerinde kullanmıştır (Yöre ve Gökbudak, 2012).

Ulusalcılık Akımının Uluslararası Sanat Müziği içerisindeki inşasını sağlayan temel, yerel müzik öğeleridir (Mustan Dönmez ve Oyan, 2015: 89). Bu nedenle, ulusal çalgı ekolünü oluşturmaya çalışan ve eğitimde yerelden evrensele ilkesini benimseyen ülkelerin başlangıç düzeyi çalgı etüt kitaplarının halk şarkıları ile başlayıp evrensel eserlere doğru adım adım ilerlemesi ve her iki unsuru da içermesi beklenmektedir. Ancak flüt eğitiminde dünyada ve ülkemizde yaygın olarak kullanılan başlangıç etüt kitaplarının, Fransız, Alman, Amerikan ve İngiliz ezgilerini içerdiği görülmektedir. Ayrıca bu metotlar Fransızca, Almanca ve İngilizce konu anlatımlarına sahiptir.

Türkiye'de Karşal ve diğ. (2018) tarafından yapılan araştırmada, eğitim müfredatlarında Türk Flüt müziği bulunmasının gerekli olduğu ve flüt ile ilgili Türkçe kaynağın yetersiz olduğu sonucuna varılmıştır. Benzer kaygılar Towarnicki (1955), Jeney (1968) ve Arı (2005) tarafından da belirtilmiştir. Her üç yazar da kitaplarının önsözünde ülkelerinin dilinde yazılmış, ülkelerinin ulusal müziklerini içeren, ülkelerine özgü metot ihtiyacından bahsederek bu alandaki eksikliği doldurma çabalarından söz etmişlerdir.

Ancak çalgı metodu hazırlamak kolay bir süreç değildir. Çalgı eğitiminde ders materyali olarak kullanılan metotların yazımında, eğitim ve materyal geliştirme ilkelerinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Ayrıca metot yazarlarının çalgıya hakim ve uzun yıllar süren eğitimci tecrübesine sahip olmaları da beklenmektedir. Towarnicki (1955) ve Jeney (1968) metotlarının yazım sürecinde uygulamalar yaparak işlevselliğini kontrol ettiklerini belirtmişlerdir. Arı (2005) ise yazdığı metotta yer alan etütleri 40 yıllık öğretmenlik sürecinde uygulamış ve her yeni bas-

kıyla revize etmiştir (Kişisel görüşme, 2022).

Belirtilen nedenler bu üç metodu ortak paydada toplamaktadır. Araştırmanın genel amacı, ulusalcı akımdan etkilenmiş üç ülkeye ait olan başlangıç düzeyi flüt metotlarının, içerdikleri ulusal unsurlar bakımından incelenmesidir. Bu kapsamda yapılan araştırmada, ulusalcılık akımından etkilenmiş olmaları, halk müziği unsurları taşımaları, başlangıç düzeyinde olmaları, ülkelerine ait kültürel öğeler taşımaları bakımından; Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" etüt kitapları; genel yapı, besteciler, tür, tonal yapı, ölçüler gibi unsurlar açısından analiz edilmiştir.

Yapılan analiz çalışmasının, gelecekte yazılacak etüt kitaplarına farklı bir bakış açısı kazandırması nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda, metotların analizlerinin yapılması, bu alanda çalışma yapmak isteyen besteci/eğitimcilerin iş yükünü hafifletmesi bakımından da fayda sağlamaktadır. Metot analiz çalışmalarıyla flüt eğitiminde sistematik kaynaklar oluşturulmaktadır (Önal, 2017).

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada, metotlarda yer alan unsurların tespiti amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. Çalışmada, Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" içerik analizi yoluyla incelenmiş ve mevcut durum betimlenmiştir.

2.2. Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında gerekli olan kavramsal çerçeve için literatür taraması yapılmıştır. Metotların analizi aşamasında ise içerik analizi yapılarak, metotlar; genel bilgiler, ses sınırı, flüte başlangıç sesleri, veriliş sırasına göre metotta yer alan notalar, ölçü değerleri, besteciler, tonal/modal/makamsal yapı ve içerdiği türler açısından çetele tekniği ile iki araştırmacı tarafından hesaplanarak elde edilmiştir. Elde edilen veriler sayısallaştırılarak frekans ve yüzde değerleri hesaplanmıştır. Bulgular şekiller ve tablolar aracılığı ile görselleştirilerek yorumlanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde bestecilere ait bilgiler, metotlar hakkında genel bilgiler, metotların ses genişliği, başlangıç sesleri, metotlarda yer alan ölçüler, besteciler, ton/mod/makam bilgileri ve türler üzerine bilgiler verilmiştir.

3.1. Bestecilere Ait Bilgiler

Eugeniusz Towarnicki: 04 Ocak 1904'te Kolomyi'de (şimdiki Ukrayna) doğdu. 19 Mart 1971'de Krakow'da öldü. Flüt sanatçısı ve eğitimcisidir. Towarnicki sadece bir öğretmen olarak değil, aynı zamanda bir yazar ve flüt çalgısı üzerine otorite olarak kabul edildi. Ders kitapları sayesinde, hala çok az olan flüt edebiyatı, Polonya'da yayıldı (Brodová, 2014, s. 17). Anısına 1. Uluslararası Eugeniusz Towarnicki Öğrenci Flüt Yarışması-2020 [URL-1] ve 2. Uluslararası Eugeniusz Towarnicki Öğrenci Flüt Yarışması-2022 [URL-2] düzenlendi. Türk flüt sanatçısı Merve Başoğlu da 1. Uluslararası Eugeniusz Towarnicki Öğrenci Flüt Yarışmasında yarı finale kalmıştır.

Zoltán Jeney: 24 Ekim 1915'te Subotica'da doğdu. 21 Ekim 1981'de Budapeşte'de vefat etti. Lisede flütçü János Eördögh ile çalıştı. Macaristan'daki flüt eğitimine ve gelişimine de büyük katkı sağlayan Jeney, aynı zamanda Macar müzik kültürünü tanıtan, Macar müzik pedagojisine yardım eden metodolojik temelli koleksiyonların doğması için peş peşe yayınlar çıkarmıştır. Günümüzde Jeney'in metotları tüm dünyada okutulmaktadır.

Mustafa Arı: 27 Eylül 1947'de Ordu'da doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü 1971 yılı mezunlarındandır. 1996 yılında uzun yıllar yaptığı müzik öğretmenliğinden emekli oldu. Arı metodunu yazmaya 1999 yılında karar verdiğini belirtmiştir. Kitabın tamamlanması 2004 yılını bulmuş, ancak ilk baskısı 2005 yılında gerçekleşmiştir. Kitabın 2009 ve 2013 olmak üzere üç baskısı mevcuttur (Kişisel görüşme, 01 Mart 2022).

Tablo 1. İncelenen metotların genel bilgileri

Yazar	Başlık	Sayfa Sayısı	Etüt Sayısı	Ülke	Yayın Yılı
Eugeniusz Towarnicki	Szkola Na Flet	130	262	Polonya	1955
Zoltán Jeney	Fuvolaiskola-I	96	129	Macaristan	1968
Mustafa Arı	Yan Flüt Metodu	228	295	Türkiye	2005

3.2. Metotlar Hakkında Genel Bilgi

Metotların genel görünümüne bakıldığında en eski metodun Eugeniusz Towarnicki'ye, en yeni metodun Mustafa Arı'ya ait olduğu görülmektedir. Sayfa sayılarındaki değişkenlik ise metotların hedeflediği eğitim seviyesi ile alakalıdır. Örneğin Mustafa Arı'ya ait Yan Flüt Metodu, Zoltán Jeney'in Fuvolaiskola-I metodundan daha ileri konuları da kapsamaktadır.

3.2.1. Eugeniusz Towarnicki: Szkola Na Flet

Eugeniusz Towarnicki tarafından 1955 yılında yazılan Szkola Na Flet metodunun önsözünde, Polonya müzik eğitiminde uzun zamandır başta Almanca ve Fransızca olmak üzere yabancı dilde yazılan kitapların kullanıldığı ve ana dilde yazılan bir flüt metoduna ihtiyaç duyulduğu vurgulanmıştır. Towarnicki, uzun yıllar süren pedagojik deneyimlerini aktardığını belirterek, flüt eğitiminde Polonya Ekolü'nün olmamasının flüt öğrenmeyi caydırıcı bir etken olduğundan ve bu nedenle flütün popüler bir çalgı olamadığını belirtmiştir. Başlangıç alıştırmalarında hedeflenen davranışların elde edilmesi için Polonya Halk Ezgilerinden yararlanan besteci, aynı zamanda eserlerde de halk ezgilerinden yararlandığını belirtmiştir.

3.2.2. Zoltán Jeney: Fuvolaiskola-I

Zoltán Jeney tarafından 1968 yılında Budapeşte'de yazılan Fuvolaiskola-I, üç kitaptan oluşan flüt eğitimi metotlarının başlangıç düzeyine yönelik yazılanıdır. Metodun önsözünde, modern bir flüt ekolü yaratma amacından bahsedilerek, çoğunlukla canlı müziklerden, halk müziği düzenlemelerinden, halk müziği ruhuyla oluşturulmuş bestelerden ve Macar bestecilerin eserlerinden yararlanıldığını belirtilmiştir. Besteci aynı zamanda metodun bir yıl süren uygulama sürecinin ardından yayımlandığını da vurgulamıştır (Aytemur ve Şirin, 2021).

3.2.3. Mustafa Arı: Yan Flüt Metodu

Mustafa Arı tarafından 2005 yılında yazılmış, 2007 ve 2013 yıllarında yeni baskılarla devam etmiştir. Metodun önsözünde yazılma amacına değinilmiştir. Arı (2005) metodun Türk flüt eğitimi yanında, tüm dünya flüt eğitimine de kaynak olmasını istemektedir. Bu nedenle Türk müziği eserleri yanında dünya müzik literatüründen eserlere de yer verilmiştir. Metodun başlangıç bölümü; flüt tarihi, flütün yapısı, bakım-onarımı, nefes egzersizleri, tutuş-duruş, başlangıç parmak pozisyonları ve genel müzik teorisinden oluşmaktadır. Aynı zamanda genel müzik teorisi içerisinde aksak ölçülere de yer verildiği görülmektedir. Arı bu metotta 40 yıllık eğitimcilik bilgisini aktarmıştır. Mustafa Arı "Flüt Metodu" yerine, halk dilinde yaygın olarak kullanılan "Yan Flüt Metodu" demeyi tercih etmiştir.

3.3. Metotların Ses Sınırı

Eugeniusz Towarnicki ve Mustafa Arı'ya ait metotların ses sınırlarına bakıldığında "*do1-do4*" aralığında, Zoltán Jeney'in metodunun ise "*re1-fa#3*" aralığında olduğu görülmektedir. Bu durumun Towarnicki ve Arı'nın flüt eğitiminde dönem ve yıl gözetmeden konuları tek bir kitapta toplamasından, Jeney'in ise ikinci ve üçüncü kitaplarında yer vermesinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

3.4. Metotların Başlangıç Sesleri

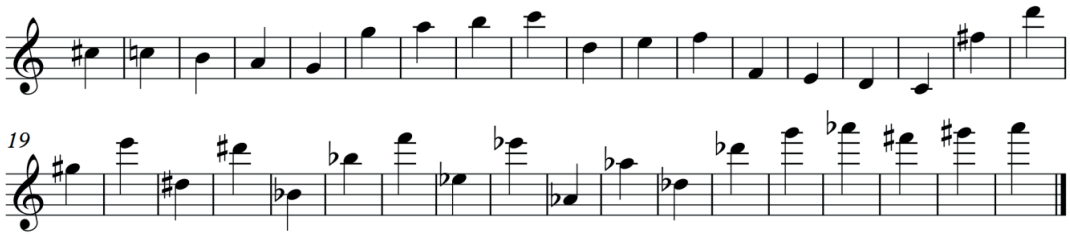
Şekil 1'de Eugeniusz Towarnicki'nin metodunda yer alan başlangıç seslerinden ilk 36 sese yer verilmiştir. Görüldüğü gibi Towarnicki flüt eğitimine *do#2* sesiyle başlamayı tercih etmiştir. Ancak bu ses, entonasyonun sağlanması, başlangıç seviyesinde el pozisyonunun oturması ve denge açısından zorlayıcı olması sebebiyle eğitimciler tarafından başlangıç sesi olarak pek tercih edilmemektedir.

Ardından sol el seslerinde pese doğru inen besteci, aynı seslerin bir oktav üstünü çalıştırdıktan sonra *re* sesi ile her iki aktif olarak devreye sokarak sağ el seslerini iki ayrı oktavda vermiştir. Başlangıç aşamasında zor elde edilen bir ses olan *do1* sesini de veren besteci, altere seslerin öğretimi ile devam etmiştir. Çalıştırılan tona ait seslerin farklı oktavlarda eklenmesiyle devam eden metot tüm seslerin öğretimini kapsamaktadır.

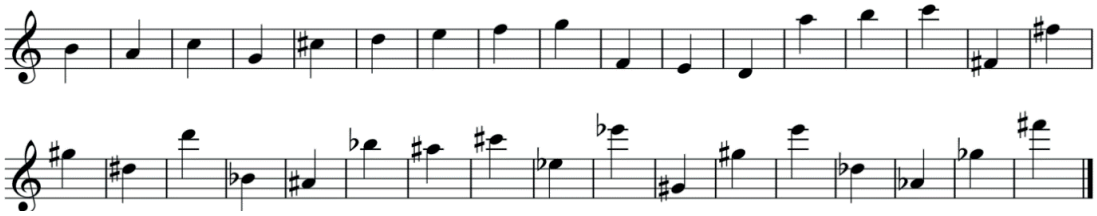
Şekil 2'de Zoltán Jeney'in metodunda yer alan başlangıç seslerinden ilk 34 sese yer verilmiştir. Görüldüğü gibi Jeney flüt eğitimine *si1* sesiyle başlamayı tercih etmiştir. Si sesi üfleme açısından kolaydır. Ancak sağ el pozisyonunun doğru bir şekilde yerleşmesinde zorluk yaratabilir. Sol el seslerinin atlamalı çalıştırılmasının ardından *do#2* sesi ile tize doğru sesleri vermeye başlamıştır. Besteci başlangıç aşamasında halk müziklerinden yararlandığı için *do#2* sesini öncelikle vermeyi tercih etmiştir. Başlangıç aşamasında 3. oktav seslere hiç çıkmayarak pese doğru *en fazla re1* sesine inmiştir. Zor çıkarılabilen bir ses olan *do1* sesini vermeden, altere seslerin öğretimi ile devam etmiştir. Seslerin veriliş sırasında daha çok halk şarkılarını gözettiği için sesler karışık verilebilmektedir.

Şekil 3'de Mustafa Arı'nın metodunda yer alan başlangıç seslerinden ilk 36 sese yer verilmiştir. Şekilde görüldüğü üzere Arı'nın metodu *la1* sesi ile başlamaktadır. Sol el çalışmasının ardından sağ el seslerine geçilen metotta *do1* sesinin verilmesinin ardından 3. oktav sesleri de eklenmiştir. Halk müziği tonları ve batı müziği tonlarına göre sırayla verilen altere sesler her tonun öğretilmesiyle tamamlanmaktadır. Metotta *do1- do4* notaları arasındaki tüm sesler yer almaktadır.

Şekil 1. Veriliş sırasına göre Eugeniusz Towarnicki'nin metodunda yer alan seslerden bazıları

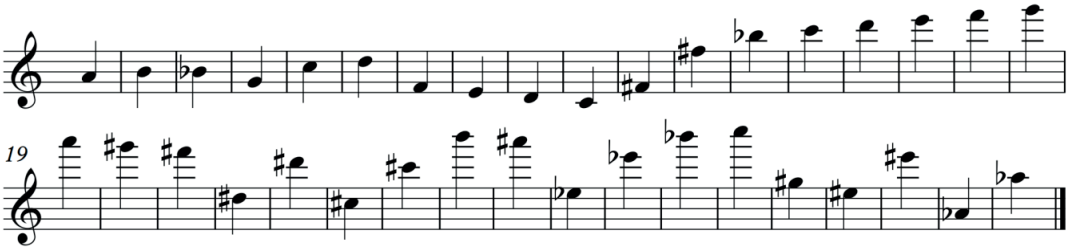


Şekil 2. Veriliş sırasına göre Zoltán Jeney'in metodunda yer alan seslerden bazıları



Kaynak: Aytemur & Şirin (2021).

Şekil 3. Veriliş sırasına göre Mustafa Arı'nın metodunda yer alan seslerden bazıları



3.5. Metotlarda Yer Alan Ölçü Değerleri

Tablo 2 incelendiğinde, etüt kitabında en çok %43.13 oranında 4/4'lük ölçü değeri kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçüyü sırasıyla 2/4'lük (%23.28) ve 3/4'lük (%15.65) ölçü birimleri takip etmektedir. Tablo incelendiğinde, etüt ve eserlerde 4/4+2/4; 2/4+3/8+2/4; 4/4+3/4+4/4+6/4 ve 3/8+4/8+6/8 geçişli ölçü değerlerinin de kullanıldığı görülmektedir. Geçişli ölçülerin genellikle Leh bestecilerin eserlerinde kullanıldığı görülse de diğer bestecilerde de rastlanmaktadır.

Tablo 3 incelendiğinde, Zoltán Jeney'in metodunda çoğunlukla 4/4'lük (%37.21), 2/4'lük (%24.81) ve 3/4'lük (%17.05) ölçü değerleri bulunduğu görülmektedir. Ayrıca, Macar halk şarkılarında görülen çeşitli ölçü birimleri arasında geçişlerin yapıldığı etüt ve eserler de yer almaktadır. Metotta ölçü geçişli eserlere sadece Macar halk ezgilerinde rastlanmıştır.

Tablo 4 incelendiğinde, etüt kitabında en çok %42.37 oranında 2/4'lük ölçü değeri kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçüyü sırasıyla 4/4'lük (%19.32) ve 6/8'lik (%17.63) ölçü birimleri takip etmektedir. Tablo incelendiğinde, etüt ve eserlerde 9/8 veya 9/4'lük; 10/8 veya 10/4'lük; 3/4'lük, 5/8'lik, 8/8'lik, 7/8'lik, 3/8'lik ve sebare ölçü değerlerine de rastlanmaktadır. 5/8'lik, 7/8'lik, 9/8'lik ve 10/8'lik aksak ölçü birimlerinin Türk müziği etüt ve eserlerinde yer aldığı görülmektedir.

Tablo 2. Eugeniusz Towarnicki'nin Metodunda yer alan ölçü birimlerinin işleniş sırasına göre dağılımı

Sıra	Ölçü	f	%	Sıra	Ölçü	f	%
1.	4/4	113	43.13	**10.**	6/4	2	0.76
2.	2/4	61	23.28	**11.**	7/4	1	0.38
3.	3/4	41	15.65	**12.**	4/8	1	0.38
4.	6/8	17	6.49	**13.**	12/8	1	0.38
5.	3/8	6	2.29	**14.**	3/2	1	0.38
6.	₵	4	1.53	**15.**	4/4+2/4 geçişli	1	0.38
7.	2/2	4	1.53	**16.**	2/4+3/8+2/4 geçişli	1	0.38
8.	5/4	3	1.15	**17.**	4/4+3/4+4/4+6/4 geçişli	1	0.38
9.	9/8	3	1.15	**18.**	3/8+4/8+6/8 geçişli	1	0.38
					Toplam	262	100.00

Tablo 3. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan ölçü birimlerinin işleniş sırasına göre dağılımı

Sıra	Ölçü	f	%	Sıra	Ölçü	f	%
1.	4/4	48	37.21	**7.**	3/4+2/4 geçişli	3	2.33
2.	2/4	32	24.81	**8.**	3/2	2	1.55
3.	3/4	22	17.05	**9.**	3/8	1	0.78
4.	₵	9	6.98	**10.**	3/4, 4/4, 2/4 geçişli	1	0.78
5.	6/8	5	3.88	**11.**	3/4, 4/4, 5/4 geçişli	1	0.78
6.	2/2	4	3.10	**12.**	6/4, 3/2 geçişli	1	0.78
					Toplam	129	100

Kaynak: (Aytemur ve Şirin, 2021).

Tablo 4. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan ölçü birimlerinin işleniş sırasına göre dağılımı

Sıra	Ölçü	f	%	Sıra	Ölçü	f	%
1.	2/4	125	42.37	**7.**	10/8-10/4	6	2.03
2.	4/4	57	19.32	**8.**	8/8	4	1.36
3.	6/8	52	17.63	**9.**	7/8	2	0.68
4.	9/8-9/4	27	9.15	**10.**	3/8	1	0.34
5.	3/4	11	3.73	**11.**	₵	1	0.34
6.	5/8	9	3.05		**Toplam**	295	100.00

3.6. Metotlarda Yer Alan Besteciler

Tablo 5'de gösterilen Towarnicki'nin metodunda en çok kendi parçaları ve düzenlemeleri ile anonim halk ezgilerine yer verdiği görülmektedir. Bunun dışında A. Corelli, J. S. Bach, L. v. Beethoven gibi batı müziği tarihinde önemli yeri olan besteciler de metotta diğer bestecilere göre daha çok yer almaktadır. Ayrıca Towarnicki kendi vatandaşı olan Leh bestecilere de oldukça fazla sayıda yer vermiştir. Bu besteciler bütün besteciler arasında neredeyse 1/3'lük bir orana sahiptir. Bu oran; Alman, İtalyan, Fransız, Avusturyalı gibi bestecilerin batı müziğinde önemli bir yer edinmesi sebebiyle oldukça yüksek bir oran olarak göze çarpmaktadır.

Polonyalı besteciler dışında başta Alman, Avusturyalı ve Fransız olmak üzere çeşitli ülkelerden bestecilere de yer verilmiştir. Özellikle Alman bestecilere fazlaca yer verilmesi coğrafi ve kültürel olarak tarihsel etkileşimi fazla olan Polonya ve Almanya'nın durumu nedeniyle doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Besteci çeşitliliğinin fazla olduğu metotta, eserlerin genel olarak homojen bir şekilde dağıldığı ve 43 bestecinin 32'sinin tek bir parça veya düzenlemesinin olduğu görülmektedir.

Tablo 5. Eugeniusz Towarnicki'nin metodunda yer alan bestecilerin dağılımı

Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%
1.	Eugeniusz Towarnicki	9	11,84	**16.**	Claude Debussy	1	3,75	**31.**	Johann Joachim Quantz	1	1,67
2.	Halk Ezgisi (Anonim)	9	11,84	**17.**	Edward Grieg	1	3,75	**32.**	Johannes Brahms	1	1,25
3.	Arcangelo Corelli	6	7,89	**18.**	Felicjan Szopski	1	3,33	**33.**	Joseph Haydn	1	1,25
4.	Johann Sebastian Bach	3	3,95	**19.**	Felix Mendelssohn Bartholdy	1	3,33	**34.**	Karol Kurpinski	1	0,83
5.	Ludwig van Beethoven	3	3,95	**20.**	François Devienne	1	2,92	**35.**	Legoux Bordet	1	0,83
6.	Tadeusz Dobrzanski	3	3,95	**21.**	Georg Friedrich Handel	1	2,92	**36.**	Louis Drouet	1	0,42
7.	Franz Schubert	2	2,63	**22.**	Georg Philipp Telemann	1	2,92	**37.**	Marcel Moyse	1	0,42
8.	Mieczyslaw Karlowicz	2	2,63	**23.**	Grzegorz Katski	1	2,50	**38.**	Maurycy Moszkowski	1	1,32
9.	Nicolas Regel	2	2,63	**24.**	Henry Kling	1	2,50	**39.**	Michal Kleofas Oginski	1	1,32
10.	Robert Schumann	2	2,63	**25.**	Henryk Wieniawski	1	1,67	**40.**	Modest Musorgski	1	1,32
11.	Roger Desormiere	2	2,63	**26.**	Hugot Wunderlich	1	1,32	**41.**	Stanislaw Moniuszko	1	1,32
12.	Wolfgang Amadeus Mozart	2	2,63	**27.**	Ignacy Jan Penderewski	1	1,32	**42.**	Tadeusz Sygietynski	1	1,32
13.	Aleksender Alabiew	1	1,32	**28.**	Janusz Mroczek	1	1,32	**43.**	Theobald Böhm	1	1,32
14.	Alojzy Kluczniok	1	1,32	**29.**	Jaques Christophe Naudot	1	1,32	**44.**	Tranquille Benoit Berbiguier	1	1,32
15.	Bernhard Flies	1	1,32	**30.**	Jean Philippe Rameau	1	1,32		**Toplam**	76	100

Tablo 6'da gösterilen Jeney'in metodunda en çok Endre Székely'nin parçalarına ve düzenlemelerine yer verdiği görülmektedir. Macar besteci Székely'nin parça ve düzenlemeleri diğer bestecilere göre oldukça yüksek bir oranı (%42,95) içerirken, bu besteciyi diğer Macar besteciler P. Járdányi, Z. Jeney ve D. Gyula'nın parça ve düzenlemeleri izlemektedir. Jeney'in metodunda yukarıda bahsedildiği gibi besteciler bakımından Macar etkisi oldukça fazladır. Öyle ki, eserlerin %80'inden fazlasını Macar besteciler oluşturmaktadır. Geriye kalan besteciler de Macaristan'ın coğrafi ve kültürel yapısına paralel bir şekilde Alman ve Avusturyalı bestecilerden oluşmaktadır.

Tablo 7'de gösterilen Mustafa Arı'nın metodunda en çok M. A. Reichert'in teknik etütlerine yer verilmiştir. Bu etütleri anonim halk ezgileri izlerken Mustafa Arı'nın parça ve düzenlemeleri de en çok yer verilen eserlerden olmuştur.

Tablo 6. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan bestecilerin dağılımı

Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%
1.	Endre Székely	67	42,95	**7.**	Wolfgang Amadeus Mozart	7	4,49	**13.**	Christoph Willibald Gluck	1	0,64
2.	Pál Járdányi	18	11,54	**8.**	Halk Ezgisi (Anonim)	6	3,85	**14.**	Johann Kuhnau	1	0,64
3.	Zoltán Jeney	15	9,62	**9.**	Kesztler Lőrine	4	2,56	**15.**	Johann Philipp Krieger	1	0,64
4.	Dávid Gyula	10	6,41	**10.**	Ludwig van Beethoven	4	2,56	**16.**	Wilhelm Popp	1	0,64
5.	Endre Szervánszky	8	5,13	**11.**	Leopold Mozart	3	1,92				
6.	Zoltán Kodály	8	5,13	**12.**	Christian Gottlob Neefe	2	1,28		**Toplam**	156	100

Tablo 7. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan bestecilerin dağılımı

Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%
1.	Mathieu Andre Reichert	30	30,93	**13.**	Ernesto Köhler	1	1,03	**25.**	Halil Bedii Yönetken	1	1,03
2.	Halk Ezgisi (Anonim)	23	23,71	**14.**	Felix Körling	1	1,03	**26.**	Jean Maurice Mourat	1	1,03
3.	Mustafa Arı	7	7,22	**15.**	François Joseph Gossec	1	1,03	**27.**	Johann Sebastian Bach	1	1,03
4.	Ludwig van Beethoven	3	3,09	**16.**	Franz Joseph Haydn	1	1,03	**28.**	Johann Strauss Jr.	1	1,03
5.	Christian Heinrich Hohmann	2	2,06	**17.**	Franz Julius Giesbert	1	1,03	**29.**	Joseph Bodin de Boismortier	1	1,03
6.	Osman Zeki Üngör	2	2,06	**18.**	Franz Schubert	1	1,03	**30.**	Kemal İlerici	1	1,03
7.	Philippe Gaubert	2	2,06	**19.**	Frederic Chopin	1	1,03	**31.**	Luigi Boccherini	1	1,03
8.	Aleko Bacanos	1	1,03	**20.**	Georg Philipp Telemann	1	1,03	**32.**	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	1	1,03
9.	Ali Ulvi Baradan	1	1,03	**21.**	Georges Bizet	1	1,03	**33.**	Rifat Bey	1	1,03
10.	Antonin Dvorak	1	1,03	**22.**	Gottlieb Heinrich Köhler	1	1,03	**34.**	Sebastian Yradier	1	1,03
11.	Carl Maria von Weber	1	1,03	**23.**	Gücem Ağmaz	1	1,03	**35.**	Wolfgang Amadeus Mozart	1	1,03
12.	Cevat Memduh Altar	1	1,03	**24.**	Hacı Arif Bey	1	1,03		**Toplam**	97	100

M. A. Reichert flüt tekniğini geliştiren çok önemli alıştırmalara sahip bir bestecidir. Bütün tonlarda yazılmış farklı teknik etütleri bulunduğu için Mustafa Arı tarafından da tercih edilmiş ve etütleri metottaki eserlerin neredeyse 1/3'ünü kapsamıştır.

Arı'nın metodunda Osman Zeki Üngör, Ali Ulvi Baradan, Cevat Memduh Altar, Hacı Arif Bey gibi Türk bestecilerinin eserlerinden yararlanılırken, aynı zamanda L. v. Beethoven, W. A. Mozart, J. S. Bach, F. Schubert, F. Chopin gibi müzik tarihine yön veren önemli bestecilere de yer verilmiştir. Besteci çeşitliliğinin fazla olduğu metotta, eserlerin genel olarak homojen bir şekilde dağıldığı ve 34 bestecinin 27'sinin tek bir parça veya düzenlemesinin olduğu görülmektedir.

3.7. Metotlarda yer alan ton, mod ve makamlar

Tablo 8'de görüldüğü üzere, Towarnicki'nin metodunda 2 eser dışında parçalar tamamen tonal yapıdadır. En çok yer verilen ton *do majör* iken, *sol majör*, *fa majör* ve *re majör* gibi tonların da sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Majör tonlar minör tonlara göre daha sık tercih edilirken, en çok yer verilen majör ton *do majör* (%11,25), en çok yer verilen minör ton ise *la minör* tonudur (%4,58). Eserler daha çok değiştirici işaret almayan ya da az sayıda değiştirici işaret alan parçalardan seçilmiştir. Bu durum da, parçaların seçiminde basitten karmaşığa ya da kolaydan zora eğitim ilkelerinin gözetildiğini göstermektedir. Yine de *sol bemol majör* ya da *si bemol minör* gibi 6 değiştirici işaret bulunan eserler de metotta yer almaktadır. Metotta *mi kararlı aolyen* ve *doryen* modunda 2 esere de yer verildiği görülmektedir. Ayrıca diyatonik diziler dışında kromatik diziye dayalı 7 eser de bulunmaktadır.

Tablo 8. Eugeniusz Towarnicki'nin metodunda yer alan ton ve modlar

Sıra	Parçanın Tonu/Modu	*f*	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	*f*	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	*f*	%
1.	Do Majör	27	11,25	**10.**	Do Minör	9	3,75	**19.**	Do Diyez Minör	6	2,50
2.	Sol Majör	23	9,58	**11.**	Si Bemol Majör	9	3,75	**20.**	Si Majör	4	1,67
3.	Fa Majör	19	7,92	**12.**	Sol Minör	9	3,75	**21.**	Sol Bemol Majör	4	1,67
4.	Re Majör	18	7,50	**13.**	Fa Diyez Minör	8	3,33	**22.**	Sol Diyez Minör	3	1,25
5.	Mi Majör	15	6,25	**14.**	Mi Minör	8	3,33	**23.**	Re Bemol Majör	3	1,25
6.	La Majör	11	4,58	**15.**	Kromatik Dizi	7	2,92	**24.**	Mi Bemol Minör	2	0,83
7.	La Minör	11	4,58	**16.**	La Bemol Majör	7	2,92	**25.**	Si Bemol Minör	2	0,83
8.	Mi Bemol Majör	10	4,17	**17.**	Re Minör	7	2,92	**26.**	Mi Bemol Aolyen	1	0,42
9.	Si Minör	10	4,17	**18.**	Fa Minör	6	2,50	**27.**	Mi Doryan	1	0,42
									Toplam	240	100

Tablo 9'da görüldüğü gibi, Jeney'in metodunda tonal eserler çoğunlukta (%65,44) olsa da farklı modlarda eserlere de (%29,16) yer verilmektedir. Ayrıca *pentatonik* yapıda bazı eserler de (%5,16) metotta yer almaktadır. Metotta en çok *do majör*, *sol majör* ve *re majör* tonunda eserler kullanılırken, minör eserlerin majör eserlere göre daha az sayıda olduğu görülmektedir. Metotta en çok yer verilen majör ton *do majör* (%13,79), en çok yer verilen minör ton ise *fa diyez minör* tonudur (%4,58). Genel olarak değiştirici işaret almayan ya da az değiştirici işaret alan eserlere daha çok yer verilirken, en fazla değiştirici işaret alan parça ise 6 diyezli *fa diyez majör* tonundadır. Modal yapıdaki eserlere bakıldığında daha çok *doryan* modunun kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca *miksolidyan*, *aolyen* ve *frigyan* modlarında parçalar da metotta yer almaktadır. Bunun dışında kromatik veya pentatonik dizileri de içeren farklı eserler bulunmaktadır.

Tablo 10'da verilen Arı'nın metodunda bulunan parçaların büyük bir çoğunluğu (%86,52) tonal bir yapıdayken farklı makamlardan bazı eserlere de yer verildiği görülmektedir. En çok yer verilen ton *do majör* iken, *sol majör*, *fa majör* ve *re majör* gibi tonların da sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Majör tonlar, minör tonlara göre daha sık tercih edilirken, en çok yer verilen majör ton *do majör* (%14,29), en çok yer verilen minör ton ise *la minör* tonudur (%2,16).

Tablo 9. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan ton ve modlar

Sıra	Parçanın Tonu/Modu	*f*	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	*f*	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	*f*	%
1.	Do Majör	27	11,25	**10.**	Do Minör	9	3,75	**19.**	Do Diyez Minör	6	2,50
2.	Sol Majör	23	9,58	**11.**	Si Bemol Majör	9	3,75	**20.**	Si Majör	4	1,67
3.	Fa Majör	19	7,92	**12.**	Sol Minör	9	3,75	**21.**	Sol Bemol Majör	4	1,67
4.	Re Majör	18	7,50	**13.**	Fa Diyez Minör	8	3,33	**22.**	Sol Diyez Minör	3	1,25
5.	Mi Majör	15	6,25	**14.**	Mi Minör	8	3,33	**23.**	Re Bemol Majör	3	1,25
6.	La Majör	11	4,58	**15.**	Kromatik Dizi	7	2,92	**24.**	Mi Bemol Minör	2	0,83
7.	La Minör	11	4,58	**16.**	La Bemol Majör	7	2,92	**25.**	Si Bemol Minör	2	0,83
8.	Mi Bemol Majör	10	4,17	**17.**	Re Minör	7	2,92	**26.**	Mi Bemol Aolyen	1	0,42
9.	Si Minör	10	4,17	**18.**	Fa Minör	6	2,50	**27.**	Mi Doryan	1	0,42
									Toplam	240	100

Tablo 10. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan ton ve makam dizileri

Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%	Sıra	Bestecinin Adı	*f*	%
1.	Do Majör	33	14,29	**15.**	Mi Bemol Majör	5	2,16	**29.**	Re Diyez Minör	4	1,73
2.	Sol Majör	21	9,09	**16.**	Re Bemol Majör	5	2,16	**30.**	Re Minör	4	1,73
3.	Fa Majör	10	4,33	**17.**	Si Majör	5	2,16	**31.**	Si Bemol Minör	4	1,73
4.	Re Majör	9	3,90	**18.**	Si Minör	5	2,16	**32.**	Sol Diyez Minör	4	1,73
5.	Si Bemol Majör	9	3,90	**19.**	Sol Bemol Majör	5	2,16	**33.**	Sol Minör	4	1,73
6.	La Majör	8	3,46	**20.**	Uşşak	5	2,16	**34.**	Eviç	3	1,30
7.	Çargâh	7	3,03	**21.**	Do Diyez Minör	4	1,73	**35.**	Hicaz	3	1,30
8.	Mi Majör	7	3,03	**22.**	Do Minör	4	1,73	**36.**	Hüseyni	3	1,30
9.	Do Bemol Majör	5	2,16	**23.**	Fa Diyez Minör	4	1,73	**37.**	Acemaşiran	2	0,87
10.	Do Diyez Majör	5	2,16	**24.**	Fa Minör	4	1,73	**38.**	Kromatik Dizi	1	0,43
11.	Fa Diyez Majör	5	2,16	**25**	La Bemol Minör	4	1,73	**39.**	Nihavend	1	0,43
12.	La Bemol Majör	5	2,16	**26**	La Diyez Minör	4	1,73	**40.**	Nikriz	1	0,43
13.	La Minör	5	2,16	**27**	Mi Bemol Minör	4	1,73	**41.**	Segâh	1	0,43
14.	Mahur	5	2,16	**28**	Mi Minör	4	1,73		**Toplam**	231	100

Eserlerde değiştirici işaret almayan ya da az sayıda değiştirici işaret alan parçalara daha fazla yer verilse de bütün değiştirici işaretleri alan *do diyez majör*, *do bemol majör* ve bu dizilerin ilgili minör dizileri de metotta yer almıştır. Dolayısıyla metot ton çeşitliliği yönünden oldukça kapsamlı bir yapıdadır. Makamsal yapıdaki parçalara bakıldığında ise en çok çargâh, *mahur* ve *uşşak* makamlarında eserlerin yer aldığı gözükmektedir. Batı müziğine göre natürel seslerden meydana gelen çargâh makamında yazılan eserlerin flütle çalınması daha uygun olabilirken, örneğin makama adını veren ve *si bir koma* olan *segâh* perdesinden başlayan *segâh makamı* eserlerin flütle çalınması ve o makamın gerekliliğinin sağlanabilmesi için makamsal duyumun da geliştirilmesi gerekmektedir. Dudak pozisyonuyla ne derece ayarlanması gerektiği ancak makama dair seyir, etüt ve eserlerin seslendirilerek ve doğal olarak makama ait eserlerin dinlenmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu konuda Yalçınkaya (2010) tarafından yapılan çalışmanın sonuçları bunu desteklemektedir.

3.8. Metotlarda yer alan parçaların türleri

Tablo 11'de Towarnicki'nin metodunda büyük bir çoğunlukla halk ve çocuk şarkısı dışında parçalara yer verdiği görülse de (%91,98) kendi ülkesinden Leh halk/çocuk şarkılarının da bölge veya şehir isimleriyle bulunduğu görülmektedir (%5,73). Ayrıca Polonya dışındaki ülke ve bölgelere ait halk/çocuk şarkıları az da olsa metotta yer almıştır (%2,29).Towarnacki'nin yer verdiği Leh halk/çocuk şarkıları arasında Polonya'nın Podhale ve Silezya bölgeleri, Vistül nehri, Kielce ve Krakow şehirleri de bulunmaktadır. Metotta bir parçada yer verilen "Lajkonik" ise Krakow şehrine ait tarihi bir semboldür (https://en.wikipedia.org/wiki/Lajkonik).

Resim 1. Polonya'nın Krakow Şehrine Ait Lajkonik İlüstrasyonu

Kaynak: [URL-3]

Ayrıca metotta yer verilen eserler arasında Ukrayna, İrlanda, Slovakya, Macaristan ve Rusya ülkeleri ile Slavlara ait halk/çocuk şarkıları da bulunmaktadır. Slav ırkına mensup olan Polonya; Slovakya, Ukrayna ve Rusya ile komşu ülke olması yanında bu ülkeler ile köklü bir tarihi geçmişe ve uluslararası ilişkilere de sahiptir. Ayrıca yine tarihsel süreç ve konum olarak Macaristan'a yakındır. Halk/çocuk şarkısına yer verilen İrlanda ülkesiyle ise çok fazla bir etkileşimi bulunmamaktadır. Metotta yer alan eserlerin genel görünümü nedeniyle çevreden evrene eğitim ilkesini yansıttığı sonucuna varılabilir.

Tablo 11.Eugeniusz Towarnicki'nin metodunda yer alan parçaların türleri

Tür	*f*	%
Leh Halk/Çocuk Şarkısı (Düzenleme/Beste)	15	5,73
Diğer Ülkelerin/Bölgelerin Halk/Çocuk Şarkısı	6	2,29
Diğer (Düzenleme/Beste)	241	91,98
Kitapta Yer Alan Toplam Eser Sayısı	262	100

Tablo 12. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan parçaların türleri

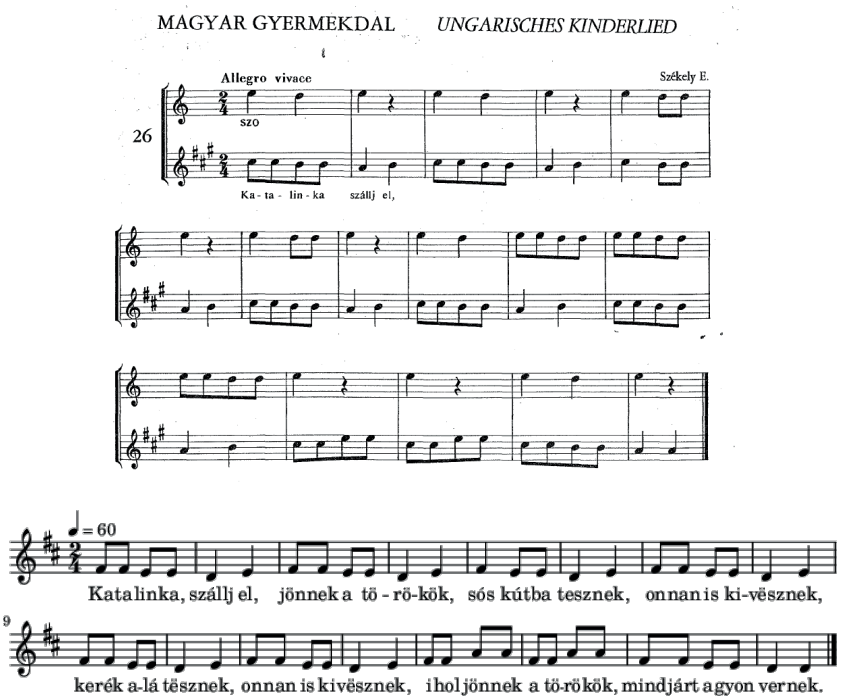
Tür	*f*	%
Macar Halk/Çocuk Şarkısı (Düzenleme/Beste)	35	27,13
Diğer Ülkelerin/Bölgelerin Halk/Çocuk Şarkısı	9	6,98
Diğer (Düzenleme/Beste)	85	65,89
Kitapta Yer Alan Toplam Eser Sayısı	129	100

Tablo 12'de Jeney'in metodunda halk ve çocuk şarkısı dışında parçalara daha çok yer verildiği görülse de (%65,89) kendi ülkesinden Macar halk/çocuk şarkılarına da neredeyse 1/3 oranında yer verildiği görülmektedir (%27,13). Ayrıca Macaristan dışındaki farklı ülke ve bölgelere ait halk/çocuk şarkıları metotta az da olsa yer almıştır (%6,58).

Jeney'in, flüt eğitiminin başlangıcı olan metodunun ilk parçalarında Macar halk/çocuk şarkılarına yer verdiği görülmektedir. Bu durum da metotta yakından uzağa, bilinenden bilinmeyene veya çevreden evrene ilkelerinin dikkate alındığını göstermektedir. Jeney'in yer verdiği Macar halk/çocuk şarkılarıyla ilgili herhangi bir yöre, şehir veya bölge bilgisi bulunmamaktadır. Ancak metodun sonunda yer alan şarkı sözlerinden, halk/çocuk şarkılarının oldukça eski dönemlere ait tarihsel öğeler ve semboller taşıdığı düşünülmektedir. Metodun 26 numaralı etüdünde Türklerin Macaristan'ı işgalinden bahseden bir çocuk şarkısı düet olarak yer almaktadır. Bu durum metodun aynı zamanda kültür aktarımı özelliği olduğunu da düşündürmektedir.

Ayrıca metotta yer verilen eserler arasında Fransa, İtalya, Finlandiya, Litvanya, Slovakya, İngiltere ülkeleri ile günümüzde Belçika'nın federal bir bölgesi olan Flaman bölgesi ve Boşnaklar, Bulgarlar, Hırvatlar, Karadağlılar, Sırplar ve Slovenleri içeren Güney Slavya bölgesine ait halk/çocuk şarkıları da bulunmaktadır. Macaristan coğrafi konumu gereği birçok ülkeyle komşudur. Yukarıda belirtilen ve metotta yer alan ülkeler içerisinde ise Slovakya ve Hırvatistan ile sınır komşusudur. Jeney'in metodunda yer verdiği eserlerde bulundukları coğrafyaya ait çeşitliliğin oldukça fazla olduğu görülmektedir.

Şekil 4. Katalinka, Szállj El Çocuk ŞarkısınınMetotta Bulunan Versiyonu ve Orijinali



Tablo 13. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan parçaların türleri

Tür	*f*	%
Türk Halk Müziği/Çocuk Şarkısı (Düzenleme/Beste)	29	13,49
Diğer Ülkelerin/Bölgelerin Halk/Çocuk Şarkısı	4	1,86
Diğer (Düzenleme/Beste)	182	84,65
Kitapta Yer Alan Toplam Eser Sayısı	215	100

Tablo 13'de Arı'nın metodunda büyük çoğunlukla halk müziği ve çocuk şarkısı dışında parçalara yer verdiği görülse de (%84,65) Türk halk müziği/çocuk şarkılarının da yöre, bölge veya şehir isimleriyle bulunduğu görülmektedir (%13,49). Ayrıca çeşitli ülkelere ait halk/çocuk şarkıları az da olsa metotta yer almıştır (%1,40).Arı'nın yer verdiği Türk halk müziği eserleri arasında Batı, Orta ve Doğu Anadolu türküleri ile Karadeniz, Rumeli ve Trakya bölgelerine ait türküler; Adana, Balıkesir, Erzurum, Eskişehir, İzmir, Giresun, Kars, Ordu, Rize, Tokat, Trabzon illerine ait türküler ile Söğüt ilçesine ait türküler yer almıştır. Dolayısıyla türkülerin seçiminde Türkiye'nin geniş coğrafyasını kapsayan eserlere yer verdiği söylenebilir.

Arı'nın metodunda bulunan eserler arasında Azerbaycan ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ile Irak'ın Kerkük iline ait halk şarkıları da bulunmaktadır. Bu ülkelerin Türkiye'ye sınırı olması, ülkeler arasında kültürel açıdan yakın ilişkilerin olması ve soy birliği sebebiyle eserlerin halk müziği formunda yazıldığı görülmektedir. Bu durum Arı'nın yakından uzağa veya çevreden evrene eğitim ilkelerini benimsediğini göstermektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Çalgı eğitimi çok boyutlu bir eğitim sürecidir. Önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda, programlı ve yüz yüze yürütülen ve bireye özgü düzenlenen çalgı eğitiminde; çalgıya özgü teknik bilgi ve davranışların bilişsel, devinişsel ve duyuşsal öğrenme alanlarında kazandırılması gerekmektedir (Yalçınkaya ve diğ., 2014). Aynı zamanda, "çalgı eğitimi yoluyla öğrencilerin; müzik bilgi ve beğenilerini, müzikalitelerini, birlikte müzik yapma yeteneklerini geliştirmeleri, düzenli ve disiplinli çalışma alışkanları kazanmaları, ulusal ve evrensel müzik sanatını tanımaları amaçlanır" (Öz, 2001, s. 95). Çalgı öğretmenlerinin planlanan hedeflere ulaşmak için sistematik bir yol izlemesi gerekmektedir. "Çalgı çalma sistemli ve disiplinli bir çalışma sürecidir. Bu süreç içinde, seçilen yöntem, kullanılan kaynaklar ve materyaller önemlidir" (Kurtaslan Yıldırım, 2016).

Çalgı eğitiminin en önemli materyallerinden biri metotlardır. "Metotların amacı çalışılacak enstrümana yönelik istenilen davranışları kazanmada yol gösterici, sistematik ve iyi bir biçimde öğrenilmesini sağlamaktır. Karşılaşılan teknik sorunların aşılmasında ve enstrüman üzerinde gelişme sağlamak için alıştırmalar, etütler ve seçilen eserler ile yol gösterici olmasıdır" (Diken, 2019, s. 11).

Çalgı öğretiminde her metot içerdiği amaçlar, öğretim stratejisi ve yapı bakımından farklı fikirler vermektedir. Bir öğretim materyali olarak çalgı metotlarının özellikle eğitimin temel ilkelerinden olan "bilinenden bilinmeyene", "yakından uzağa (çevreden evrene)", "basitten karmaşığa", "kolaydan zora" ve "günümüzden geçmişe ve geleceğe" yaklaşımlarını içermesi beklenmektedir. Eğitimin bahsedilen temel ilkeleri haricinde, metotların ekol oluşturma ve kültürel aktarımı sağlama boyutları da bulunmaktadır. "Kimlikleri birbirinden farklı bireyleri ve toplumları birbirlerine yaklaştıran unsurlar arasında en önemlisi kültür ve sanattır" (Türkmen, 2012:6). Metotlar da sanatçıların eğitim süreçlerinde en önemli unsurlardandır.

Bu çerçevede yapılan araştırmanın temel amacı, ulusalcılık akımından etkilenmiş ülkeler arasından seçilen üç ülkede, içeriğinde ulusal öğeleri barındıran üç başlangıç düzeyi flüt metodunun, hangi ulusal öğeleri ne düzeyde içerdiğinin incelenmesidir. Bu kapsamda incelenen Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" kitaplarının yazıldıkları dönemlerde

belirtilen özellikleri de taşıyan ilk metotlar olduğu görülmektedir. Üç metodun da ortak özelliği kendi anadillerinde yazılmış olması ve ulusal öğeleri içerme hedefiyle oluşturulmuş olmasıdır. Eugeniusz Towarnicki ve Zoltán Jeney aynı zamanda ülkelerindeki flüt eğitiminin en önemli duayenleri ve flüt sanatçılarıdır.

Metotların genel yapısına bakıldığında sayılarının verilen konular ile orantılı olduğu sonucuna varılmaktadır. Zoltán Jeney'in sayfa ve etüt sayısının diğerlerine göre daha az olması, bu metodun Fuvolaiskola-II ve III metotlarının ilk kitabı olmasından kaynaklıdır. Zoltán Jeney konuları kitaplara bölerek vermeyi tercih etmiştir. Kurtaslan Yıldırım (2016) bu konuda "tek bir metotta flüt çalmaya yönelik tüm tekniklerin ve bilgilerin verilmesi yerine seviye gruplarına ayrılarak bir seri şeklinde metotlar yapılması" önerisini sunmuştur.

Her üç metot da Leh, Macar ve Türk flüt ekollerinin oluşması için başlangıç düzeyinde halk müziği ve çocuk şarkılarından yararlanmıştır. Metotların belli bir deneme süresi sonunda yayınlanması ve günümüzde yeni baskılarının bulunması geçerlikleri ve tercih edilmelerinin en büyük göstergesidir.

Metotların ses sınırlarına bakıldığında Eugeniusz Towarnicki ve Mustafa Arı'ya ait metotların tüm sesleri içerdiği, Zoltán Jeney'in metodunun ise "re1-fa#3" aralığındaki seslerden oluşan eserlere yer verdiği görülmüştür. Flüt eğitiminin başlangıç aşamasında do1 sesini ve la3 sesinden sonra gelen tiz sesleri elde etmek kolay değildir. Zoltán Jeney'in metodunda bu sesler verilmeden diğer seslerin pekiştirilmesi sağlanarak başlangıç düzeyine daha çok hitap eden bir metot oluşturduğu sonucuna varılabilir.

Flüt eğitimine önce hangi nota ile başlanması gerektiği konusu henüz tam olarak netleşmemiştir. Flüt eğitimi literatüründe pek çok metot bulunmaktadır ve her besteci kendi benimsediği sesle başlatmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen metotların başlangıç seslerine bakıldığında, üç metodun da ilk ses olarak farklı notalardan başladığı görülmektedir. Flüt eğitimine; Eugeniusz Towarnicki'nin metodu do#2 sesiyle, Zoltán Jeney'in metodu si1 sesiyle, Mustafa Arı'nın metodu la1 sesiyle baş**lamıştır**. Literatürde yer alan farklı flüt metotlarına ait başlangıç seslerini içeren Tablo 14'de, aynı zamanda flüt eğitimcisi olan bestecilerin çoğunlukla si1 sesini tercih ettikleri, bunu sol1 ve do2 seslerinin takip ettiği anlaşılmaktadır.

Flüt eğitiminde ilk ses olarak *sol1* notası ile başlanmasının; sol el pozisyonunun rahat oturması, flütün daha dengeli tutulması, nota öğreniminin özellikle küçük çocuklarda sol anahtarı-sol çizgisi-sol notası üçlemesi ile yapılması ve rahat çıkarılan bir ses olması nedeniyle tercih edildiği düşünülmektedir. *Si1* notası da benzer bir durumda olmakla beraber, sol el pozisyonunda parmakların fazlaca kalkmasına ve tuşlardan ayrılmasına neden olabilmektedir. Arı'nın tercih ettiği *la1* notası da benzer durumdadır. Towarnicki'nin tercih ettiği *do#2* notası flüte başlangıç aşamasında farklı bir denge kontrolü sağlamaktadır. Ancak flütün her an elden kayması ve içe-dışa dönmesi hissini verdiği için zorlayıcı bir pozisyon olarak görülmekte, bu nedenle çok fazla tercih edilmemektedir. Aynı şekilde *re2* notası da dengeli bir tutuş yaratmakla beraber, özellikle küçük çocuklarda üfleme tekniği ve nota okuma açısından zorluk yaratabilmektedir.

Her üç metotta da verilen yeni sesler, alıştırmalar, etüt ve eserlerle pekiştirilmektedir. Kurtaslan Yıldırım (2016), Arı'nın yazdığı metotta, öğrenilen sese ve tekniğe yönelik türkülerden örnekler verilmesini önemli bir farklılık olarak değerlendirmektedir.

İncelenen metotlarda yer alan ölçü değerlerine bakıldığında Towarnicki ve Jeney'in çoğunlukla 4/4'lük, 2/4'lük ve 3/4'lük ölçü birimlerini kullandığı, Arı'nın ise 2/4'lük, 4/4'lük ve 6/8'lik

Tablo 14. Literatürde yer alan farklı flüt metotlarına ait başlangıç sesleri

Altes	Karşal	Langey	Moyse	Arı	Bennett	Morgan	Jeney
Sol²	*Sol¹*	*Sol¹*	*Sol¹*	*La¹*	*Si¹*	*Si¹*	*Si¹*
Wastall	Herfurth&Stuart	Wye	Gariboldi	Prill	Rubank	Towarnicki	Lyons
Si¹	*Si¹*	*Si¹*	*Do²*	*Do²*	*Do²*	*Do#²*	*Re²*

ölçü birimlerini tercih ettiği sonucuna varılmıştır. Arı'nın metodun başından itibaren Türk müziğine özgü aksak ölçüleri (5/8, 7/8, 9/8 ve 10/8) çalıştıran etüt ve halk müziklerine yer verdiği görülmektedir. Towarnicki'nin metodunda (4/4+3/4+4/4+6/4; 3/8+4/8+6/8 vb.) ve Jeney'in metodunda (3/4, 4/4, 2/4; 3/4, 4/4, 5/4 vb.) halk müziklerine özgü ölçü geçişleri bulunmaktadır. Buradan metotların Türk, Leh ve Macar müziklerinin ulusal öğelerini içerdiği sonucuna varılmaktadır.

Metotlarda yer alan bestecilere bakıldığında, her üç yazarın da kendi ülkesindeki bestecilerin yanında dünyaca tanınmış bestecilere de yer verdiği görülmektedir. Böylece üç metotta da yer alan bestecilerin hem yerellik hem de evrensellik ilkelerine paralel olarak seçildiği anlaşılmaktadır. Towarnicki'nin metodunda çoğunlukla kendi parça ve düzenlemeleri ile anonim halk ezgilerine yer verildiği görülmektedir. Jeney'in metodunda en fazla Szekely'nin parça ve düzenlemeleri yer alırken, Arı'nın metodunda ise en fazla Reichert'in teknik etütlerinin yer aldığı gözükmektedir. Reichert'in teknik etütlerinin neredeyse her tonda olmasından dolayı sayısı fazlayken, bu besteciyi anonim halk ezgilerinin yer aldığı eserler ve Arı'nın kendi parça ve düzenlemeleri izlemektedir. Dolayısıyla kendi ülkelerindeki anonim ezgilere ve kendi bestecilerine yer veren bu üç metot yazarının parça seçimlerinde ulusalcı etkiyi dikkate aldıkları söylenebilir.

Ayrıca her üç yazarın da metotlarında kendi parça veya düzenlemelerine yer vermesi dikkat çekmektedir. Artaç'a (2021) göre de çalgı eğitimcilerinin metot, etüt veya egzersizlerden oluşan parçalar yazmaları bu alanda yer alan eksikliği doldurmaya yardımcı olmaktadır. Türkel ve Şen (2015) ise, müzik öğretmenliği flüt öğretim programlarında ulusal ve uluslararası repertuvara yer verilerek gerekli planlamanın yapılması ve standart bir öğretim metoduyla öğretimin yapılmasını önermektedir.

Metotların ton, mod ve makamlar açısından incelenmesi sonucunda, her üç metotta da ağırlıklı olarak tonal parçalara yer verildiği görülmektedir. Towarnicki'nin metodunda iki modal parça dışında tamamen tonal parçalar bulunurken, Jeney'in metodunda ise tonal parçalar daha fazla olsa da neredeyse 1/3 oranında modal parçalara da yer verilmesi dikkat çekmektedir. Ayrıca Jeney'in metodunda pentatonik eserlere yer verilmesi, Macar müziğinde pentatonik öğelerin bulunması açısından önemlidir. Bartok yaptığı araştırmalarda, Macar ve Türk halk ezgilerinin tarihsel sürecinin oldukça eskiye dayandığını; Orta Asya'ya dayanan bu köklü geçmişten miras kalan pentatonik ezgilerin halk müziklerinde kullanıldığını belirtmiştir. Bartok'a göre Macar halk ezgilerinde parçanın bütününde kendini hissettiren daha yoğun bir pentatonik yapı kullanılmıştır (Aktaran Esin ve Sazak, 2016). Arı'nın metodunda ise çoğunlukla tonal parçalar yer alsa da farklı makamlardan parçalar da bulunmaktadır. Metotta en çok tercih edilen makamlardan olan çargâh, mahur ve uşşak gibi makamlar özellikle türkülerimizde sıkça kullanılan makamlardır.

Flüt eğitiminde her makama yapısı nedeniyle yer verilemezken uygun olan makamların ise parmak pozisyonu ve ağızlık çevirme tekniklerileriyle seslendirilmesi mümkündür. Önertürk (2015) ağızlık çevirme tekniğinde en büyük sorunu, "seslendirilen mikrotonun kulak yardımı ile bulunması" olarak görmektedir. Bu görüşü Yalçınkaya (2010) tarafından yapılan doktora tez çalışması desteklemektedir. Yapılan çalışmada flüt öğrencilerinin makamların gerektirdiği mikrotonları elde etmede zorlandıkları görülmektedir. Makamlara ait seyir ve etütlerden oluşan sistemli bir çalışmanın sonucunda ise istenilen mikro seslerin elde edildiği ve makamsal duyumun geliştiği görülmektedir. Buradan hareketle, Türk müziği makamlarındaki eserlerin seslendirilmesine hazırlık aşamasında, makama ait seyir ve etütlerden yararlanılması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Çalgı eğitiminde çevreden evrene ve bilinenden bilinmeyene eğitim ilkelerinden faydalanılması temel bir gerekliliktir. İnceleme sonucunda üç metodun içinde kendi ülkesinin veya diğer ülkelerin halk/çocuk şarkılarına en fazla yer veren yazarın Jeney olduğu görülmektedir. Towarnicki, metodunda çok sayıda Leh besteciye yer vermesine rağmen, ülkesinin halk/çocuk şarkılarına yer verme oranı (%5,73) düşüktür. Arı'nın metodunda ise Türk halk müziği/çocuk

şarkılarına yer verme oranı (%13,49) Towarnicki'ye göre daha fazladır. Jeney'in metodunda ise bir çalgı metodu için gerçekten anlamlı sayılabilecek bir oranda (%27,13) Macar halk/çocuk şarkılarına yer verilmiştir.

Arı, metodunda Türkiye ile yakın ilişkilerin bulunduğu komşu ülkelerin halk/çocuk şarkılarına yer verirken, Towarnicki de genel olarak ülkesiyle komşu olan veya kültürel etkileşimin fazla olduğu ülkelerin halk/çocuk şarkılarına yer vermiştir. Jeney'in metodunda ise çeşitliliğin artarak çok geniş bir Avrupa coğrafyasını kapsayan ülkelerin halk/çocuk şarkılarına yer verdiği görülmektedir.

Buradan hareketle, incelenen Leh, Macar ve Türk metotlarının ulusal ve kültürel öğeler taşıdığı, aynı zamanda evrensel müziğe güzel bir köprü oluşturarak yer verdiği, çalgıda teknik ve müzikalite gelişimini sağlamanın yanında, yüzlerce yıllık halk ve çocuk şarkılarına yer vererek kültürel aktarım görevini de üstlendiği ve alanlarında önemli bir yere ve değere sahip oldukları sonucuna varılmıştır.

4.2. Öneriler

Gelecekte oluşturulması planlanan flüt metotlarında, her ülkenin kendi ulusal müziklerinden ve bu müziklere ait öğelerden yararlanmaları yanında evrensel değerleri de aşılamak ve dünyamızın ihtiyacı olan hoşgörü ortamını sağlayabilmek adına her ülkeden eserlere yer verilmelidir.

Metotlara seçilecek ulusal eserlerin belirlenmesinde, metotların gelecek kuşaklara bir kültürel aktarım aracı olma görevi de göz önünde bulundurulmalıdır.

Metotlar yazılırken başlangıç notasının belirlenmesi ve sonra gelecek notaların seçilmesinde öğrencilerin yaş grubu, flüt çalışma sürecinde oluşabilen rahatsızlıklar, çalgı ergonomisi gibi boyutlar dikkate alınmalıdır. Metodun ses sınırları başlangıç aşaması ile örtüşmelidir. Konular başlangıç, orta ve ileri düzeye uygun bir şekilde farklı kitaplara dağıtılmalıdır. Böylece öğrencilerin yeni bir metoda geçmeleriyle derse karşı motivasyonları artırılabilir.

Türk flüt metotlarında makamsal eserler verilmeden önce, makama ait seyir ve basit etütlere yer verilmeli, aksak ölçüler basitten karmaşığa doğru adım adım çalıştırılmalıdır.

Metotlarda ulusal ve uluslararası farklı bestecilere yer verilerek çeşitli kültürler ve müzikal öğelerin tanınması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

ARI, M. (2013). *Yan flüt metodu*. (3.Baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

ARTAÇ, A. (2021). Konservatuvarların çalgı eğitimi müfredatlarında çağdaş Türk müziği eserlerinin yerinin incelenmesi. *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 51-80.

ATAMAN, A. M. (1947). *Musiki tarihi.* Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

AYTEMUR B. & ŞİRİN, C. (2021). Flüt eğitiminde kullanılan Zoltán Jeney Fuvolaiskola-I metodunun analizi. *6. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, 26-28 Mart, Macaristan.

BRODOVÁ, I. (2014). *Polská Flétnová Škola* (Doctoral dissertation). Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební Fakulta.

ÇİLLİLER, Y. (2015). Modern milliyetçilik kuramları açısından 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu fikir akımları. *Akademik İncelemeler Dergisi*, *10*(2), 45-65.

DEMİREL, E. (2015). Çağdaş Türk bestecilerinde postmodern bir eğilim olarak yeniden yerellik. *E-Journal of New World Sciences Academy*, *10*(2), s. 84-99.

DİKEN, Ö. (2019). *Flüt Eğitiminde Başlangıç Metotları* (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

ESİN, F. & SAZAK, N. (2016). Türk folklorünün müzikal manada Macar müziğine etkisi. *İdil Dergisi*, 5(22), 587-602.

GEDİKLİ, N. (2005). Bartok ve halk musikilerinin uluslararası sanat musikisine etkimesi sorunu (ss. ?-?). İçinde J. Sipos (Ed.), *Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*. Ankara: Macaristan Büyükelçiliği Yayını.

GENÇER, C. (2007). *Niccola Paganini'nin hayatı, 24 kaprisinin detaylı incelemesi* (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı.

GÖKALP, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları.* (Ed: Gökhan Tunç). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

HALVAŞI, A. A. (1992). *19. yüzyıl gitar bestecileri* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

HARASZTİ, A. (1982). *Eleven hundred years of common polish-hungarian history (An outline).* Chicago: Framo Publishing.

KARŞAL, E., BAĞCI, H., & HÜZMELİ, I. (2018). Türk flüt müziği ve Türk bestecilerinin flüt eserlerine ilişkin farkındalık düzeylerinin incelenmesi. *The Journal of Academic Social Sciences*, *6*(84), 55-76.

KURTASLAN YILDIRIM, H. (2016). Türkçe flüt metotlarının incelenmesi. *Ekev Akademi Dergisi*, *20*(68), 117-134.

LEERSSEN, J. (2014). Romanticism, music, nationalism. *Nations and Nationalism, 20*(4), 606-627.

MUSTAN DÖNMEZ, B. & OYAN, S. (2015). "Ulusalcılık Akımı" Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat Müziğindeki Kullanımı. *The Journal of Academic Social Sciences*, *3*(18), 87-102.

ÖNAL, G. F. (2017). Flüt eğitiminde kullanılan Giuseppe Gariboldi twenty studies op. 132 etüt kitabının incelenmesi. *The Journal of Academic Social Sciences*, *5*(63), 207-214.

ÖNERTÜRK, C. (2015). 20. yüzyıl müziğinde öne çıkan flüt tekniklerinin incelenmesi ve oluşabilecek sorunlarla ilgili icracı ve bestecilere tavsiyeler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 1-18.

ÖZ, B. N. (2001). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda orkestra-oda müziği eğitiminde yaylı çalgıların yeri ve önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. *14(*1), 93-99.

SAY, A. (2015). *Müzik tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi yayınları.

TOWARNİCKİ, E. (2010). *Szkola Na Flet*. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.

TÜRKEL, L. ve ŞEN, Y. (2015). Türkiye'de müzik eğitimi veren kurumlarda, çağdaş Türk müziği flüt öğretimi uygulamalarına yönelik uzman görüşleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, *3*(2), 57-81. DOI: 10.7816/sed-03-02-04

TÜRKMEN, E. F. (2012). Kültürler arası ilişkilerde müziğin rolü ve önemi Karol Szymanowskide Anadolu izleri, E-Journal of New World Sciences Academy, *7*(2), 1-13.

UÇAN, A. (2005). Türk-Macar kültür ilişkilerine ve Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarına genel bir bakış (ss. ?-?). İçinde J. Sipos (Ed.), *Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*. Ankara: Macaristan Büyükelçiliği Yayını.

YALÇINKAYA, B. (2010). *Flüt eğitiminde geleneksel Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik oluşturulan etüt yazma modeli ve bu modelle bestelenen özgün etütlerin öğrenci başarısı üzerine etkileri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

YALÇINKAYA, B., ELDEMİR, A., & SÖNMEZÖZ, F. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Electronic Turkish Studies*, *9*(2), 1583-1595.

YILDIRIM, T. (2015). Müzik sosyolojisi perspektifi ile Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı üzerinden geliştirdiği milli musiki fikirlerine kısa bir bakış. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(7), 98-115.

YÖRE, S. & GÖKBUDAK, Z. S. (2012). Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde ulusalcılığa ilişkin kodları. *Bilig Dergisi,* (61), 265-284.

URL1:https://amuz.edu.pl/event/i-miedzynarodowy-konkurs-fletowy-im-eugeniusza-towarnickiego-2/ Erişim tarihi: 22.02.2022

URL2:https://towarnicki.chopin.edu.pl/?page=o-patronie_1578706932&lang=_default Erişim tarihi: 22.02.2022

URL3:https://i.pinimg.com/564x/e7/04/82/e704826cdd4217d7058fa12f46dd8af6.jpg Erişim tarihi: 20.02.2022

journal of arts

Journal of Arts
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 2 Year/Yıl: 2022, pp. 71-84
E-ISSN: 2636-7718
URL: https://journals.gen.tr/arts
DOI: https://doi.org/10.31566/arts.5.2.02

Received / Geliş: 28/01/2022
Acccepted / Kabul: 08/04/2022

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ/

Çağdaş sanatta ten rengi nesne metaforu

Metaphor of flesh colored object in contemporary art

N. Fulya Asyalı Büyükerman

Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Türkiye, e-mail: nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr

Öz

Çağdaş sanatta antropomorfik metafor üretmek için nesneyi kuşatmış bir yüzey etkisi olarak ten rengini kullanan, bedenin kimliğe dair ipucu sunan tüm diğer fiziki özelliklerini geri plana iten yapıtlar, özneyi anonimleştirerek cinsiyet, ırk, etnik köken ve sınıf kategorilerini aşkın bir ifade, insani durumlara ait geniş açılı bir anlatıma imkan tanımaktadır. Bedenler arasındaki mesafeyi yok eden, özdüşünümsellik, empati ve ilişkisellik gibi deneyimleri doğuran bu yaklaşım doğal yapısı ten etkisi veren malzemelerin yaygın kullanımıyla 1980'lerdan itibaren hız kazanmıştır. 1990'larda Judith Butler, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Moira Gatens, ve Gail Weiss gibi feminist düşünürlerin kültürel bağlamda beden imajları ve deneyimleri üzerine çalışmaları ve cinsiyet ve kimlik konularına yönelen anti-ataerkil ve postyapısalcı yaklaşımlar tene bakışı da zenginleştirmiştir. Sanat tarihinde modern dönemde bilim ve tıbbın bir ürünü olarak ten temsilleri zamanımızda çağdaş portrelerin bağımsız bir alt türü ve popüler görsel kültürün bir nesnesi olarak yer almaktadır. Bu yaklaşımın 'Ten Portresi' diye tanımlanabilecek bir alt tür oluşturduğunu öneren bu metinde sanatçıların ten rengi çağrışımları ile farklı insani durumlara ait psikolojik metaforları görselleştiren yapıtları incelenmektedir.

Anahtar kelimeler : Anti-portre, deri, ten rengi, metafor, nesne

Abstract

In contemporary art, the works, which use skin color as a surface effect that surrounds the object to produce anthropomorphic metaphors suppressing all other physical features of the body that offer a clue to identity, offers a wide-angle view of human situations by anonymizing the subject, and thus creating a transcendent expression of gender, race, ethnicity and class categories.This approach, which eliminates the distance between bodies and creates experiences such as self-reflexivity, empathy and relationality, has gained momentum since the 1980s with the

Citation/Atıf: ASYALI BÜYÜKERMAN, N. F. (2022). Çağdaş sanatta ten rengi nesne metaforu. *Journal of Arts*. 5(2): 71-84, DOI: 10.31566/arts.5.2.02

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
N. Fulya Asyalı Büyükerman
E-mail: nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr

Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

widespread use of materials whose natural structure gives skin effect. In the 1990s the studies of feminist thinkers such as Judith Butler, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Moira Gatens, and Gail Weiss on body images and experiences in the cultural context, and anti-patriarchal and post-structuralist approaches to gender and identity issues have also enriched the thougts on the skin. Skin representations, as a product of science and medicine in the modern period in art history, take place in our time as an independent subgenre of contemporary portraits and an object of popular visual culture.In this text, which suggests that this approach creates a sub-genre that can be defined as 'Skin Portrait', the works of artists that visualize skin color connotations and psychological metaphors of different human situations are examined.

Keywords: Anti-portrait, skin, flesh color, metaphor, object

1. GİRİŞ

Bu çalışmada nesneye farklı yollarla 'ten etkisi' vererek insansılığa atıfta bulunan sanatçıların yaklaşım ve yapıtları değerlendirilerek ten simgesinin çağdaş sanat pratiklerinde malzeme, araç ve metafor olarak kullanımı incelenmektedir. Bu bağlamda yapıtın malzemesi olarak insan derisini taklit eden, ten yanılsaması yaratan malzemelerle çalışan sanatçılara hem de boya, dijital teknolojiler ve yumuşak, esnek malzemelerin kendi tabiatıyla ten etkisi vermesini kullanan sanatçılara yer verilecektir.

Tenin bedenin bütünlüğünü sağlayan yüzeyi, içeriyi dışardan ayıran hem sınır hem de yarı geçirgen bir zar oluşu ve dokunma duyusunun alanı olması onu metaforik kullanımlar için önemli kılar : İç ve dış dünyanın karşılaştığı bir arayüz, bir geçiş bölgesi, değiş tokuş alanıdır. Ten, bedeni korur ve kapsar. Simgesel olarak 'benliğin' derinin altında saklandığı düşünülür. Ten bir inziva yeridir, kimliği barındırır ve aynı zamanda sergiler, açığa vurur.

2. ANTİ-PORTRE OLARAK TEN PORTRESİ

Araştırmacı Heidi Kellett, tenin çağdaş sanatta ve görsel kültürde araç, metafor, simge olarak kullanımını incelediği *Skin Portraiture: Embodied Representations in Contemporary Art* (Kellett:2017) adlı doktora tezinde, bu tür sanat yapıtlarının 'ten portreciliği' (*Skin Portraiture*) başlığı altında tanımlanmasını önermiş ve ilk kez kendisi bu tanımı kullanmıştır. Bu metinde de, bu tanımı kullanmak uygun görünüyor. Ten rengini, sanat yapıtında beden ve uzuvlarından ayrı, sadece nesneyi kuşatmış bir yüzey etkisi olarak kullanmak, öznenin fiziki özelliklerini geri plana itmek, bulanıklaştırmak, ten portrelerinin, günümüzde portrelerin ne olduğu ve neyi başarabileceğini sorgulamaya yarayan bir tür anti-portre olarak işlev görmesine izin verir. Ten portreleri, özneyi bulanıklaştırarak, her bir vücudun benzersizliğini ve özerkliğini ayrıcalıklı kılarken, bedenler arasındaki mesafeyi de yok eder. Bedenlerdeki ayrıştırıcı işaretlerin devre dışı bırakılması, özdüşünümsellik, empati ve ilişkisellik gibi deneyimleri doğurur. Bu tür anonim temsilin doğurduğu somutlaştırılmış deneyimler, klasik anlamda portrenin, öznenin kimliğini ve benlik duygusunu dışa aktaran, 'ben' ile 'ben değil' arasındaki mesafeyi güçlendiren temsili bir nesne olma tanımıyla çelişir. Özneyi anonimleştirmesi, kişiselliği yadsımasıyla kimlikleri aşan bir simge olduğu gibi aynı zamanda cinsiyet, ırk, etnik köken ve sınıf kategorilerini aşkın bir ifade, insani durumlara ait metaforlar üretir. Ruhun ve bedenin farklı hallerini dünyaya karşı açığa vuran, gençliği, yaşlılığı, sağlığı, hastalığı ve dünya karşısında tüm duygu durumlarını işaretleriyle sergileyen kendine ait bir canlılığı vardır. Ten, bu maddeselliği ile sanat yapıtında metaforik anlamları sabit olmayıp, farklı okumalara ve yorumlara açıktır.

Geçtiğimiz yıllarda, Claudia Benthien ve Steven Connor gibi bazı görsel kültür araştırma-

cıları ten üzerine monografiler yayınladılar. (Benthien:2002) (Connor:2004) Tenselliğin semantik ve psişik yönlerini inceleyen bu iki çalışma da son yıllarda ten üzerine oluşan düşünce yoğunluğunun, çağdaş toplumda yüzeyin giderek artan fetişleşmesine bağlı olarak bir yandan kusursuz bir tene sahip olma arzusu öte yandan ten yüzeyini işaretleme ve parçalama saplantısı kaynaklı olduğu dile getirilir. Sanat tarihçi Hal Foster ise, beden ve yüzeyinin travmaların vitrini olmasını, bedenin çözülüşüne ve batı toplumunun bedeni işgal eden bağışıklık sistemi hastalıkları sebebiyle artan umutsuzluk, sistematik fakirlik, suç korkusu ve terör, demokratik refah devletine güvensizlik gibi nedenlere bağlı görünür çöküşüne bağlar.

Şüphesiz tenin bilgisi ve çağrışımları üzerine yoğunlaşan araştırmalar, beden üzerine eğilen çalışmaların ortaya koyduğu yorumlarla derinlik kazanmıştır. Beden üzerine çalışmalar 1990'larda Judith Butler, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Moira Gatens, ve Gail Weiss'ın öne çıktığı feminist düşünürlerin batı kültüründeki beden imajlarını ve bedenler arasında farklılığın nasıl ortaya çıktığını sorgulayan ve inceleyen söylemleri doğrultusunda hız kazanır. (Kellett, 2017:16) Bu dönemde bedensel farklılıklar ve kültürün beden imgelerini ve deneyimi nasıl şekillendirdiği hakkında daha çok anlayış gelişir. Ayrıca, bu araştırmacıların anti-ataerkil, post yapısalcı yaklaşımı, Batı felsefesinin ve politikanın çoğunlukla görmezden geldiği cinsiyet çalışmalarına eğilme ve eleştiri geliştirme fırsatını yaratmıştır.

Ten portreleri, sanat tarihinde modern dönemde bilim ve tıbbın bir ürünü olarak görülürken, zamanımızda çağdaş portrelerin bağımsız bir alt türü ve popüler görsel kültürün bir nesnesi olarak kabul ediliyor. Çağdaş sanat alanında ten temsillerinin artan varlığını yakın geçmişte açılan bazı sergiler göz önüne serer[1]. Bu sergiler, sanatçılar ve sergilenen sanat yapıtları bağlamında farklı odaklara yönelmiş olabilir, ancak hepsi tene çağdaş bir anlatım aracı, metafor, dil ve kültür nesnesi olarak bakmışlardır. Uluslararası alana yayılmış bu sergilerin görsel dökümüne şöyle bir baktığımızda insan olmaya dair anlam arayışlarına bedenin 'sınır' çizen organını analiz ederek devam edildiğini görürüz. Beden karşısındaki tutuma ve bedenler arasındaki ilişkilere eğilen ten portreciliği, duygulanım çalışmalarına bağlı bedenlenme, feminist teori, psikanaliz, postkolonyal teori ve fenomenoloji gibi konularla da bağlantılıdır.

3. SARSICI GÜZELLİK

Sürrealist Hareket, yaratıcı imgelemin önemini, ruh bilimi ise rüya ve gerçekliğin sürekli birbirine sızan yapısını vurgulamaya çalışırken Freudyen teoriye olan ilgi, bedenin yalnızca bilinçaltı duyguları uyandırmayı amaçlayan bilinçdışı bir varlığa sahip olduğu anlayışını doğurur. Alanı genişleyen bedenin bu dönem heykelindeki yeni rolü, insanlık durumunun hem zihinsel hem de fiziksel kaygılarını taşımaktır. Freud'un psikanaliz teorisi dermatolojideki önemli gelişmelerle aynı zamanlarda tendeki işaretlerin - ya da tenin ifadesinin diyebiliriz - yalnızca bedenin değil aynı zamanda zihnin ikliminin de hassas bir yansıması olduğunu ortaya çıkardı. Freud, zihinsel olanın bir yansıması olan bir beden egosundan bahseder: Egonun her şeyden önce, *nihai olarak bedensel duyumlardan, özellikle de bedenin yüzeyinden kaynaklananlardan türetilen bir 'bedensel ego' olduğunu* (Freud,1923:19) savunur. Sürrealist düşünce, düş ile gerçeği, canlı ile cansızı, eski ile yeniyi sentezleyerek zihnin varabileceği en geniş boyutlu gerçeğe varmayı amaçlar. Nesneleri düş imgelerine dönüştürerek onlarla ruhsal bir temas kuran Sürrealistler, nedenselliği kıran sonuçlar doğuran 'harikulade'nin, beklenmedik karşılaşmalar yakalayan -Breton'un deyişiyle- 'sarsıcı güzelliğin' peşindeydi. Yer değiştirme ve tuhaf yakınlıklar insana ait tüm ruhsal durumlara atıfta bulunmak için yeterli alanı açıyordu.

Yüzyılın başında geleneğin kırılmasının heyecanıyla birlikte heykelde, kontrast yaratan farklı imgelerin, farklı malzemelerin bir arada kullanımında görünür olan 'uzlaşma' Sürrealistlerde olduğu gibi kolaj tavrıyla, insan nesne melezlerinin iki imgeye de biçimsel olarak nerdeyse eşit yaklaştığı bileşimlerde ortaya çıkar. 60'larda ise endüstriyel malzemenin de sanat yapıtına girmesiyle sanatçılar nesne ile ilişkilendirdikleri figür heykelleri için insan bedeni modellemek ya da beden fragmanları kullanmak yerine farklı se-

çenekler keşfettiler : Esneyen, yer çekimine göre şekil alan, yarı saydamlığı ve katmanlılığı gibi özellikleriyle ten çağrışımı yapan yumuşak malzemeler, analoji yaratan renklendirmeler, dokular kullanıldı. Nesnelere giydirilen 'ten etkisi' kendi başına, antropomorfik bir sonuç doğurur. Bugün de, her gün iç içe olunan ya da hatıralarda imgesi barınan seri üretim objelerin, arzular ve hayalgücü doğrultusunda biçimsel olarak değişmesi, antropomorfik göndermeler içermesi ve ruhsal etkiler taşıyan işlevsiz bir objeye -heykele- dönüşmesi, bu eğilimi sürdürür.

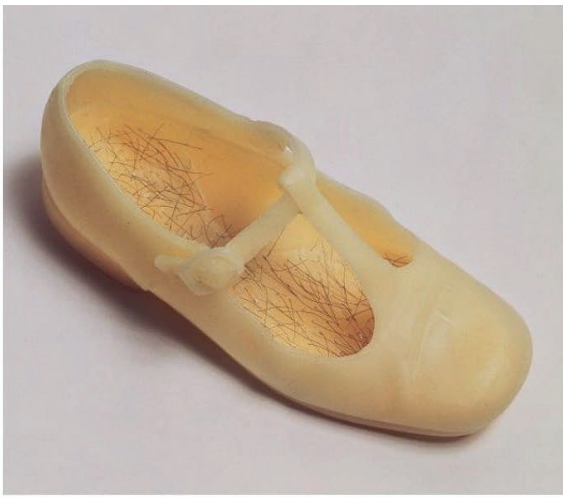
Fredric Jameson, modernizmden postmodernizme giden dar geçidi analiz ettiği *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı çalışmasında, sürecin iki kutbunu işaret eden görseller olarak Van Gogh'un yıpranmış bir çift köylü botunu (1886) ve Andy Warhol'un teklerden ibaret bir dizi ayakkabıyı gösteren *Diamond Dust Shoes* (1980) adlı yapıtlarını kullanır. Bu iki yapıt arasındaki karşıtlık, postmodern kültürün özelliklerini kavramak için yolu epey kısaltmaktadır: Van Gogh'un ekspresif tablosundaki botlar, Heidegger'in de *Sanat Yapıtının Kökeni*'nde değindiği üzere 'orada olmayan özneyi' iç/dış karşıtlığıyla, psişeye ait duyguları ifade etmesi ve bunun nesne yoluyla dışsallaşmasıyla modern sanata özgü derinlik ile yansıtır. Öte yandan Warhol'un fotoğrafındaki eşleşmeyen ve giyilmeyi beklemeyen tek ayakkabılarında, postmodern etkiye özgü ifadesizlik, kayıtsızlık ve 'öznenin ölümü' kendini açığa vurur. Bu dönüşüm alanında, ortada bir yerde duran Rene Magritte'in *Le Modele Rouge* (1935) adlı yapıtı ise Sürrealizmin kolaj etkisini temel alan dili ile öznenin nesneleşmesine dair ikonik bir görüntü sunar. Jameson, resimlerinde yaygın olarak ifadesiz, tekinsiz Lacanvari bir inkar olan Magritte'in Sürrealistler arasında modern dönemden sonraya sarkan bir etki yakalayan tek sanatçı olduğunu savunur.

Tekrar eden bir imge olarak kullanılmış/terkedilmiş ayakkabı imgesi benliğin kaybını sezdirebilir, çünkü bedenle ilişkilerinin tuhaf yakınlığı, algılayan özne ve algılanan nesnenin sınırını bulanıklaştırır; bu şekilde, sürrealist anlayışta temsil edilen ayakkabılar, bu melezleşme, özne/nesne arasındaki epistemik hiyerarşiyi sarsar. Bu çalışmada amaç, nesneler üzerinde ten etkisi ile antropomorfik metafor yaratan yapıtlara değinmek olduğundan Magritte'in botlarından sonra yol bizi Robert Gober'e dek götürür: Malzemenin kendi çağrışımı ve balmumunun ten etkisi vermesi, insansılığa vurgu yapmanın yolunu sadeleştirmiştir, melezlik yüzey ve renk yoluyla sadece sezdirilir. Ancak buraya varmadan önce, 1960 sonrası yaşanan malzeme çeşitliliğinin çağdaş heykel sanatında görsel anlatım üzerindeki etkisini kavramak gerekir.

Resim 1. Rene Magritte, *Le Model Rouge*, **1935**

Kaynak: https://www.centrepompidou.fr/ Erişim Tarihi: 11/01/2021

Resim 2. Robert Gober, *Untitled (Hairy Shoe)*, **1992**



Kaynak: https://thechemicalroom.tumblr.com/ Erişim Tarihi: 11/01/2021

1960'ların toplumsal devrimleri sırasında, malzeme kısıtlamaların prangaları tamamen atılır. 1961'de William Seitz'in küratörlüğünü yaptığı New York Modern Sanat *Müzesi'ndeki The Art*

of Assemblage adlı ufuk açıcı sergi, heykeltıraşların benimsediği yeni yaklaşımları sergiler. Duchamp ve Kurt Schwitters'ın yanısıra Dieter Roth, Edward Kienholz, Bruce Conner, John Chamberlain, Daniel Spoerri gibi sanatçıların yapıtlarında bedene, nesneye, mekana dair yeni algı eşikleri ortaya çıktı. *Üretici güçlerin gelişmesi, geçen yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha onları temsil eden anıtlar bile çökmeden birer yıkıntı haline getirdiğinden* (Foster, 2004 : 182) nesne, hafızanın sandığı, şiirin somutlaşmış halidir, şahsi olduğu kadar kollektif imgeleme de aittir ve sanatçı tüm özlemlerini, arzularını, korkularını – çağın kendi imgeleri ile yansıtan metaforik bir dil kullanır.

Dieter Roth, yapıtın kendine ait bir yaşamı olması gerektiği ve sanatçı için asıl zorluğun, yapıtın 'gelişebileceği' ilginç koşullar oluşturmak olduğuna inanan bir sanatçıdır. Roth'un 1961'de başladığı gıda temelli projesi 'Edebiyat Sosisleri' *(Literatur Wurst)* sanatçının geleneksel tariflere göre sosis yaptığı ve eti, yazarların sevmediği veya kıskandığı kitapların kıyılmış sayfalarıyla değiştirdiği bir dizi yapıttır. Kitapların başlık sayfaları sosis etiketi olarak karşımıza çıkar. Malzemenin uzun ömürlü olmaması onun yaşayan bir beden gibi duyulara hitap etmesine olanak tanır.

Resim 3. Dieter Roth, *Literature Sausage (Literaturwurst)*, 1969

Kaynak: www.moma.org/collection/works/141853 Erişim Tarihi: 16/09/2021

Robert Morris'in 1968 yılında yayınladığı 'Anti-Form' isimli metin, Minimalizmin, heykeli estetik ve metaforik fazlalıklarından arındırdığı yıllarda sanatçılar tarafından geniş yankı buldu. Anti Form'da Morris, heykelin, sonucu belli garanti adımlar yerine sürecin isteklerine uyması gerektiğini savundu. Rastgelelik lehine seri eylemlerden vazgeçilmeli ve malzemenin, yerçekimi gibi ilkelere yanıt olarak kendi biçimlerini bulmasına izin verilmeliydi. 1960'ların sonunda ve 1970'lerde kompozit malzemeye olan ilginin ve erişim imkanlarının artmasıyla, sanatçılar plastik ve türevlerine, bu malzemelerin sürprizlerine açık deneysel yapıtlar üretmeye başladılar. Yumuşak heykel de; yine bu arayışlara paralel alan bulur : Ten esnekliğini çağrıştıran : gerilen, sarkan, yayılan, sallanan vb. plastik etkiler taşıyan yapıtların yanısıra izleyiciye bir bedenin içinde gezindiği algısı yaratan, çevresini kaplayan, bazen de kuşatan enstalasyonlar da üretildi.

Minimalist fikirlere aşina olan Eva Hesse, bu hareketlenmeden kısa süre önce akımın sert yüzeyler ve sistemleri fetişleştirmesinin dışına çıkmaya başlamıştı. Örneğin 1967'de, 'kıllı' bir iç ortam yaratan - deliklerinden yüzlerce plastik borunun çıktığı minimalist küplerden oluşan *Accesssion* serisini üretti. Bu heykellerin açıkça bedensel metaforları vardı, ama Anti-Form'u tam anlamıyla temsil etmiyordu. Sanatçı latex, fiberglass ve sıvı kauçuğun değişken renklerine, resimsi özelliklerine tutulmuş ve malzemenin hassas yapısına dair kaygıları geride bırakmıştı. Hesse'in, psikolojik nüanslara yatkın sanatı çok açılı okumalara açıktır. Örneğin latekse batırılmış tülbent kullanımının - ölümüne sebep olan ağır hastalığının da etkisiyle - hastalıklı teni çağrıştırdığı söylenmiştir. Hesse gibi bedeni/kimliği nesneler yoluyla metaforize eden Louise Bourgeois, 1990'larda hafızanın ve bilinçdışının hakimiyetini sergileyen beden fragmanlı heykeller ve sembolik ev nesneleriyle dolu bir dizi oda/hücre üretmiştir.

Resim 4. Eva Hesse, *Aught*, **1968**

Kaynak: https://www.artnews.com/art-news/retrospective/she-was-piecing-together-a-new-kind-of-expressionism-kim-levin-on-eva-hesse-in-1973-5986/ Erişim Tarihi: 11/09/2021

Bilimsel araştırmalar ve çağdaş sanatın eş zamanlı ilgisi, bedene bakışın hem bir tuvale hem de incelenecek ve dönüştürülecek bir nesne olarak görülmesine yardımcı oldu. Akış halindeki kimlik duyguları, sınırları yerinden oynattı. Bedene odaklanan televizyon yayınlarının çoğalması - sağlıksızlık ve tedavi, idealleştirilmiş biçimlere doğru manipülasyon - bir nesne olarak beden kavramını pekiştirdi. Genetik mühendisliği araştırmalarından, türler arası organ nakillerindeki gelişmelerden, AIDS virüsü salgını ve yaygın yeme bozukluklarından etkilenen 1980'lerin sanatçılarının ilgilenmesi gereken çok sayıda konu vardı. Julia Kristeva, kimliği, sistemleri ve düzenleri rahatsız eden ve sınırlara saygısı olmayan bedeni 'iğrenç beden' olarak tanımladı ve bunu kavramsallaştırdı. Kiki Smith, Robert Gober, Cindy Sherman, Sarah Lucas gibi bazı sanatçılar bu dönemde, şiddet izleri taşıyan beden imgeleri veya sanat yapıtında sık karşılaşılmayan iç organ çağrışımları ve vücut sıvılarına atıfta bulunan elemanlar ile karşılaşan izleyicinin hissettiği doğuştan gelen korku ve tiksinti duygularına yönelik yapıtlar üretmişlerdir. Bu provakatif yaklaşımlar, bedenin mahremiyeti, özgürlüğü, iç ve dış sınırlarının muğlaklığı üzerine seyircinin kalıplaşmış düşüncelerini kışkırtmayı amaçlar.

Mona Hatoum, iç/dış çatışması ve bundan kaynaklanan çelişkilerin anlam katmanlarıyla ilgilenir. Hatoum, 1990'ların ortalarında iç organlara olan merakının peşinden *Corps étranger* ve *Deep Throat* performansları için endoskopik ve koloskopik video çekimleri ile kendi vücudunun iç manzarasını elde etmiş ve bu görüntüleri düzenleyerek etkileyici yerleştirmeler üretmiştir. Klinik süreçler sırasında fiziksel bütünlüğün kaybından etkilenen Hatoum, kendi tenimiz hakkındaki farkındalığımız ve altında yatan gizli düzen arasındaki ilişki üzerine bilimsel araçların da işe katıldığı bu tür yapıtlar sergiledi. 1995'te, genellikle meme implantları yapmak için kullanılan silikon kauçuktan, bağırsak çağrışımlı kıvrımlı şekillerden oluşan bir labirentin oluşturulduğu *Entrails Carpet* adlı heykelini sergiler. Hatoum'un amaçladığı gibi, heykelin hem baştan çıkarıcı hem de gerilim yayan bir etki yarattığı söylenebilir.

Resim 5. Mona Hatoum, *Entrails Carpet*, **1995**

Kaynak: http://www.artnet.com/artists/mona-hatoum/entrails-carpet-fqePmau5r02DQr4gkOA-Yw2 Erişim Tarihi: 11/01/2021

Travma genellikle hem dilin hem de temsilin ötesinde bir deneyim olduğundan, travmatik görüntüler bedenler arasında duyumları ve ilişkileri geliştirir. Hal Foster, 'travmatik, hayaletsi, eşzamansız, uyumsuz' olarak tanımladığı bazı sanat yapıtlarının çağdaş sanata belleksel bir boyut katmaya, bugün kültüre hakim olan tasarımın bütüncül 'şimdi' mantığına direnmeye yar-

dımcı olduğunu söyler. 1940larda savaş sonrası 'yas tutamama' ya da 'hatırlamanın reddedilmesi' olarak nitelendirilebilecek durum sonrası, bir tür postmodern belleksizlik, travma deneyimlerine dair çeşitli incelemelerle ve görsel kültürde kapladığı yer ile çözülüşe geçti. *Gerek popüler kültürde gerekse akademik söylemde 'travma', yalnızca öznelliği değil tarihi de yapılandıran genel bir gösteren olarak yüzer-gezer bir hal aldı.* (Foster, 2004:174)

Hal Foster, travmatik deneyime Robert Gober'in yaklaşımını örnek gösterir. Gober, karşıtlıkların iç içe geçtiği, ırka, cinselliğe, tabulara dair siyasal imgelemin derinliklerine işlemiş korkunun, arzunun, *acının girift örüntülerini hatırlatan* (Foster, 2004:175) bir tarza sahiptir. Robert Gober, bütün nesnelerin bulunmuş nesneler gibi göründüğü ama genellikle hepsinin el yapımı olduğu enstalasyonlarını 'çağdaş insanla ilgili doğal tarih diaromaları' olarak tanımlar. Ve çoğu diaroma gibi gerçek ve yanılsamanın hem etkileyen hem de kafa karıştıran şekillerde iç içe olduğu yapıtlardır bunlar. Sanatçı, benzer bir kafa karışıklığını, erkek ve kadın, insan ve insanlık dışı, kamusal ve özel, kutsal ve kutsal olmayan arasındaki karşıtlıkları yansıtan heykelleriyle de yaratır. Beden parçaları ve onlardan yükselen adak mumları buna örnek gösterilebilir.

Foster, hayaletsilik için ise Rachel Whiteread'i işaret eder. 1980lerin ikinci yarısında Whiteread, kauçuk ve reçine, alçı ve beton gibi malzemelerle küvet, şilte, dolap ve oda gibi günlük hayatta rastlanan nesnelerin dökümünü yapar. Nesnelerin negatifi olan bu dökümlerin kazandığı psikolojik metaforlar, kullanım nesnelerine ve gündelik mekanlara dayanmasına rağmen, işlevsizleştirilme temellidir.

Aile evine ait nesnelere ya da annelikle ilgili mekanlara giydirdiği ölüm maskesi, gerçekten de evdeki unheimlich'e işaret eder. Ama nihayetinde bunlar, bastırılmış olanın geri dönüşünden ziyade, yitirilmiş olanın mevcudiyetini hatırlatır: Unheimlich'den ziyade evsizdirler. Yalnızca psikolojik boyuta sahip olmakla kalmayan bu dökümler, 'toplumsal beden üzerine işlenmiş tarihin damgasını taşır. (Foster, 2004:179)

Resim 6. Robert Gober, *Untitled (Candle)*, 1991

Kaynak : https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread Erişim Tarihi : 12/08/2021

Whiteread, bu erken dönem küçük ölçekli, ten rengi işi, sıcak su şişesinin (bouillotte) içini alçıya dökerek yapmıştır. Eser, başlığı aracılığıyla uzuvları veya kafası olmayan bir gövdeye atıfta bulunur. Bununla birlikte, bu kırılgan, küçük heykelin uyandırdığı karmaşık his, çıplak yatan bir bebeğe benzer küçük bir canlıya yaptığı çağrışımdır. Yapıt, sadeliğine rağmen güçlü bir şekilde rahatsız edici olan bir nesneye karşı bedensel ve psikolojik bir tepki uyandırır. Sıcak su torbası, bedene sıcaklık ve rahatlık vermesi amaçlanan bir nesnedir, ancak Whiteread'in nesnesi sıcaklıktan yoksundur ve tensel şekline rağmen temas talep etmekten uzaktır. Bu, Whiteread'in tekinsizlik duygusu yaratma ve sıradan bir nesneyi duygusal güçle doldurma becerisine işaret eder.

Resim 7. Rachel Whiteread, *Untitled (Pink Torso)* , 1995

Kaynak: https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Candle-/14AC3E80BCB2048D Erişim Tarihi: 12/08/2021

4. YENİ BİR İNSANLIK 'ÜRETMEK'

Kökeni Antik Mısır inancına kadar uzanan dinsel düşünceye göre 'beden bütünlüğünün korunması' ölüm sonrası yaşama dair kaygılar ile bağlantılıdır. Mumyalama ritüellerinde görüldüğü gibi, ten ölümden sonraki yaşamda ruh için bir kabuk olarak düşünülür. Bedeninden ayrılmış derinin sadece ölüme işaret edebileceği gerçeğine rağmen deri, yaşamın devamlılığı fantazisini somutlaştırır. Bedeni terketmiş derinin içinde benliğin bu sembolik hayatta kalışı, yeniden dirilme inancına da paralellik oluşturur. Bu tabular anatomi çalışmaları ve tıbbi araştırmalardaki çekinceleri de anlaşılır kılıyor: Ortaçağda beden bütünlüğüne dair tabulara rağmen infaz edilmiş hükümlülerin bedenlerinde anatomik incelemeler yapmanın kabul edilebilir olduğu düşünülmüştü, bu eylem zaten 'değersiz' bir bedenin daha da 'değersizleştirilmesi' olarak kabul görüyordu. Yine de bu uygulama yaygın değildi ve kimliği ne olursa olsun bir cesedi parçalamak toplum için utanç verici bir eylemdi. Rembrant'ın *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* (1632) adlı tablosu bu eylemin görselleştiği ilgi çekici bir sanat yapıtıdır, bu yapıtta beden üzerinde diseksiyon konu olarak ilk kez işlenmiştir.

Tıpta, bilimde ve felsefede yaşanan gelişmelerin, sanatçıların da bedeni yeni ve farklı biçimlerde tasavvur edip canlandırdığı bir dönemde gerçekleşmesi tesadüf değildir. Aydınlanma döneminde sanatçılar da bedenin; yüzeyin altındaki sırlarına merak duymaktaydılar. Sanatçılar, cerrahlar için anatomik çizimler yaparken bu bilgiyi kendi nü figür ve *écorché* çalışmalarında da kullandılar.

Derisi yüzülmüş, soyulmuş, parçalanmış beden imgesi, batı kültüründe Hristiyan inancına bağlı olarak vecd hali ile ilişkilendirilebilir. Aşırı haz ve acı ikisi de ruhu bedenin sınırlarından 'kurtararak' tanrısal esrimeye taşırlar, ten yoluyla deneyimlenen bu iki durum da aşkındır. Bataille, *Eros'un Gözyaşları* (1989) adlı kitabında tanrısal esrimeyle en uç korkunçluğu karşı karşıya getiren mükemmel karşıtlıkların özdeşliğinden bahseder:

Din, bütünü içinde, kurban etmenin üzerine kurulmuştur. Ama yalnızca bitmeyen bir kıvrım, içinde açıkça zıtlıkların birleşmiş göründüğü, içinde kurban etme de oluşan dinsel korkunçluğun erotizmin uçurumuna, yalnızca erotizmin aydınlattığı son hıçkırıklara bağlandığı ana ulaşmayı sağlamıştı. (Bataille, 1997: 75)

Acı çekmiş beden görüntüsüne olan ilgi, (Tanrı'ya ancak bedeni aşarak ulaşılabileceği fikrine bağlılığı) bazı Hıristiyanlar arasındaki kendini kırbaçlama uygulamalarını açıklar. Aynı zamanda, tenin insanı Tanrıdan ayıran dünyevi bir sınır olarak temsil edildiği ve ruhu ibadetten alıkoyan 'beden zevkleri'ne ait oluşu, deriye zarar vererek ondan kurtulma ritüellerinin arkasındaki fikirdir. Michelangelo, 1534-1541 yılları arasında Roma'da Sistine Şapeli'nin sunak duvarına resmettiği *'Son Yargı'*da, derisi yüzülerek şehit edilen Aziz Bartholomew'in portresi yerine otoportresine yer vermiştir. Sanat tarihçilerin yorumlarına göre, sanatçı burada ruhsal yükselmenin değerini ve manevi hayatın üstünlüğünü vurgulamak için bedensel doğasından kurtulduğu fantazisini görselleştirir. Kendini dini amaçlar uğruna şehit edilen azizin yaralı bedenine yerleştirerek, belki de cinsel dürtüleri taşıyan teninin günahkarlığından kurtulmayı umar.

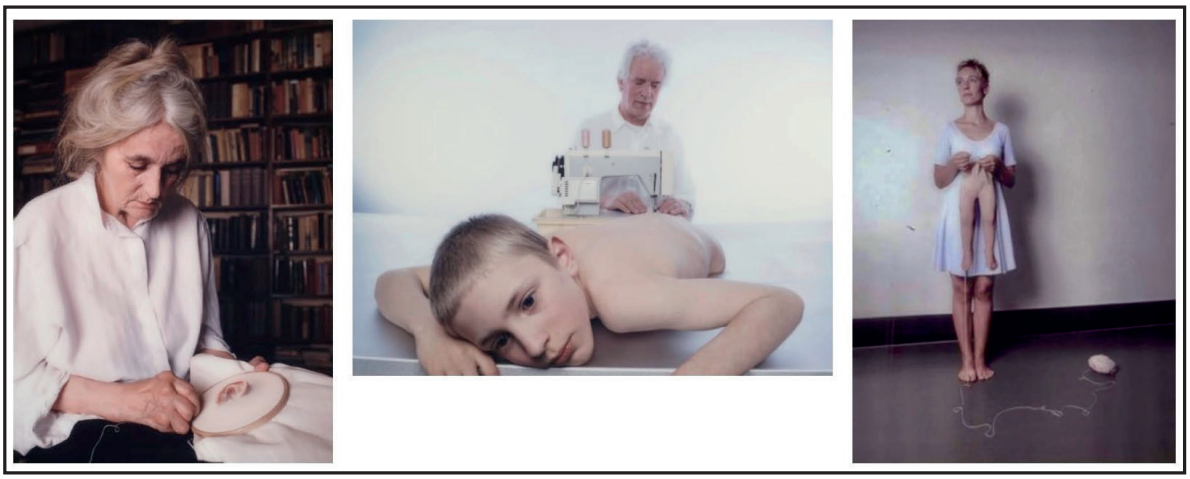
Resim 8. Michelangelo, *Son Yargı*, Sistine Şapeli, Vatikan, 1536-1541

Kaynak: http://e-arthistory5.blogspot.com/2013/12/michelangelos-face-in-skin.html_Erişim Tarihi: 11/09/2021

Yüzülmüş deri simgesi, Azteklerden Antik Yunanlara kadar birçok kültürün mitlerinden XX. Yüzyıla dek dünya genelinde gizli ritüel uygulamaları ve işkencelerde karşımıza çıkar ve deriye ilişkin değişen tarihsel ve kültürel okumaları incelemek için güçlü bir sembolik mercek sağlar. Çağdaş kültürde, deri yüzülmesi, işkence ve şiddete atıfta bulunurken ve aynı zamanda sanat eserlerinde kimlik, beden, benlik ve ten arasındaki muğlak alanlara odaklanan metaforlar yaratır.

İlk anda şiddeti çağrıştıran bu simgeyi bir zanaat hammaddesine dönüştürerek izleyicide duygusal bir tezat yaratan Hollandalı fotoğraf sanatçısı Margi Geerlinks bu yönde çalışan sanatçılardan biridir. Geerlinks'in *'Crafting Humanity'* serisi (1997-98) sanatçının *janr* resimlerini andıran bir biçimde gündelik sahneler kurguladığı bir dizi fotoğraftan oluşur. Dijital olarak düzenlenen bu fotoğraflarda, insan derisinden yeni bedenler veya vücut parçaları üreten insanlar sükunet içinde bu 'el işleri' ile uğraşır. Herkes işine odaklanmış gözüküyor: Yaşlı bir kadın yeni bir kulak nakışı yaparken, genç bir kadın hastane koridoruna benzeyen bir yerde ufak bir çocuk örüyor. *Pinocchio* (Pinokyo) adlı fotoğrafta ise orta yaşlı bir erkek dikiş makinasıyla bir erkek çocuk dikiyor/üretiyor. Bu sahnelerde 'dikilen' figürler tüm canlılıklarıyla en az 'diken' kadar oradadırlar, ama bu kurgu onları hipergerçek nesnelere dönüştürüyor. Bu görüntüler, iki ten arasında yaşanan dokunuşun mahremiyetine görsel vurgu yaparken insan derisini malzeme olarak alıp onu yeniden işleyerek yeni bedenler - işleyen taze uzuvlar üreten figürlerin üzerinden yeni bir insanlık arayışını görselleştiriyor.

Resim 9. Margi Geerlinks, *Crafting Humanity* (1997-1998) serisinden fotoğraflar



Kaynak:https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA193756461&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=14759756&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E866e22fd Erişim Tarihi: 12/08/2021

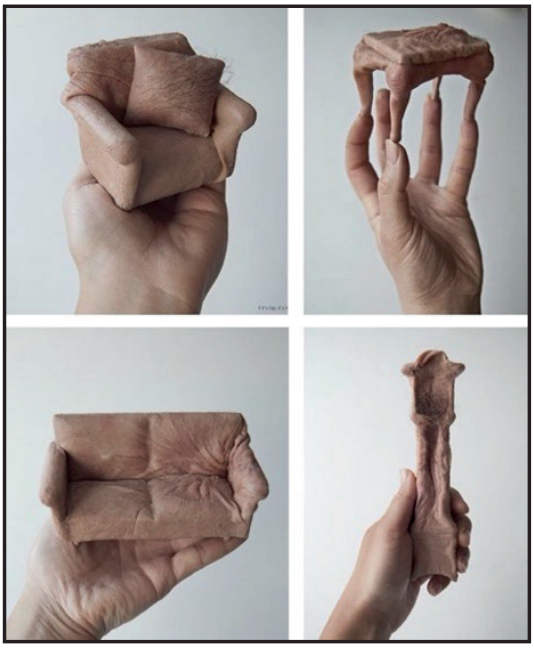
Resim 10. 'Kuzuların Sessizliği' *(The Silence of The Lambs*, *1991*) filminden sahneler

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=omrDeHliIQc 'Silence of The Lambs – Sewing Scene' adlı videodan tarafımca ekran görüntüsü alarak oluşturduğum sahne fotoğrafları.

Geerlinks'in yüzülmüş insan derisi içeren serisindeki soğukkanlı tutum, akla *Kuzuların Sessizliği* filmindeki Buffalo Bill adlı seri katil tiplemesinin kurbanlarının derisinden giysi diktiği ürkütücü sahneyi getiriyor. Film, Batı kültüründe giysi olarak insan derisi metaforunun popülaritesinin ve uzun ömürlülüğünün altını çizer: Bir başkasının derisini giymek öznenin vücudunu dönüştürmesine ve derisi giyilen kişinin güçlerini (örneğin kadınlık, gençlik vs.) almasına izin verir.

İlk bakışta insan derisi ile 'imal edilmiş' gibi görünen minyatür ev eşyalarını kendi eli ile fotoğrafladığı *Handheld* (2009) serisinde Jessica Harrison, 'yuvanın teni' metaforunu kullanır. Sanatçının kendi teninin izlerini taşıyan seramik heykelleri, dokunma yoluyla evin duyusal alanında yaşayışın hissiyatını verir. Harrison, kendi derisinden yapılmış gibi görünen nesneleri objektife tutarak, ilk olarak, kişinin kendine dokunmasıyla oluşan, aynı anda hem dokunmanın hem de dokunulmanın paradoksal deneyimini ve aynı zamanda, derimizin çevre üzerinde nasıl etki bıraktığını araştırır. Bu, başkalarının ve nesnelerin dış görünümleriyle bağlantı kurmamıza izin verdiği gibi, Harrison'ın yüzülmüş deri yoluyla (kendi kendine) dokunmayı keşfetmesi, izleyicileri refleks olarak empatik bir şekilde kendi görünümleriyle karşılaşmaya teşvik eder. Harrison teninin işaretlerini kile aktararak metaforik bir şekilde bedeninden derisini ayırır, derisini şiddetsiz bir biçimde 'yüzer'. Bedenler arasında deneyimlenen bu tensel ve görünür bağlantı, Harrison'ın canlı ve ölü ten arasındaki temsili ilişkisi aracılığıyla yapılır, çünkü gerçek teninin 'yüzülmüş' tenine dokunmasının tekinsizliği, ten hakkında yerleşik algımızı bozar. *Handheld* serisinin yaşattığı bu deneyim hem özne hem nesne olarak tenin çelişkili doğasını ifşa eder.

Resim 11. Jessica Harrison, *Handheld* (2009) serisinden fotoğraflar



Kaynak: https://www.ignant.com/2013/04/05/handheld/ Erişim Tarihi: 11/01/2021

Harrison'ın nesneleri minyatür olarak kullanması, yine ev içi yaşama deneyiminde dokunmanın önemini hatırlatırken bir nesne olarak bebek evinin Batı kültürel bilincindeki tarihine ve popülaritesine de işaret eder. Bebek evlerinin kültürel olarak etkileyici olma sebeplerinden biri, aile evinin küçültülmüş bir örneği olması yoluyla çocuklara roller ve kültürel yaşam hakkında yön gösterme potansiyelidir. Bir hayal ve fantazi alanı olarak, çocuklara mekanı dokunarak ve inceleyerek yaşamak için yaşlarının ötesinde imkan sunar. Harrison'ın, aydınlık bir fonun önünde çerçevelediği fotoğraflarında, teninin her kırışık ve kıvrımı ile tüm dokusu görsel olarak

vurgulanır, izleyici fotoğrafı çekenin pozisyonu ve onun perspektifinden ten portesine bakarak klasik portrelerin vermediği mahremiyet ve yakınlık hissi ile çevrelenir.

İç mekan nesneleri, bedeni/kimliği nesneler yoluyla metaforize eden sanatçılar için psikolojik işlevler yüklenme açısından zengin bir alan açar. Sürrealistlerden miras kalan, eşyanın etrafındaki anlam halesinin peşine takılma, günümüz sanatçısı için de 'şeylerin', yaşantıların, zamanın göstergesi olarak ete kemiğe büründüğü bir dil yaratmaya devam etmektedir.

Guido Casaretto'nun Harrison'dan oldukça farklı bir teknikle gerçekleştirdiği *'6 Black Hole Variations'* serisindeki (2019) heykeller ise temsil ettikleri nesnenin 1/1 ölçeğindedir. İzleyici, aşina olduğu bu eşyanın – zamanın akışıyla müzeleşen ev mekanının, sakladığı, koruduğu ve yaşattığı şeylerle dolu bu gizemli sakininin – şiirsel imgeye dönüşmüş haliyle yani ruhsal işleviyle karşılaşır. Yapım sürecinde antik bir mobilyanın toz haline getirilene dek parçalanışı ve bu tozun mobilyalardan daha önce alınmış kalıpların üzerine sıvanışıyla doğal ve yapım arasında bir döngüye sahip olan bu heykellerde tanıdık olanın verdiği rahatlık ile bir lahiti anımsatan anıtsal etkisinin yaydığı tekinsizlik sürekli yer değiştirir denebilir.

Guido Casaretto'nun çalışmalarında, imgenin materyalist boyutu ile temsili boyutunun; haptik algı ile optik algının çok katmanlı bir karşılaşması var. Bu karşılaşmayı, tarafların konumlarının kesin sınırlar içerisinde yer aldığı ve mutlak bir sonucun olduğu bir savaş olarak düşünmemek gerek. Daha çok, safların sık sık yer değiştirip iç içe girdiği; doku ve detayın, sembol ve perspektifle, fiziksel uzamın, optik illüzyonla karşılaştığı; sık sık sınırlarını belirsizleştirmeye çalıştığı bir mücadeleden söz ediyoruz. Çağımız imgelerinin en tipik özelliklerinden birisi olan bu melezlik, Casaretto'nun işlerinde sanatsal bir araştırma olarak karşımıza çıkıyor. (Bayraktar, 2021: 55)

Resim 12. Guido Casaretto, *'6 Black Hole Variations I, III'* 2019
'Unlock' (Zilberman Gallery) sergisinden sergi fotoğrafı

Kaynak: https://www.zilbermangallery.com/unlock-e282.html Erişim Tarihi: 08/01/2021

5. YARANIN ŞÖLENE DÖNÜŞÜ

Sürrealizmin içinde tartışma yaratan farklı bir tavra sahip olan Georges Bataille'ın düşüncesinde ise güzelliğin yeri yalnızca *tükenme noktasındadır. Dolayısıyla, güzellik çürüme ve bozulmayla, nihayetinde ölümle ilişkilenir.* (Altınyıldız Altun, 2014, Mayıs) Görünür başarısızlıklarına rağmen, Sürrealizmin bilince ve edebiyata bir 'isyan ahlakı' getirerek devrim yarattığı sonucuna varan Bataille, sanatçının üretim sürecinde Breton'un sürrealist imge tanımındaki gibi karşıtlıklar arasında bir uzlaşmayı değil çözülmeyi arzular. Şiddetin, erotizmin ve kutsalın birbiri içinde eridiği soyut formlar yoluyla anlatımını daha derinlikli bulur.

Bataille'a göre ilkel mimetik dürtünün kökeninde imha etmenin hazzı, kirletmenin keyfi vardı. Ve bu tahripkâr saplantı sonradan yapıcı bir temsile dönüşmüyor, tam aksine, sürüp gidiyordu. (…) Hatta, çizenin kendi organlarına yöneliyordu. Mesela, mağara resimlerinde hayvan figürleri giderek mükemmelleşirken, insan figürleri biçimsizleşiyor, kimi uzuvları eksiliyordu. Sanatın özünde insan formunun bozulması vardı; sanatın başlangıcı form değil, informe idi, formsuzdu. Formsuz, hiçbir şeye benzemiyordu. İdeal bir modelin kopyalandığı ama örnek ile temsilin birbirinden ayırt edilebilir olduğu benzerlik düzenini ortadan kaldırınca, geriye sınıflandırma diye bir şey kalmıyor, sınırlar yok oluyor, tüm anlam sistemi çözülüyordu. (Altınyıldız Altun, 2014, Mayıs)

Jean Fautrier'in 1940'larda sahte kimliklerle saklandığı akıl hastanesi çevresinde, görmediği ancak seslerine tanık olduğu Nazi şiddeti, resimlerindeki şiddet ve bedenin çözülmüş, dağılmış, adeta eritilmiş etkisinin temelini oluşturur. Fautrier, balmumu karıştırılmış boyayı impasto tekniği ile hacim yaratan kalın tabakalar halinde sürdüğü, ten etkisi verdiği tuvallerinde, figürü sadece 'geride kalan', parçalanmış ten olarak ifade eder. Katmanlı ve çentikli yüzeyleri ile *Rehineler (Otages, 1943)* serilerinde yüzeye uygulanmış şiddet, yara ve kesiklerle dolu ten etkisi yaratırken, hem rehinelerin bireyselliğini hem de toplu mezarlarda bulunan isimsiz cesetlerin amorf etkisini aktararak figürasyon ve soyutlama unsurlarını birleştirir.

1920'ler ve 1930'lardan İkinci Dünya Savaşı'nın yaraladığı bir dünyaya geçiş, Bataille'ın çözülen bir Sürrealizmden daha varoluşçu değerlere sahip bir tutuma geçişine yansır. Fautrier'in sanatı, Bataille'ın 1920lerde tanımladığı 'Inform' için etkili bir örnektir, Bataille'ın erotik ve korkunç evreninin manzarası gibidir, sanat tarihçi Serge Guilbault'ya göre bu Bataille'ın 1920'lerde Sürrealizm çatısı altındayken ortaya attığı 'Informe'dan etkilenen bir yaklaşımdır. Wilson'a göre (Wilson:1995) 1950'lerin başlarında Avrupa resminde 'Informel' bir stil olarak baskındı ancak neo dadaist ve aksiyon resim referansları içermesine rağmen Bataille'in informe tanımı ile bağlantısı olduğu düşünülmedi. Informel sanat, Fautrier ve Bataille arasındaki entelektüel alışverişlerin sonuçlarını, Bataille'ın 1940'lardaki erotik metinlerinin etkisini ve Bataille'ın 1940'larda Sürrealizm ile Varoluşçuluk arasındaki tartışmalarda savunduğu varoluşsal ve mistik kaymaları görmezden gelmiştir. Bataille ve Fautrier, Bataille'ın 'Informe'u tanımladığı zamandan yıllar sonra, ikinci dünya savaşı sırasında bir araya geldiler ve milyonlarca isimsiz bedenin telef olduğu, dünyanın sarsıcı bir yıkım yaşadığı bu dönemde *dilin ve biçimin deli gömleğini kırarak içsel deneyim dünyasına ulaşmaya çalıştılar.* (Wilson,1995:187) Fautrier'in, şok edici bir erotizm ve gaddarlık karmaşası içeren *Rehinler* serisi üzerine çalıştığı zamanlarda Bataille, 1943'te *İç Deney* adlı kitabında şöyle yazar : *Belki de Doğa'nın yarası, hastalığıyız.* Bataille'ın 'yarayı şölene dönüştürmek' (*faire de la blessure une fete*) dediği durum Fautrier'in resimlerinden izleyiciye geçen hissiyata uygun görünüyor. Sanatçının *C'est comme tu voudras* (1958) adlı yapıtı, ten portresi olarak okunduğunda bu yönelimin en eski örneklerinden ve en soyut anlatımlarından biri olarak önemli bir yer tutar.

Resim 13. Jean Fautrier, *C'est Comme Tu Voudras*, **1958**

Kaynak : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9gXr7 Erişim Tarihi :04/10/2021

Bataille, erotizmi 'ölüm noktasına yükselen yaşam' olarak tanımladıysa, Sarah Lovitt'in bu yükselişin izini sürdüğü söylenebilir. Lovitt'in yapıtlarında Fautrier'nin tuvallerindeki gibi ölümün sessizliği yoktur, travmanın izi kaldıysa da iyileşmeye doğru adım atılmıştır. Yapıtlarında cansız nesneleri doğrudan balmumuna dökerek gizemli hatıralara dönüştürür ve kalıcılık ile değişkenlik arasındaki kontrastın altını çizer. Bedenin kırılgan elastisitesini denemek ve yansıtmak için farklı oranlarda şişirilme aşamalarında asılı tuttuğu kumaş heykelleri ve kauçuktan üretilmiş göğüs kafesleri gibi yapıtları vardır. Ten etkisi veren küçük rölyeflerinde ise, cerrah aletleriyle yüzeye ettiği müdahaleler vasıtasıyla ruhsallıkla üstesinden gelinen fiziksel sıkıntının somutlaşmış örneklerini üretir. Bu yapıtlarda ten, bir aile evindeki portre fotoğrafları gibi sade çerçeveler içinde sunularak nesneleşir ve tenin yaşadığı tecrübeler sergilenerek geçmişi şimdide asılı tutar.

Lovitt, ten yüzeyindeki yaralanmalar ve tenin altında bu parçalanmaya rağmen işleyen ciddi sistemlerin gerilimi ile ilgilenir. Vücut aşılmaz görünür, ancak aynı zamanda savunmasızdır. Küçük bir kesiğin görünür kıldığı hassas katmanlar ve bedenin savunma sisteminin gösterişsiz gücü, hayati işleyişin gizemi, tüm bu kar-

şıtlıkların mükemmel dengesi sanatçıya ilham verir. Bilimin doğaya hükmetme veya düzene sokma girişimlerinin hep yaralı ve yarım kalan zaferini, ten yüzeyine yaptığı darbelerde görselleştirir. Çerçevelenmiş balmumu rölyefler yaraların ve yara izlerinin görüntüleridir. Çalışma sürecinde sadece yüzeyi yapıp onu yaralamakla kalmaz, aynı zamanda onu iyileştirmeye de çalışır. Keser, ardından tekrar diker ve iyileştirmeye dönük hamleler yapar. Yapıtları, fiziksel acıyı çıplak biçimde ortaya koymasına rağmen ölümü temsil etmezler. Değişkenlik, işin en önemli tek yönüdür. Sürekli değişim, sonsuz bir şey önerir.

Resim 14. Sarah Lovitt, *Untitled*, 2000

Resim 15. Sarah Lovitt, *Untitled*, 2000

Kaynak:https://sculpturemagazine.art/assaulting-the-surface-a-conversation-with-sarah-lovitt/ Erişim Tarihi: 11/01/2021

'Onları bir tür portre olarak görüyorum. Bizler yaralarımızız, kırılgan ve dirençliyiz. Ben bu rölyeflerin bir tür genişletilmiş otoportre işlevi gördüğünü de düşünüyorum. Sevilen birinin görüntüsü gibi çerçevelenmiş, samimi eserler bunlar; bir çerçeveye portre koyma eylemi duygusal ve sevgi dolu bir jesttir. Yine de, bir şeye bakmak, görüntünün ayrı olarak görüntülenmesinden çok, görüntüye verdiğimiz yanıtla ilgilidir. Bu sayede bu parçalar ayna görevi görür.' (Honigman: 2002, Aralık)

6. SONUÇ

Özellikle 1960'lar sonrası farklı endüstriyel malzemelerin sanat yapıtında kullanımı, nesne üzerinden insansılığa dönük metafor üretmeyi amaçlayan sanatçıların ten simgesini zengin bir çeşitlilikte kullanmasına olanak tanımış ve Sürrealizmin yüzyılın ilk yarısında insan nesne melezlerinin iki imgeye de biçimsel olarak nerdeyse eşit yaklaştığı bileşim anlayışına daha farklı bir anlatım getirmiştir. Malzemelerin kendi çağrışımıyla ten etkisi vermesi, yüzey ve renk yoluyla insan nesne melezliğine ait daha örtülü antropomorfik metaforlar üretilmesine imkan tanır. 'Ten portreciliği' adı altında bir tür oluşturduğunu iddia edebileceğimiz bu yapıtlardaki ortak nokta, nesneyi kuşatan/kaplayan ten çağrışımı hariç insan bedeni kullanmayan, öznenin fiziki özelliklerini geri plana iten, bulanıklaştıran ve bu şekilde insana dair anonim bir temsil oluşturan bir 'anti portre' duygusu yaymasıdır.

Gündelik kullanım nesnelerinde ten renginin kullanımı üzerine temellenen antropomorfik metaforları incelerken, doğrudan nesne imgesi kullanılmasa da bu plastik sonuçlara zemin hazırlayan ilk soyutlama yaklaşımlarına ve minimalizm etkisine de tarihsel değeri açısından değinmek uygun görünmüştür. Jean Fautrier'in 1940'larda üzerinde çalıştığı *Rehineler* serisi ve Eva Hesse'in 1960'lardaki latekse batırılmış tülbentle yaptığı *Aught* düzenlemesi gibi örnekler, insan figürünün sadece ten çağrışımı ile temsil edildiği yapıtlardır ve figürün simge olarak sadece tene indirgenmesi bir başlangıç noktası olduğu gibi sergileniş biçimleri de figürün nesneleşmesi noktasında bir geçiş sayılabilir.

Bu metin boyunca, ten renginin, malzemenin

kendi rengi ya da boya olarak kullanıldığı yüzeylere sahip farklı yapıtlar üzerinde dururlurken, tenin tarihsel süreçler boyunca farklı okumalara ve metaforlara açık, sabit olmayan bir anlam taşıdığı görülmüştür. Örneğin yüzülmüş deri simgesinin genel olarak şiddet ve işkenceye atıfta bulunan bir simge olarak okunuşunun tarih boyunca genişleyen anlamıyla bugün çağdaş kültürde aynı zamanda kimlik, beden, benlik arasındaki bağlantılara da kapı açışı gözlemlenmiştir. Sanat yapıtlarında kimliğe vurgu yapan ayrıştırıcı özelliklerin devre dışı bırakılması, izleyicide; günümüz düşünce dünyasında oldukça önem verilen empati, ilişkisellik ve özdüşünümsellik gibi deneyimleri mümkün kılmaktadır.

KAYNAKÇA

BATAILLE, G. (1997) *Eros'un Gözyaşları* (Çev: M. Yakupoğlu) Göçebe Yay. Araştırma Dizisi: 17, 1.Basım, İstanbul

BENTHIEN, C. (2004) *Skin: On The Cultural Border Between Self And The World*, Columbia University Press, New York

CONNOR, S. *The Book of Skin* (2003) Cornell University Press, New York

FREUD, S. (1923) *The Ego and the Id*, trans. J. Riviere and Ed. J. Strachey, (W.W. Norton & Co., 1960, New York)

FOSTER, H. (2004) *Tasarım ve Suç*, Çev: E.Gen, İletişim Yay., 1.Baskı, İstanbul

HOPKINS, D. (2000) *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press

JAMESON, F. (1994) *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. N. Plimer YKY, 1. Baskı, istanbul

SCOTT, J., (2014) *Language Of Mixed Media Sculpture*, The Crowood Press Ltd Ramsbury, Marlborough Wiltshire SN8 2HR www.crowood.com

SEITZ, W. C. (1961) *The Art Of Assemblage*, The Museum of Modern Art: Distributed by DoubledaY, www.moma.org/calendar/exhibitions/1880

WILSON, S. (1995) *Bataille - Writing The Sacred* içinde '*Fêting the Wound: Georges Bataille and Jean Fautrier in the 1940s'*, Routledge Yay. Londra

ALTINYILDIZ ALTUN, N. (2014, Mayıs) *Sunuş/ Mimarlığı Baştan Çıkarmak* (Online Dergi) E SKOP, Sayı:6 *Erişim Tar: 14/08/2021:https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930*

HONIGMAN, A.F., (2002, Aralık*) Assaulting the Surface: A Conversation with Sarah Lovitt,* (Online Dergi) Sculpture, A Publication of the International Sculpture Center, https://sculpturemagazine.art/assaulting-the-surface-a-conversation-with-sarah-lovitt/

BAYRAKTAR, K.O., (2021) *Dünyanın Haritaları*, Sanatorium,http://keremozanbayraktar.com/wp-content/uploads/2021/05/Kerem-Ozan-Bayraktar-Dunyalarin-Haritalari-2021-Mayis.pdf

KELLETT, H. (2017) *Skin Portraiture: Embodied Representations in Contemporary Art.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Western Ontario Üniversitesi (Supervisor Dr. Joy James, Graduate Program in Visual Arts)

WATSON, A.K. (2010) *Complexion: Skin, Surface and Depth in Contemporary Art Practice* (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Witwatersrand Üniversitesi, Johannesburg

NOTLAR

[1] Bu sergilerden bazıları: *Skin is Language (2006) Whitney Çağdaş Sanat Müzesi,New York; Sk-interfaces (2008) Sanat ve Yaratıcı Teknoloji Vakfı, Liverpool; Skin (2010) The Wellcome Collection, Londra, Skin: The Seduction of Surface (2012) Nova Scotia Sanat Galerisi, Halifax*. (Kellett, 2017:14)

journal of arts

Journal of Arts
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 2 Year/Yıl: 2022, pp. 85-99
E-ISSN: 2636-7718
URL: https://journals.gen.tr/arts
DOI: https://doi.org/10.31566/arts.5.2.03

Received / Geliş: 29/02/2022
Acccepted / Kabul: 17/04/2022

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ/

Farklı göç deneyimleri, ortak çaresizlik üzerine bir yorum: Masanın altında

Different experiences of migration, an interpretation on common desperation: under the table

Sibel Erdenk[1] **Özlem Belkıs**[2]

1 Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Türkiye, e-mail: sibelerdenk@gmail.com
2 Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Türkiye, e-mail: ozlem.belkis@deu.edu.tr

Öz

Bu çalışma göç olgusunun insana yansıyan evrensel özelliklerini tiyatro sanatı aracılığıyla görünür kılan bir tiyatro oyununu ve yazıldıktan yirmi iki yıl sonra başka bir kültürde yorumlanmasını incelemektedir. Fransız karikatürist, senarist, roman ve öykü yazarı, afiş ve sahne tasarımcısı Roland Topor'un 1994'te yazdığı *Masanın Altında*, yazarının bizzat yaşamadığı fakat ailesinin maruz kaldığı göç deneyiminin izlerini taşımaktadır. Bu oyunda göçmenlere karşı olumsuz önyargılara sahip bencil Parisli burjuvalar, evrensel değerlere bağlı ve empati becerisi yüksek, önyargısız yoksul bir entelektüel ile müşfik, dürüst ve iyi kalpli göçmenler ele alınmıştır. 1994'te yazılan bu oyun 2016'da ve bu çalışmanın kaleme alındığı 2022'de, göçün evrensel özellikler göstermesi nedeniyle güncelliğini korumaktadır. Topor'un 14 epizot olarak yazılmış metni 7 bölüme dönüştürülmüş, orijinal metindeki 5 oyun kişisine ek olarak 11 kişilik koro ile şarkılı ve danslı 8 bölüm eklenmiştir. Çalışmada göç imgesine ve göçmenlerin insanlık dışı koşullarda yaşamak zorunda kalışlarına dair acı bir alayla eleştiri getiren metnin 2016 yılındaki yorumu ayrıntılı olarak sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Tiyatro, Göç, Müzikli Oyun, Roland Topor, Masanın Altında.

Abstract

This study examines a play that makes the universal characteristics of the phenomenon of migration visible through the art of theater and its interpretation in another culture twenty-two years after it was written. Written by French cartoonist, screenwriter, novelist and story writer, poster and stage designer Roland Topor in 1994, *Under the Table* bears the traces of the immigration experience that the author did not personally experience, but that his

Citation/Atıf: ERDENK, S. & BELKIS, Ö. (2022). Farklı göç deneyimleri, ortak çaresizlik üzerine bir yorum: Masanın altında. *Journal of Arts*. 5(2): 85-99, DOI: 10.31566/arts.5.2.03

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Özlem Belkıs
E-mail: ozlem.belkis@deu.edu.tr

Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

family was exposed to. In this play, selfish Parisian bourgeois who have negative prejudices against immigrants, a poor intellectual who is devoted to universal values and has high empathy skills, and the immigrants who are compassionate, honest and good-hearted are discussed. This play, which was written in 1994, maintains its currency in 2016 and in 2022, when this study was written, because of the universal characteristics of migration. Topor's text, which was written in 14 episodes, has been transformed into 7 parts, in addition to the 5 characters in the original text, 8 parts with a choir of 11 people and songs and dances have been added. In this study, the interpretation of the text in 2016, which criticizes the image of migration and the fact that immigrants have to live in inhumane conditions, with bitter sarcasm, is presented in detail.

Keywords: Theatre, Migration, Musical Play, Roland Topor, Under The Table.

1. GİRİŞ

Göç, ekonomik ve siyasi nedenlere dayanan, sosyo-kültürel sonuçları olan bir olgudur. Zorunlu ya da gönüllü olarak gerçekleşsin, göç bir kez başladığında hiçbir şey eskisi gibi olmaz; göç eden de göç edilen de kaçınılmaz olarak değişir. Göç, kültürel etkileşimin gerçekleştiği aylar, hatta yılları kapsayan bir süreçtir ve sosyo-psikolojik, kültürel, siyasi, ekonomik yönleriyle genelde sanatın, özelde de tiyatro sanatının konusu olmuştur. Çünkü tiyatro, tarihi boyunca toplumsal değişimler, savaşlar, göç gibi "yaşamın kırılma noktalarında" (Şener, 2016), insanın kendisini ve çevresini ifade etmesinde, irdelemesinde etkili bir araç olmuştur. Tiyatro, bu "kırılma noktalarında" estetik bir üretim olmanın ötesinde yaşamsal bir işlev kazanır, sosyal ve psikolojik bir var oluş alanı haline gelir.

Göç, kıtalar arası bir köprü, bir kavşak olan Anadolu'nun konumu dolayısıyla Türkiye'nin gündeminde sürekli bulunan bir olgudur. Zaman zaman bu gündemdeki sırası değişir, ama bilhassa cumhuriyet sonrası için hep vurucu bir konu olagelmiştir. Türkiye, cumhuriyetin kuruluş yıllarındaki mübadele, 1960'lı yıllarda kırsaldan büyük kentlere yönelik iç göç, Almanya ve başka Avrupa ülkelerine yönelik olarak dış göç hareketliliği yaşamıştır (Tekeli, 2008). Özellikle altmışlı yılların kültürel, politik, siyasi, ekonomik, sanatsal konuları içine yerleşen göç olgusu, sonraki yıllarda gündemini korusa da etkisi zamanla azalarak kentleşme, kültürel farklılıklar gibi farklı alanlardaki konuların kapsamına girmiştir. Altmışlı yıllardan sonra gelen en büyük göç dalgası ise Suriye iç savaşından sonra 2011 Nisan ayından itibaren alınan göçtür ve resmi rakamlara göre 2020 yılında Türkiye'deki Suriyeli sayısı 3.624.517'ye ulaşmıştır (Salmaşur & Şahin, 2020: 87-91). Kısaca Türkiye 1960'larda yaşadığı iç ve dış göç travmasının etkisini henüz atlatmışken 2000'li yıllarda yeni bir göç sorunsalıyla karşı karşıya gelmiştir. Üstelik bu kez meselenin sosyo-kültürel boyutları yanında çok geniş bir ekonomik ve politik yönü de bulunmaktadır. Peki göç, kolayca çözüm bulunabilecek bir mesele midir? Göçmen, mülteci ya da sığınmacı, ne dersek diyelim göç eden ve göç edilen arasındaki ilişkiyi belirleyen nedir? Ekonomik, siyasal, sınıfsal ve daha pek çok perspektif yanında aslında her şeyin, ötekini anlama ve kabul etme meselesi olduğu düşünülebilir mi? Ve bütün bu soruların yanıtları sanat aracılığıyla aranabilir mi?

Göçün nedenleri farklı olsa da, farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerin karşılaşması olsa da bu çetin yaşamsal deneyimin ortak noktaları olduğu görülüyor. Bu çalışmada, bambaşka bir coğrafyada yazılmış ve farklı göç paradigmalarına değinen bir metnin, bambaşka bir coğrafyada biçimsel bir yeniden inşa ile sahnelenme serüveni anlatılacaktır. Roland Topor'un 1994 yılında yazdığı *Masanın Altında* adlı oyununun, 2016'da yani Suriyeli mülteci göçünün beşinci yılında Türkiye'de gerçekleştirilen dramaturgi ve reji yorumu irdelenecektir. Bu irdelemede iki hedefimiz var. İlk aşamada göçün evrensel anlamları ve bunların tiyatro ile nasıl üretildiğini örneklemek; ikinci aşamada göçe ilişkin evrensel anlamların beş kişilik tek perdelik absürt ögeler içeren bir oyuna koronun, şarkı ve dansların eklenerek nasıl üretildiğini göstermek.

Bu amaçla çalışmamızda öncelikle göç, sanat ve tiyatro bağlamında bir kavramsal çerçeve çizilecek, ardından da başlangıç metni olan *Masanın Altında* ve yazarı Roland Topor hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra dramaturgik dönüşüm ve eklemeler, prodüksiyonun bölümleri izleğinde müzik ve hareket düzeni bağlamında açıklanacaktır. Ayrıca açıklanan bölümlere ilişkin görseller de QR kodlar aracılığıyla izlemeye sunulmuştur.

2. GÖÇ, SANAT VE TİYATRO

Göç, süreklilik arz eden, neden ve sonuçlarının ayrı ayrı ele alınması gereken, yönü değişse de tüm toplumların yaşadığı bir olgudur. İnsanlar temelde, yaşam şartlarını iyileştirmek için yer değiştirirler (Tekin, 2007). Kimi zaman kırsal alanlardan kentlere, tarım alanlarından sanayinin yoğunlaştığı bölgelere, aynı ülke içinde veya farklı ülkeler arasında kitlesel ya da bireysel ekonomik nedenli yer değiştirmeler izlenir; kimi zaman savaş ve çatışmalar yer değiştirmenin zorunlu veya politik nedeni olur, kimi zaman da beyin göçü olarak nitelenen hareketlilikler gerçekleşir (Bade'den aktaran: Tekin, 2007: 44).

Göç XIX. yüzyılın sonlarından itibaren bilimsel olarak incelenmeye, araştırılmaya başlanmış, çeşitli kuramlarla açıklanmaya çalışılmıştır. 1885 ve 1889 yıllarında yayınladığı iki makaleyle göçü yedi farklı özellikle teorize etmeye çalışan Ravenstein, 1940'ta göçü ucuz işgücü ve gelişen sanayii ile açıklayan Stouffer, 1958'de göçün beş farklı türünü tanımlayan Peterson, göç olgusunu açıklamakta bugün de kullanılan itme ve çekme faktörlerini 1966'da ortaya koyan Lee bu konudaki temel kuramsal çerçeveyi çizmişlerdir; bunların yanında merkez ve çevre kuramı, ülkeler arasında bir göç sisteminin oluşturulduğunu ileri süren kuram ve ilişkiler ağı kuramı da son elli yıl içinde üretilmiş kuramlardır (Çağlayan, 2006). Tüm bu kuramlar insanlık tarihinin başından beri izleri sürülen göç olgusunu anlamaya, özellikle de on dokuz ve yirminci yüzyıllardaki hareketliliği açıklamaya çalışmaktadır. Bir yandan bilimsel açıklamalar ile göç anlaşılmaya çalışılırken diğer yandan beyin göçü gibi yeni göç biçimleri yaşanmaya devam etmektedir.

Tabii bu noktada gerek medyada gerekse günlük yaşamda göç, göçmen, sığınmacı, mülteci gibi kavramların da birbirine karıştırıldığını, zaman zaman da yanlış kullanıldığını belirtmek gerekiyor. Kendi menşe ülkesinden istemli veya istemsiz olarak başka bir ülkeye gidenler *göçmen* olarak tanımlanırken; ırkı, dini, tabiiyeti, mensup olduğu toplumsal grup veya siyasi düşünceleri yüzünden zulme uğrayacağından korkan ve vatandaşı olduğu ülkenin korumasından yararlanamayan veya yararlanmak istemediği için başka bir ülkeye sığınma talebinde bulunup, talebi o ülke tarafından kabul edilenler *mülteci* olarak tanımlanır (Çakran & Eren, 2017: 3, 5; Tunç, 2015). *Sığınmacı* ise mülteci olarak bir ülkeye başvuruda buluşmuş, yaptıkları başvurunun sonucunu bekleyen kimselerdir; örneğin ülkemizdeki Suriyelilerin statüsü "geçici koruma" olarak belirtilmiştir (Çakran & Eren, 2017: 6). Fakat elbette ister göçmen ister mülteci ya da sığınmacı olsunlar, nihayetinde kendi kültürel yapısını, coğrafyasını bırakmış, göç alan kültürün bireyleri için yabancı olan ve temel yaşamsal ihtiyaçlarını karşılama kaygısı bulunan kimselerdir. Kendisi nispeten güvenli bir ortamda olsa da geride bıraktıkları ve kendisini bekleyen belirsiz gelecek bu kişiler için daima bir kaygı ve korku kaynağıdır. Bu açıdan bakıldığında göçmenlik farklı kültürlerde de olsa ortak sorunlar ve duygular taşır.

Toplumsal ilişkilerde bireylerin göçmen, mülteci, sığınmacı olarak tanımlamaları, yani yasal statüleri değil, 'yabancı' olmaları, kendilerini 'yabancı hissetmeleri' temel sorunsaldır. Göç edilen ile göç eden arasındaki ilişki psikolojik, sosyolojik, kültürel, ekonomik, siyasi, vb. farklılıklarla tanımlanır. Bu yönüyle göç, çok doğal olarak, toplumsal ve bireysel yönleriyle sanatın farklı dallarına konu olmuş, bir yanda göç edilenin ve diğer yanda göçmenin ürettiği sanat kapsamında çift yönlü olarak sayısız yapıt ortaya konmuştur. Çünkü sanat aracılığıyla hukuk ve diğer tüm resmi evraklar dışında insanlık durumu çok yönlü olarak sergilenebilir. Edebiyat, göç edenlerin kendilerini, kültür ve deneyimlerini aktardıkları zengin ve çeşitli bir perspektif sunmaktadır. Örneğin Arabacıoğlu (2018) Almanya'ya göç eden Türklerin ürettikleri romanları incelediği çalışmasında bu romanlarda kültürel bir karşılaşma yanında bir köprü kurma çabası olduğunu, göç etmiş kültürün izlerinin göçmen

edebiyatında giysi, mutfak kültürü, dil, yazı biçimi olarak kendisini gösterdiğini belirtmektedir. Çeber (2018) göçün plastik sanatlardaki eserlere kimliksizleşme, kimlik çatışmaları, yer edinme çabası ve uyum sorunları gibi olumsuz temalarla yansıdığını belirterek sanatçıların göç ile ilgili sorunları görünür kılma çabasına işaret eder. Çeber ayrıca Kristeva'nın "yabancı hiçbir yere, hiçbir zamana, hiçbir sevgiye ait değildir. Yabancının mekânı hareket halindeki bir tren, uçuşta bir uçak, durma imkanını yok eden bir geçiştir" ifadesine paralel olarak eserlerde yolculuk, yersiz yurtsuzluğun dikkat çekici bir görsellik kazandığını da vurgulamaktadır. Atalay ve Kanat (2019) ise fotoğraf sanatının göçü görünür kılarak fark edilmeyeni gösterdiğini ve göçün en çarpıcı görüntülerini zihinlerde çok güçlü şekilde imlediğini belirtmiş; ayrıca fotoğraf sanatın göç konusunda çok önemli bir belgeleyici olduğunu da vurgulamışlardır. Göçün sanatın tüm dallarında olduğu gibi sinema ve tiyatro alanındaki eser ve incelemelere de sayısız yansıması vardır.

Tiyatro ve göç kesişimine bakıldığında bir yanda göç eden grupların tiyatro uygulamaları (göçmen tiyatrosu) ile bunlara ilişkin araştırmaların, diğer yanda neden ve sonuçlarıyla göçü konu alan eserlerin önemli bir birikim oluşturduğu görülebilir. Göç eden grupların kendi kültürlerini muhafaza etmek için yaptıkları tiyatroyu tarihe kaydetmek amacıyla yapılan araştırmalar daha çok tiyatro tarih yazımı kapsamında ele alınabilir. Örneğin 1800'lü yılların sonlarından itibaren New York'ta kendi kültürlerini ve dillerini esas alan Yahudi ve İtalyan tiyatrolarının tarihsel gelişimleri ortaya konmuştur (Seidman, 1948; Aleandri, 1999). Ayrıca 1970'lerde Paris'teki Arap asıllı Fransız tiyatro çalışmaları (Fisek, 2012), Fransa'daki Türk göçmenlerin (Schneider, 2013), Hollanda'daki Türk göçmenlerin (Öz, 2019), Almanya'daki Türk göçmenlerin tiyatrosu (Kalkan, 2021) ile Rusya'daki İsrail kültürünü merkeze alan tiyatro çalışmaları (Guterman, 2014) da incelenmiştir. Post-kolonyal çalışmalar çerçevesinde Hint kökenli göçmen oyun yazarları üzerine de bir araştırma yapılmış, bu yazarların kendi kültürlerinden uzaklaşıp ev sahibi kültürle uzlaştıklarında oyunlarının daha fazla ilgi gördüğü ortaya konmuştur (Dharwardker, 2003).

Yayınlanan araştırmaların bir başka önemli kısmının ise etnografik bir perspektifle yapıldığı söylenebilir. Göçmenlerin yaşadığı bürokratik güçlükler, kötü yaşam koşulları, kimlik sorunları gibi kendi günlük yaşam deneyimlerini konu olarak aktardıkları tiyatro çalışmaları bu çerçevede incelenmiştir (Gershenson, 2005; Marin, 2005; Hickman, vd., 2008; Hazou, 2008; Jeffers, 2008; Horghagen & Josephsson, 2010; Gezen, 2018; Guavara, 2020). Bu çalışmalarda günlük yaşamdaki kronik göçmenlik sorunların nasıl bir tematik yoğunluk ve biçimle sahneye aktarıldığı, göçmenlerin tiyatro aracılığıyla en çok dile getirdikleri sorunlar irdelenmiştir. İlginç bir çalışma, İspanya'nın aldığı göçlerin, İspanyol ulusal tiyatrosunu nasıl etkilediği üzerinedir (Coleman, 2014). Coleman bu çalışmasında göç varsa, etkilenmenin kaçınılmaz olduğunu, dahası ev sahibi olanların da kendi yerlerini sorgulaması gerektiğini belirtmektedir. Türk tiyatrosuna bakıldığında göç konusunu ele alan oyunlar üzerine yapılmış pek çok çalışmayla karşılaşılacaktır. Vasıf Öngören'in (Kocaman, 2015), Ülker Köksal'ın (Taştan, vd., 2019) oyunlarında göç temasını inceleyen çalışmalar yanında Türk oyun yazarlığının dönemsel incelemesi kapsamında göç konusunun ele alınışına yönelik inceleme yapan çalışmalar (Akıncı, 2003; Belkıs, 2004) örnek gösterilebilir.

Göç ve tiyatro kavşağındaki çalışmaların, ağırlıklı olarak göç bağlamını eksen aldığı, daha çok da göçmenlerin uyum ve yaşam koşullarının yansıtılması üzerine odaklandığı görülüyor. Bu bağlamda göçün sadece bir nüfus hareketliliği değil, aynı zamanda kültürel bir hareketlilik ve etkileşim olması, kültürel öğelerin göç edilen yere taşınma ihtiyacı bu oyunlarda öne çıkan noktalardır. Kısacası "göç etmiş kültür karşımıza kıyafet, yemek, dil, yazı, yaşam biçimi olarak çıkmaktadır" (Arabacıoğlu, 2018) ve bu, kültürün taşınması meselesi de oyunlarda çeşitli duygularla ele alınmıştır. Polonya Yahudisi bir mültecinin oğlu olan Roland Topor da 1994'te kaleme aldığı *Masanın Altında* adlı oyununda göç başlığı altındaki pek çok temayı ele almıştır.

3. TOPOR VE MASANIN ALTINDA

Masanın Altında adlı oyun, 1994 tarihinde yazılmış bir göçmen hikayesidir. Bu metin, evindeki masanın altını Orta Avrupalı bir göçmene kiraya veren Florence ile göçmen Dragomir arasındaki romantik arkadaşlığı konu alır. Kültürel ve sınıfsal farklılıklar, göç ve aidiyet, ekonomik kriz bu oyunda aşk teması etrafında absürt ögeler ve kara mizah perspektifiyle örülmüştür. Oyunun yazarı Roland Topor'un Varşova'dan Nazi işgali nedeniyle göç eden Polonya Yahudisi bir aileden gelmesi (Calder, 1997), yazarın yaşamı ve metin arasında psikanalitik bir ilişki olduğunu düşündürse de metnin doğrudan yazarla ilişkilendirilebilecek belgesel bir özelliği yoktur. Bir başka deyişle, *Masanın Altında*'nın yazarın kendi göçmen kökeninden çok, tanıklık ettiği savaşın sarsıcı insani etkilerine dayandığı öne sürülebilir. Ayrıca modern Fransız sanatının 'haşarı çocuğu' Topor'un 1938'de Paris'te doğduğu, sanat eğitimini burada aldığı, 1960'lı yıllarda oldukça aktif bir sanat çevresi içinde bulunduğu da (Calder, 1997) düşünülürse ailesinin göç sürecini değil, sonuçlarını yaşadığı ve daha çok İkinci Dünya Savaşı'nın sarsıcı ekonomik, kültürel ve insani etkilerine 'tanıklık ettiği' anlaşılıyor. Topor bu tanıklığı tüm sanat yaşamı boyunca eserlerinde acı ve absürde yaslanan bir mizahla yansıtmıştır. 1962'de Fernando Arrabal ve Alexandro Jodorowsky ile kurdukları, çıkış noktası gerçeküstücü tiyatro ve vahşet tiyatrosu olan, mevcut kültüre bir saldırı olarak nitelenebilecek Panik Hareketi'nin, sözü edilen üslup için bir başlangıç olduğu düşünülebilir (Tüzün, 2010).

Topor, geleneksel üslupla çalışan bir ressam ve heykeltıraş olan babasının da etkisiyle küçük yaşlardan itibaren sanata yakın olmuş, sanat çevrelerinde aktif, hınzır, komik, tam anlamıyla sinik ve çılgın bir sanatçı olarak tanınmıştır. Sonradan Charlie-Hebdo adını alacak Hara-Kiri dergisindeki karikatürleriyle ünlenen Topor, politik olmayan fakat rahatsız edici bir üsluba sahiptir (Knudde, 2021). İlginç kişiliği yanında çok çeşitli tür ve formlardaki eserleriyle geniş bir üretim alanına sahip olan Topor ressam, desinatör, grafik sanatçısı, roman, oyun ve senaryo yazarı, şair, kostüm ve dekor tasarımcısı, tiyatro ve film yönetmeni, afiş tasarımcısı olarak tanınmaktadır. Saulnier (1996) onun yaşam öyküsünün bu çeşitlilik nedeniyle kolayca derlenemeyecek türden olduğunu belirtiyor. 59 yaşında beyin kanaması nedeniyle ölünceye kadar György Ligeti, Guillermo del Toro, Sylvia Kristel, Arnon Grunberg, Kamagurka,Gal, Willem, OPS, Jean-Louis Lejeune, Oscar de Wit, Erik Meynen, Philippe Geluck, Philippe Moins, Kim Duchateau and Brecht Vandenbroucke gibi pek çok sanatçıyı etkileyen bir sanat birikimi oluşturmuştur (Knudde, 2021).

Topor'un sanatı "acımasızlıkla absürdün karıştığı, vurucu bir kara mizah içerir. Ancak yapıtlarında bu şiddet ögesine karşın, 19. Yüzyıl gravürcülerini andıran bir şiiri vardır" (Saulnier, 1996: 8). 'Ürkütücü bir karikatürist' olarak tanınan Topor'un çizimleri birçok yönden Max Ernst'in grafik romanlarına ve Tomi Ungerer'in sert çizimlerine benzemektedir (Calder, 1997). İlginç olan, Topor'un çizimlerini roman, oyun ve diğer yazılarını resimlemek için kullanılmış olmasıdır. Topor'un hayata bakışının merkezinde absürt, hatta kışkırtıcı bir kara mizah, arka planda erotik çağrışımlar vardır. Roman Polanski, Jean-Michel Ribes, Federico Fellini ve yaşadığı dönemin pek çok sanatçısıyla ortak çalışmalar yapmış; senaryo, roman, öykü ve oyunlar yanında televizyon için çocuk dizisi de hazırlamış, afiş ve kitap kapakları gibi yüzlerce illüstrasyon, desen ve karikatüre imza atmıştır (Tüzün, 2010). *Joko'nun Doğumgünü*, *Vinci Haklıydı*, *Müphem* gibi gerçeküstücü bir üslupla ve ilgiyle karşılanan pek çok oyun metni de yazmış, bunların sahne ve afiş tasarımını, kimi zaman yönetmenliğini de üstlenmiştir. Oyunlarında ilk anda karşılaşılan eğlenceli yapının altında karanlık ve derin bir mutsuzluk hissedilir, eğlence yerini acıya bırakır (Tüzün, 2010). *Masanın Altında* oyunu da tam olarak bu şekilde tarif edilebilir.

Masanın Altında, on dört epizottan oluşan grotesk ögeler barındıran bir oyundur. İkisi göçmen, üçü Parisli beş oyun kişisi ekseninde evrensel değerler, sınıfsal ve kültürel farklılıklar, ekonomik kriz, aidiyet ve aşk temaları işlenmiştir. Florence Michalon yirmili yaşların sonunda, çeviri yaparak kıt kanaat geçinen, kiracısı olduğu evin sahip olduğu ve kullanmadığı tek mekânı olan çalışma masasının altını kiraya veren, romantik, evrensel değerlere bağlı, iyi yürekli bir genç kadındır.

Arkadaşı Raymonde Pouce zengin ve yapmacık tavırlarıyla dikkati çeken, züppe ve gerçekçi "Florence'a sistemle barışık olmanın yolunu göstermeye çalışan" (Tüzün, 2010: 129), az çok da Florence'a imrenen bir kadındır. Florence'ın kiracısı Dragomir, otuzlu yaşlarında göçmenliğin türlü zorluklarını yaşamış, sevecen ve kibar biri; arkadaşı Gritzka ise daha çocuksu, rahat ve teklifsiz biridir. Oyunun en antipatik kişisi Marc Thyl ise kırk yaşlarında, kibar ama sevimsiz, Florence'ı elde etmeye çalışan fakat işler istediği gibi gitmeyince çirkin yüzü kolayca açığa çıkan züppe bir Parislidir.

Topor'un ortaya koyduğu kişileştirme tasarımına bakıldığında göçmen olarak yaşadıkları türlü zorluklara karşın iyi yürekli ve kibar olmayı sürdüren Dragomir ve Gritzka ile Parisli ve varlıklı olmalarına rağmen kaba, kibirli, empatiden uzak olan Marc ve Raymonde'un bir karşıtlık oluşturdukları görülür. Florence ise köken bakımından Marc ve Raymonde'un tarafında olsa da insani değer ve duygularıyla, sağduyu ve empati becerisiyle göçmen gençlere daha yakındır. Belki de bu özelliği yüzünden sistemin içinde yer alamamış, dürüstlüğü ve hassasiyeti nedeniyle ayrıksı kalmıştır. Dragomir ve Gritzka göçmen oldukları için, Florence ise yeterince acımasız, vurdumduymaz olmak bir yana yüksek empati sahibi olduğu için sisteme ait değildir, neredeyse sistemin ötekisidir. "Göçmenler, insanlık düzeyinin altında muamele gördüklerine göre, masanın altında yaşamaları da anormal görülmemelidir" (Topor, 2010) diyen Topor bu oyunda, insanların akıldışı koşullarda yaşamalarını, ekonomik krizin kanıksanmışlığını grotesk ögelere yaslanarak ortaya koymuştur. *Masanın Altında*, göçün trajik boyutlarını grotesk bir sahne diliyle romantik bir atmosferde anlatan sempatik bir oyun olarak ülkemizde de çok kez sahnelenmiştir. Tüzün'ün (2010), groteski bir sahne dili olarak kullandığı ve metni bu çerçevede yorumladığı çalışması, Senem Donatan Mohan'ın yönettiği Hakan Emre Ünal'ın tek kişilik bir anlatı biçiminde sunduğu *Trom* (Topor & Mohan, 2015) burada anılabilir.

Masanın Altında, sınıfsal çatışma ve kültürel dışlamaya maruz kalmasına rağmen sağduyusunu ve iyiliğini akıldışı şekilde yitirmeyen bir göçmen ile sistemin tüm acımasızlığına karşın empati becerisini yine akıldışı bir şekilde yitirmemiş bir Parisli kadın arasındaki duygusal yakınlaşmayı absürt bir durumla sunulan sempatik bir oyundur.

4. GÖÇ DALGASI GÖLGESİNDE MASANIN ALTINDA'YI YENİDEN YORUMLAMAK

Bu çalışmada Roland Topor'un *Masanın Altında* adlı oyununun sahnelenme sürecinde kültürel farklılıklara karşın yaşanan çaresizliklerin, yalnızlık ve çözümsüzlüklerin ortak olduğunun vurgulandığı bir prodüksiyon örneklenmektedir. Bu prodüksiyon İzmir'de bir devlet üniversitesi olan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde Sahne Uygulaması dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Bu ders, bölümün üç ana sanat dalı olan Oyunculuk, Drama Yazarlığı ve Dramaturji ile Sahne Tasarımı öğrencilerinin aldıkları ortak bir uygulama dersidir. (Fragman için bakınız: https://www.youtube.com/watch?v=2miQxSolTi0&t=78s)

Prodüksiyon üzerine çalışılmaya başlanan 2015 yılı, Türkiye'de göçmen sorunlarının canlı ve aktüel biçimde gündemde olduğu bir dönemdir. Göçmen yaşantıları ve kültürel farklılıklara tanıklık etme Türkiye için de yaygın bir deneyimdir, zira 2020 yılı itibariyle Türkiye'nin tüm kentlerinde Suriyeli sığınmacıların bulunduğu, demografik yapıya doğrudan etki ettiği bilinmektedir (Salmaşur & Şahin, 2020). Ayrıca Türkiye'ye göç eden Suriyeli mülteciler ve bu göçü kabul eden Türkiye toplumu evrensel özellikler göstermektedir (Tunç, 2015). Göç alan ve göç edenin evrensel olarak ortak özellikler gösterdiği bilinmektedir. Örneğin göç bağlamında en önemli sorunlardan biri kültürel farklılıklardır (Aksoy, 2012; Sözer, 2019). Göç edenler bağlamında temel sorunlar ise aidiyet ve uyum sorunları, dil, istihdam, barınma, ekonomi, yabancılara karşı gösterilen olumsuz tutum ve davranışlar, dini gerçekleştirememe sorunları olarak gösterilmektedir (Sözer, 2019; Tunç, 2015). *Masanın Altında* oyununda bu sorunlardan barınma, ekonomik sıkıntılar, istihdam, dil ve kültür farklılıkları, aidiyet, ötekileştirme işlenmektedir.

Roland Topor'un gerek kendi kişisel deneyimle-

rinden getirdiği göç travmalarının gerekse yaşadığı dönemin kültürel ve politik ikliminde tanıklık edilen göç algısının yansıdığı, absürt ögeler ve kara mizahla örülmüş bu oyun, içerik ile absürt ve kara mizaha ilişkin temel ögeler korunarak müzikli, şarkılı ve danslı bir prodüksiyona dönüştürülmüştür. Prodüksiyona ilişkin yorum sunulurken önce Topor'un orijinal metnindeki olay dizisine yer verilmiş, daha sonra orijinal metne eklenen unsurların numaralandırılıp ve italik biçimle vurgulandığı gösterim metnine ilişkin izlek sunulmuştur.

4.1. Topor'un Metindeki Orijinal Olay Dizisi

Paris'te çevirmenlik yaparak zorlukla geçinen Florance Michalon, yaşadığı kiralık evde kullanmadığı tek alan olan çalışma masasının altını bir göçmene kiralamıştır. Sanatçı ruhlu, hassas ve merhametli biri olan Dragomir ile neşeli ve naif Florence arasında duygusal bir yakınlaşma da başlar. Bu sırada her ikisinin de arkadaşları olaya karışırlar. Florence'ın arkadaşı Raymonde, göçmenleri tehlikeli bulmakta, Florence'ın çalışma masasının altını bir göçmene kiralamasını akıl dışı olarak değerlendirmektedir. Dragomir'in arkadaşı Gritzka ise göçmen olarak Paris'e gelmiştir; Dragomir, 'kendisiyle kalabileceğini' söyler. Böylece iki göçmen, Florence'ın çalışma masasının altında yaşamaya başlar, üçü arasında tatlı bir arkadaşlık gelişir. Bu sırada yayıncı Marc Tyle, Florence ile yakınlaşmaya çalışmakta, Raymond da bu ilişkiyi akılcı bularak onaylamaktadır. Raymonde, Florence'ın Dragomir'le olan yakınlaşmasını önlemek ve böylece arkadaşının geleceği ile ilgili iyi bir karar aldığını düşünerek Gritzka ile anlaşır, onlara kendi evinde bir oda verir. Raymonde'a göre böylece göçmenler Florence'ın masasının altından, evinden taşınacaklar, Florence Dragomir'i unutacak, Marc'a yakınlaşacak, bu varlıklı adamla evlenip geleceğini garantiye alacaktır. Ne var ki Florence, züppe ve kendini beğenmiş Marc'tan hoşlanmamaktadır, çünkü o, samimi ve sevimli Dragomir'e aşıktır. Raymonde'un planı bu genç kadını mutsuz eder, fakat finalde bir mucize olur. Gritzka gelir; meşhur bir konser virtüözü olmuş, zenginleşmiştir. Masanın altında güzel günler geçirdikleri bu evi Florence ve Dragomir için aldığını haber verir. Bir masanın altının bir göçmene kiralandığı bu akıl dışı ve absürt oyunda final de böyle bir akıl dışı ve absürt mucize ile gerçekleşir.

4.2. Örneklenen Prodüksiyonda Yorum Doğrultusunda Değişimler

Farklı sınıflardan üç Parisli Fransız ve orta Avrupalı oldukları anlaşılan iki göçmen arasında geçen bu oyunda 5 oyun kişisi yazarın kurgusuyla muhafaza edilmiş, oyuna anlatıcı işlevi yüklenen 11 kişilik koro eklenmiştir. Sanatın farkındalık yaratmaya dair gücü, göç olgusunu konu alan bu oyunda kendisini göç eden bireylerin kişisel hatıralarının ya da grupların kolektif tarih bilincinin görsel ifade etme yöntemleriyle, düşünsel zeminde duygusal bir etki yaratarak kullanılmıştır. Prodüksiyondaki koreografik tasarım içeren tüm çalışmalarda seçilen müzikten kullanılan sahne tasarımı ögelerine kadar bu etkinin sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir. Kimi düzenlemelerde anlamın oluşmasından çok sahne üzerine dair çok bir görevi yerine getirmek önemli olmuş, ama bu noktada dahi illüzyonun bozulmamasına dikkat edilmiştir. Örneğin dekor değişiminin de oyunun bir parçası olarak kullanılması, koreotik bütünlüğün bozulmaması gösterilebilir.

Görsel 1. Masanın Altında (R. Topor), 2016, Sahne Sanatları Deneme Topluluğu

Kaynak: kişisel arşiv

Müzik seçiminde başlangıç noktası, en yoğun göç alan bölgeler ve en yoğun göç eden toplumlar olarak tespit edilmiştir. Bu bağlamda tarihsel olarak da Balkanlardaki nüfus hareketliliği ve Yahudi toplumu göç eylemlerinde öne çıkan ögeler olarak belirmiştir. Bu nedenle müzikle yaratılacak işitsel atmosfer için bu kaynaklardan faydalanılarak bir müzik havuzu oluşturulmuştur. Daha sonra reji konseptine hizmet edecek şekilde metinde yapılan dramaturgik düzenlemelerle eklenecek müzikli bölümler tespit edil-

miş, bu bölümlerin duygusal ve eylemsel işlevini karşılayacak atmosferi sağlayacak müzikler bu havuzdan seçilmiştir. Seçilen parçalara prozodik yapı gözetilerek özgün sözler yazılmış, bu sözlerde kimi zaman müzikle uyumlu, kimi zaman da tezat oluşturacak bir içerik kurgulanmıştır.

14 epizot olarak yazılmış oyun bazı bölümler birleştirilerek ya da iç içe geçirilerek 7 bölüme indirilmiş, açılış ve final dahil olmak üzere 8 müzikli bölüm eklenmiştir. Koro anlatıcı işlevi üstlendiği için oyun, yarı kapalı biçime evrilmiş, Topor metninin yer aldığı 7 epizot kapalı biçim olarak yorumlanmış, fakat koro bölümleri açık biçim olarak kurgulanmıştır. Oyunun reji yorumu doğrultusunda yoğun dramaturgik işlem gördüğü, özellikle birleştirilen sahnelerde yeniden yazıldığı belirtilebilir. Yapı olarak şu izlek oluşturulmuştur:

1. Müzikli bölüm: Açılış – göçmenler korosunun yeni bir istasyona gelmesi

Florence ve Dragomir'in kiracı ve ev sahibi olarak ilişkilerinin tanışma evresi (kök metindeki 1. ve 2. bölüm)

2. Müzikli bölüm: her yerde yaşar insan

Raymonde'un yemekte Florence'ı fazla iyi niyetli olması ve göçmenler hakkında uyarması (kök metindeki 3. bölüm)

3. Müzikli bölüm: her şeye yeniden başlasam

Florence ve Dragomir arasındaki romantik flört, (kök metindeki 4. ve 5. bölüm)

4. Müzikli bölüm: koş koş zıpla!

Dragomir'in arkadaşı Gritzka'nın gelmesi ve Florence'ın yoksul evinde masanın altında ikinci bir kiracı olarak yaşamaya başlaması, (kök metindeki 6. bölüm)

5. Müzikli bölüm: ıslanmadan camdan bakarken

Marc'ın bencil, önyargılı ve kaba olmasına karşılık Dragomir ve Gritzka'nın iyi kalpli, eğlenceli ve merhametli olması, (kök metindeki 7, 8 ve 9. bölüm)

6. Müzikli bölüm: sus uyudu, uyudu…

Raymonde'un evindeki bir odayı Dragomir ve Gritzka'ya vererek onları Florence'tan uzaklaştırması, (kök metindeki 10. bölüm)

7. Müzikli bölüm: yatak üstünde yatabilmek

Florence'ın, Marc'ın bencil, özensiz ve küstah yüzünü görmesi, üzgün ve yalnız yaşama devam ederken bir mucizeyle Gritzka'nın gelerek oturduğu evi Dragomir ve onun için aldığını haber vermesi, (kök metindeki 11, 12, 13 ve 14. bölüm)

8. Müzikli bölüm: Kapanış – göçmenler korosunun başka bir istasyona doğru yola çıkması.

Burada, epizodik bölümler Topor metninden içerik ve biçim olarak uzaklaşmamış olduğu için tekrarlanmayacak fakat müzikli bölümler açıklanacaktır.

Açılış sahnesi olan **1. müzikli bölüm**de (Görsel 2) tüm konsepte dair fikir verecek, bütün oyuncuların kullanıldığı ilk hareket düzenlemesinde oyunun iki düzlemli yapısı sezdirilir. Buna göre ilk düzlem ana hikayedeki beş oyun kişisi ile aktarılan öykü, ikinci düzlem de bunların dışında konumlanan bir koronun anlattığı göçmen olma sorunlarıdır. Bu koro sayesinde göçmen / göç olgusu görünür kılınmaya ve kurulacak karşıtlıklarla hikâye güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bölüm, oyunun ilk çemberi, yani anlatısal olan düzlemi, koro da oyunun anlatıcısı olarak tasarlanmıştır. İlk hareket düzenlemesinde birbiri içine geçen iki müzikten faydalanılmıştır. Bunlardan ilki Beirut'un *La Llorona* parçasından kısa bir bölümdür. Bu parçada kullanılan ritmik yapı ve tercih edilmiş olan enstrümanlar nedeniyle bir cenaze töreni havası hissedilmekte, etkili melodisiyle de oyunun işitsel atmosferi inşa edilmektedir. Zira göç bir gidiş değil, bir kalamama halini, cenaze törenleri gibi ağır ve kasvetli duygular barındırır. Bu parçanın verdiği salınım, Klezmer Kaos'un *Froggy Kaos* adlı parçasından alınmıştır. Bu parçanın anlatıma uygun biçimsel yapısı ve aynı zamanda içinde umut, neşe kırıntıları barındıran melodisi ile açılış sahnesinin ikinci bölümündeki işitsel atmosfer sağlanmıştır. Işık, dekor, kostüm ve aksesuar oyun boyunca kurulmaya çalışılan dünyanın plastik açıdan etkili bir göstergesi olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Göç edenin yanına alabileceği sınırlı eşyasını taşıması için kullandığı çanta, valiz, bavul ve benzerleri eşyalar, dramatik anlamı üretmek için

etkili olacağından oyunda bir ana motif haline dönüştürülmüş hatta oyunun finalinde bir oyuncu gibi kullanılmıştır. Bütün bir yaşamın küçük bir valize sığması ironik, bir o kadar da trajiktir. Koro, ellerinde valizlerle girerek göçü / göçmeni görünür kılmış, onlara sıkı sıkı sarılarak sahip olduklarından kopmamayı –ki göçün sıklıkla hissettirdiği majör duygulardan birisidir– üzerinde oturup beklerken de yersiz yurtsuz olmayı simgelemişlerdir. Özellikle yersiz yurtsuz olma sorununun görselleştirilerek buna dikkat çekilmeye çalışması, bizzat göçü konu alan sanatların hepsinde karşımızda çıkmaktadır. Bu bölümdeki ışıklamada tercih edilen mavi gibi soğuk renkli filtreler ve lokal kullanımı yoğun sisin yarattığı etkiyle de oyuna masalsı bir görüntü ve aynı zamanda belirsizliklere işaret edecek karanlık bir atmosfer sağlamıştır. Tren düdüğünün sesiyle aydınlanan sahnede iki büyük vagon görünür, böylece mekân tren garına dönüşür ve bekleyen göçmenler için bir umut ihtimali belirir. Topluca yapılan göçlerde en yaygın ulaşım araçlarından biri olan tren fikriyle oluşturulan dekor, oyunun ilerleyen sahnelerinde farklı şekillerde de kullanılacak ana tasarım ögesine olarak düşünülmüştür. İlk hareket düzeninin koreografisinde figüratif hareket hemen hiç kullanılmamış, daha çok bir patern düzenlemesi olarak yapılmıştır. Bunu yaparken göç olgusunu var eden başat kavramlardan faydalanılmış ve bu kavramların görselleştirilerek anlamın yaratılmasına çalışılmıştır. Gönüllü ya da zorunlu olarak yer değiştirme, bir nüfus hareketi, mekân değiştirme bu planlamanın ana hareket noktasıdır. Böylece sahnenin belirli bir noktasından başka bir belirli noktasına topluca hareket etme, düzenlemenin düşünsel zeminini oluşturmuştur. Koro, salonun sol kapısından sağ kapısına doğru yatay bir çizgide ilerler. Ancak bu ilerleyiş sürekli enerjide, kesintisiz ya da hep ileri doğru değildir. Grup, zaman zaman duraksayarak geldiği yöne dönerek, kimi zaman geri geri yürüyerek ya da bedenleri sabit tutup, başlarını / bakışlarını ters yöne doğru çevirerek göç edenlerin duygu dünyalarına dair bir anlam üretirler. Bunlar, belirsiz bir geleceğe doğru çaresizce sürüklenmek, terk etmek zorunda kaldıklarından kopamamak, ayrılmayı istememek, ayaklarının geri geri gitmesi, kaygı ve benzeri anlamlardır. Soldaki nokta, onların hatıralarında kalacak olan (nostaljik olan), ilerledikleri nokta ise umut taşımakla beraber belirsiz olandır (ütopik olan). Bu iki nokta arasında sıkışıp kalan göçmen grubu (koro) salon önündeki alana yerleşip, valizlerinin üstüne oturduklarında tren garında bekliyor olurlar. Oyun kişilerinden Marc Tyle sahne ortasında belirerek eşyalarını taşıması için birilerini arar ve havaya attığı bozuk para ile ezen-ezilen ilişkisine dair bir detayı görünür hale getirir; keza bu, oyun boyunca karşılaşılacak dramatik bir çatışma unsurudur. Parayı kapmak için fırlayan üç kişi, aslında sahne arkasında bekleyen ve oyunun ana platformu olan büyük dekor parçasını sahne önüne getirirler, müzikteki ikinci bölümle beraber daha neşeli bir atmosfere bürünen koreografi, hızlı bir tempo ve muzip mizansenlerle tamamlanır. Koro vagonlara doluşurken müziğin son notasıyla iki vagonun da kapıları kapatılır. Böylece bir göç / göçmen hikayesi başlamış olur.

Görsel 2. Masanın Altında, 1. Müzikli Bölüm

Göçmen hikayesinin ilk epizotu, Topor metnindeki 1. ve 2. bölümü birleştirilerek ve iç içe geçirilerek oluşturulmuştur. Bu, ev sahibi Florence ve göçmen kiracı Dragomir'in tanışma evresidir.

"Her yerde yaşar insan" adlı parçanın yer aldığı **2. Müzikli bölüm**de (Görsel 3) Giora Freidman'ın *Mazel Tov* adlı parçasının nakarat bölümü kullanılmıştır. Bir insanın isterse (aslında zorunda kalırsa) her yerde, hatta masanın altında bile yaşayabileceğini anlatan şarkı sözleri bildiğimiz dünyadakine hiç benzemeyen bir yaşamı tarif ederken müziğin neşeli tınısıyla ironik bir ilişki kurar ve oyunun dilindeki alaycılığı gösterir. İlk düzenlemede vagonlara doluşarak bir noktadan başka bir noktaya hareket etme, yer değiştirme eylemini somutlayan koro, dekorun vagondan bir gemi platformuna dönüşmesiyle göç edilen yere varmayı göstermiş olur. Vagonun seyirciye bakan geniş duvarları bir geminin iniş platformu gibi hareket ederken koro bu kez sahneye dolu-

şur. Burada gemi fikrinin kullanılması tesadüfi değildir; bu gemi imgesiyle oyunun sahnelendiği dönemde göç hikayelerinde sıklıkla karşılaşılan deniz yolu ulaşımına, burada yaşanan üzücü olay ve görüntülere bir gönderme yapılmıştır. Ayrıca koro, oyun boyunca sahnedeki iki adet vagon-gemi karışımı olan dekor parçasını yaşam alanı olarak kullanmıştır. Bu küçük odacıklar, iğreti bir yaşamı sürdürmenin beden bulmuş hali olarak tasarlanmışlardır. Bu ve bundan sonraki düzenlemelerde koro hem anlatıcı olarak şarkıları ve bazen de recitatif sözleri seyirciye aktarmış, hem de bizzat göçle ilgili olan düşünsel ya da duygusal kavramların somutlaşmış hali olarak belirmiştir; sahne geçişlerinde dekor değişiminin koroya yüklenmesiyle, reji dilinde de bir üslup birliği sağlanması amaçlanmıştır. Koreografik olarak gündelik yaşamdaki eylemlerin içinden seçilmiş hareketlerin kullanıldığı düzenlemede koro ana platform üzerinden ayrılmayacak şekilde tasarlanmıştır. Böylece küçük bir alana sığmak zorunda kalan kalabalık bir göçmen grubu temsil edilmiş, göçmenlerin yeni yaşantılarına dair müzik ve şarkı sözü ile ironik bir ilişki kurularak parodivari bir anlatım sağlanmıştır.

Görsel 3. Masanın Altında, 2. Müzikli Bölüm

Kök metni takip eden ikinci epizot, Raymonde ile Florence'ın masanın üstünde yemek yedikleri, aynı anda masanın altındaki Dragomir'in de kendi yemeğini hazırlayarak yediği, keyifle huzurlu ve rahat (!) bir evin tadını çıkardığı bölümdür. Topor metnindeki 3. Bölümde Florence'ın iyi niyetli ve yüksek empati sahibi olmasına karşın Raymonde'ın önyargılı ve ötekileştirici tavrı sunulmuştur.

"Her şeye yeniden başlasam" adlı parçanın yer aldığı **3. Müzikli bölüm** (Görsel 4) her şeyden önce dekor değişimini gerçekleştirmek üzere tasarlanmıştır ve böylesi bir gerekliliği reji konseptinden uzaklaşmadan, bağladığı iki sahnenin ortak ögesi olan yemek-mutfak kültürünü kullanarak yerine getirmiştir. Bir topluma ait birçok kavramı (gelenek ve görenekler, dini inançlar, yaşanılan coğrafya) bir araya getiren bir olgu olan mutfak kültürü aynı zamanda bir topluluğun geçmişini ve bugününü yansıtır, hayat tarzına dair fikir oluşturur. Zira insanlık tarihi boyunca toplumdan topluma farklılıklar taşıyan yemek kültürü insanların yaşadıkları coğrafyadan örf ve adetlerine, dini inanışlarına ve yaşam biçimlerine göre şekillenmiştir. Yemek ve mutfak alışkanlıkları, göçmenlerin kimliklerini koruyabilmek için sarıldıkları kültürlerinin izidir; öyle ki bu iz silinirse kültürün de silinmesi, unutulup gitmesi tehlikesi vardır (Avşar & Seçim, 2020). Bu siliniş yok olmaya denk düşer. İşte bu yüzden bir göçmen, göç ettiği yere sadece parasını ya da eşyasını değil, kültürünün izlerini, tat, koku gibi anımsatıcılarını da beraberinde götürür (Işkın, 2021). Oyunda masanın üzerindeki tabak, çatal, bıçak, kadeh, peçete ve bunların kullanımına karşıtlık olarak masanın altında bir mutfak tüpü, tencere, kesme tahtası kullanılmıştır. İlkinde hazırlık bölümü değil, sunum kısmına tanıklık edilir ve bu aksesuarların kullanımı daha batılı bir mutfak kültürüne dair bir fikir oluşturur. Tüp, tencere ve kesme tahtası ise yemeğin hazırlık kısmını görmemize ve daha primitif bir ifadelemeye yardımcı olmuştur. Bu düzenleme ve birbirine bağladığı iki sahnenin çözümlerinde yemeğin toplumsal bir simge olmasına ve toplumsal statü ve güç ilişkilerini görünür kılmasına gayret edilmiş, böylece farklı kültürlerin beslenmeye dayalı farklılaşmalarına değinilmiştir. Sahne sonunda Florance'ın Dragomir'i masa üstünde yemeye davet etmesi, onun göçmen kiracısını kendinden biri olarak görmesinin belirgin bir işareti gibidir.

Görsel 4. Masanın Altında, 3. Müzikli Bölüm

Topor metnindeki 4. ve 5. Bölümün iç içe geçirilmesiyle oluşan üçüncü epizot Florance ile Dragomir arasındaki romantik ilişkiyi sergileyen eğlenceli bir bölümdür. Burada sınıfsal ve kültürel

tüm farklılıklar bir engel olmaktan çıkarılmıştır.

"Koş koş zıpla!" adlı parçanın yer aldığı **4. Müzikli bölüm** (Görsel 5) Mahala Rai Banda'nın *Colindat* adlı parçasının kullanıldığı bir düzenlemedir. Burada koro, yüksek enerji içeren hareketlerle ısınmaya çalışan bir grubu canlandırmak, şarkı sözleri ise fiziksel eylemleri tanımlamak üzere düzenlenmiştir. Bu bölümde, "koş, zıpla, say" gibi sözleri yansılayacak hareketlerle koreotik bir düzenleme yapılmıştır. Burada amaçlanan şey, yaşayacak bir evi olmayan göçmenlerin soğukta donmamak için hareket ederek bedenlerini ısıtma çabalarının gösterilmesidir. Burada da yine müziğin neşesiyle sözlerin trajik karşıtlığı ile bir ironi yaratılmaya çalışılmıştır. Koro tarafından salona getirilen iki varilin etrafında toplanan koro, bu varillerin içinde yakılan ateşle ısınmaya çalışır, ısınmak için aralarında bir şişe gezdirerek birer yudum alırlar. Aslında soğuktan üşümüş bedenlerini ve içinde bulundukları durumu unutmak için zihinlerini uyuşturmak ister gibidirler. Sokaktaki yersiz yurtsuz olan göçmenlerin iğreti yaşantısını vurgulamak için sahne üstünde tezat bir dünya kurulur. İzleyen epizotta da ısınmak için kalorifer peteği, battaniye ve sıcak içecekler kullanılmıştır.

Görsel 5. Masanın Altında, 4. Müzikli Bölüm

Soğuk bir akşamda Florence ve Gritzka'nın ısınmak için kalorifer peteğinin yanında birbirlerine geçmişi anlatmaları da koro bölümünün çağrışımını sürdürmektedir. Gritzka'nın geldiği, Dragomir'in 'evini' onunla paylaşacağını söylediği dördüncü epizot, Topor metnindeki 6. Bölümdür.

5. Müzikli bölüm (Görsel 6) "ıslanmadan camdan bakarken" sözleriyle yeniden anlam bulan, iç ve dış mekân karşıtlığı ile konforlu barınma ihtiyacının vurgulandığı bir bölümdür. Burada yaşayabilecek insanca, temel ihtiyaçların sağlandığı bir mekâna sahip olmak ve olmamak durumları sergilenmiştir. Statik bir görüntü, bir yoksulluk fotoğrafı sunan bu bölümden sonra sokakta varillerin içinde yanan ateşle ısınmaya çalışan yağmurun altında günlerini geçiren göçmenler yansılanmaktadır. Şarkının bitiminde vagondaki yerlerine, yani sıkışık, sadece kendilerine ait olmayan, paylaşmak zorunda kaldıkları ortak kullanım alanlarını temsil eden yerlerine geçerler. Burası konforlu bir yer olmanın çok ötesinde sadece sığınılan, onları ancak yağmurdan koruyan bir mekân olarak tanımlanmıştır.

Görsel 6. Masanın Altında, 5. Müzikli Bölüm

Beşinci epizot için Topor metnindeki 7, 8 ve 9. bölümler birleştirilmiştir. Burada öncelikle Dragomir, Gritzka ve Florence arasındaki sıcak arkadaşlık sergilenmiş, bunun için de oyun kişilerinin kendi kimlikleriyle canlandırdıkları, Goran Bregoviç'in *Uvertira* adlı parçasının kullanıldığı bir düzenleme tasarlanmıştır. Oyun boyunca göç edilenin ne de göçmenin kültürü, ait olduğu bölge ya da ülke net olarak vurgulanmamış, göçmenlik olgusu evrensel bir anlamda ele alınmaya çalışılmıştır. Bu düşünceden hareketle bu sahnede de oyun kişilerinin sahip olduklarının dışındaki kültürlere işaret eden bir müzik ve buna uygun koreografik bir düzenleme tercih edilmiştir. Boğa güreşinin komik stilizasyonu olarak özetlenebilecek bir dans düzeni oyun kişilerince eğlenceli bir gecenin, dostça paylaşılmış anların göstergesi olarak sunulmuştur. Ardından Marc Tyle'ın Florence'ı ziyaret etmesi, Florence'ın onun getirdiği çikolatalardan aşırı miktarda yiyerek hastalanması ve Dragomir ile Gritzka'nın müşfik, yardımsever yaklaşımları sergilenmiştir. Florence'ın Dragomir ve Gritzka'nın evinde (!) uyuması ile sonraki müzikli bölüm olan ninni bölümüne geçilmiştir.

Giora Feidman'ın Come In Peace parçasının kullanıldığı **6. Müzikli bölüm** (Görsel 7) çok yavaş hareketlerle dekor değişiminin gerçekleşmesi gibi bir işlevi de yüklenmiştir. Bu düzenlemede

ninni, yer değişiminin yani göçün kültürel bileşeni olarak kullanılmıştır. Çünkü müzik göçmen toplulukları açısından en temel kültürel kimlik işaretleyicisidir (Öğüt, 2016). Göçmenler yeni yerleştikleri kültürün içinde müzik aracılığıyla kendilerini var ederler; tıpkı sinema ve edebiyatta olduğu gibi müzik de ev, yuva, özlem, ayrılık, yolculuk, aidiyet gibi kültürel olguları besleyen bir sanattır (Şahin, 2018). Müzik doğum, düğünler, kutlamalar ve cenazelerde kültürü tanımlayan bir flora oluşturuyorsa, ninni de bu kültürel müzik paleti içinde önemli bir renktir, önemli bir tanımlayıcıdır.

Görsel 7. Masanın Altında, 6. Müzikli Bölüm

Altıncı epizot, Topor metnindeki 10. Bölüme karşılık gelmektedir. Burada Raymonde, arkadaşı Florence'ın iyiğili (!) için Gritzka'ya kendi evinde bir oda vermeyi teklif eder, ona göre Florence ve Marc'ın bir araya gelmesi için bir pürüz kalmamıştır.

Çeşitli kötü ve insanlık dışı koşullarda yaşamak zorunda kalan sığınmacılar için meseleyi ne kadar gülünç, absürt, grotesk bir noktadan da görsek, sonunda acı ve trajik gerçekliği kabul etmek gerekmektedir. 7**. Müzikli bölüm** (Görsel 8) de tüm eğlenceli yaklaşımlar bir yana, hayattaki en basit ihtiyacın düzgün, sıcak bir yatakta yatabilmek olduğunu anlatmaktadır. Burada Parasztünnep grubunun *Vadkácsa* adlı parçasının introsu kullanılmıştır. Düşük tempolu ve hüzünlü bir melodiye sahip olan parça düzenleme boyunca taşınma eylemini tarif eder. Masanın altına göç etmiş bir göçmenin buradan da istemeyerek göç edişi, ayrılışı anlatılır. Buradaki göç hem eylemsel hem de metaforik bir ayrılıştır. Böylece oyun boyunca ana motif olarak kullanılan valizler burada fiziksel olarak da kapatılıp gitmeye, yer değiştirmeye hazır hale getirilerek anlam vurgulanmış olur. Her şey yine tek bir kutunun içine sığmış, yer değiştirmeye hazırlanılmış, köksüzlük vurgulanmıştır. Çünkü ne olursa olsun bir göçmen için tek gerçek, barınma ihtiyacının karşılanmasıdır. Bu ihtiyaç duygulardan, aşktan, istekten daha büyük ve önceliklidir.

Görsel 8. Masanın Altında, 7. Müzikli Bölüm

Topor metnindeki 11, 12, 13 ve 14. bölümlerin birleştirilmesi ile oluşturulan yedinci epizot, Dragomir'in sevimi ve içten tavrına karşılık Marc'ın züppe, bencil ve küstah yüzünün ortaya çıktığı bölümdür. Marc'ın gidişinden sonra ışık değişimiyle verilen zaman geçişi, Florence'ın hüzünlü tonu burada vurgulanmıştır. Final, gerçek olamayacak kadar güzel bir haberle gelmiştir.

Final, aynı zamanda **8. Müzikli bölüm**de (Görsel 9) Beirut grubunun *The Gulag Orkestar* adlı parçası hiçbir söz yazılmadan sadece vokallerle bir ağıt olarak performe edilmiştir. Burada bir ağıt, aynı zamanda bir yakarış, sesini duyurma çabası yansılanmıştır. Koreografik olarak ani hiçbir hareketi barındırmayan bu düzenlemede oyunun başında valizleriyle gelen, bu alana göç etiklerini var saydığımız insanlar, yeni bir noktaya göç için yönelerek aidiyetsizliği vurgularlar. Çünkü birey için kendi mekânı olmayan her mekân geçicidir, kendi ülkesi olmayan her ülke göçmenler için geçicidir (Sözer, 2019). Koro, valizleri ellerinde ve vagonların içinde ayakta bir fotoğraf verirlerken vagon kapakları ağır ağır kapanır. Bu sırada kullanılan kırmızı ve mavi ışıklar sisin de etkisiyle sahneyi yine karamsar ve hüzünlü bir atmosfere büründürmüştür. Son anlatıcı repliği için sahne ortasına gelen oyuncu elindeki valizi sahne önüne bırakıp giderken lokal altında kalan valiz, seyirci için son görüntüdür. Vagon kapaklarının kapanmasıyla da vurguyu alan bu valiz, yani göç öyküsü, hikâyenin bizzat kendisidir. Göçün bitmeyeceği, her bitişin yeni bir başlangıç olduğu imlenir. Oyunun anlatısal olan ikinci çemberi de böylece kapanmış olur.

Görsel 9. Masanın Altında, 8. Müzikli Bölüm

5. SONUÇ

Bu çalışma 2016 yılında İzmir'de bir devlet üniversitesinin sahne sanatları bölümünde sahne uygulaması dersi kapsamında gerçekleştirilen bir prodüksiyon deneyimini paylaşmıştır. Bu paylaşım oyunun yazıldığı 1994'te başlayan, bu makalenin yazıldığı 2022'ye kadar süren bir serüvendir.

Oyunun yazıldığı dönem, sahnelendiği dönem ve bir inceleme olarak sunulduğu dönem tarihsel olarak tespit edilebilir, ancak biliyoruz ki bu tespit, dönemlerin ve yaratıcıların belleklerinde çok daha derin bir birikimi oluşturmaktadır. Örneğin Topor'un 1994'te yazdığı *Masanın Altında* metninin içinde, onun henüz doğmadan babasının yaşadığı İkinci Dünya Savaşı dönemi göç deneyimi ve bu deneyimin izlerini kendi çocukluğundan taşıdığı travması vardır. 2016'daki sahne yorumunun içinde, Suriyeli mülteci göçüne tanıklık etmiş olmanın, bir çocuğun ölü bedeniyle simgeleşen bu göçün en trajik izleri vardır. 2022'de bu makalenin yazım süreci ise hiç hesapta olmayan yeni bir göç deneyimine tanıklık etmenin, Ukrayna savaşıyla metrolarda barınmaya çalışan insanların, sınırlarda yığılmış yeni mültecilerin izlerini yüklenmiştir. Bu üç somut nokta dönem, coğrafya, toplum, koşullar değişse de göçün bitmeyen bir insanlık dramı olduğunu bir kez daha göstermiştir. Tematik güncellik, göçün evrensel ortaklık gösteren sorunları varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışmada sahnelenmek üzere seçilen metin yoğun bir dramaturgik işlemden geçirilerek bazı bölümler birleştirilmiş, bazı bölümler iç içe geçirilmiş, bazı bölümler yeniden yazılmış, fakat metnin özü ve izleği değiştirilmemiştir. Yapılan tüm değişimler reji konsepti ve sahnede dil birliğini yakalamak amacıyla yapılmış, anlam korunmuştur. Bugün yapılacak bir prodüksiyonun da metinde yine aynı anlamlara odaklanacağını öngörmek yanlış olmaz; çünkü 2022 Martında dünya bir kez daha tanıklık ettiği göçmenlik durumlarının öncekilerden farklı olmadığını görmüştür.

Modrian, "dünya dengeye kavuştukça, sanat ortadan kalkacaktır" (aktaran, Batur, 1993) der. Bu ifade sanatın yaşam içindeki boşlukları, bozukluk ve eksiklikleri ikame ettiğine işaret etmektedir. Göçü, göçe maruz kalan bireyleri, sorunları ve çözümleri düşünmek, tartışmaya açmak ve görünür kılmak genelde sanatla, özelde tiyatroyla mümkün olabilir. Konuşmak, birlikte düşünmek toplumsal ve bireysel sorunların aşılması için önemli bir pratiktir. *Masanın Altında* bu bağlamda göçe dair evrensel sorunları eğlenceli ve samimi bir bakışla tartışmaya sunan, ancak yaşanan trajik durumu da vurgulu şekilde sergileyen bir oyundur. Göç eylemi var oldukça, göç etmek zorunda kalan insanlar oldukça bu metin güncelliğini koruyacaktır.

TEŞEKKÜR

Görsellerin hazırlanmasında destek olan Araş. Gör. Osman Yiğit Can Kocabıyık'a teşekkürler.

KAYNAKÇA

AKINCI, U. (2003). *Kalemden Sahneye (1946-60 Türk Oyun Yazarlığı).* İstanbul: Bgts Yay.

AKSOY, Z. (2012). Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim. *Uluslararası Sosyal Ara tırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, 5*(20), 292-303.

ALEANDRI, E. (1999). *Images of America. The Italian-American Immigrant Theatre of Nw York City* . Charleston, Grait Britain: Arcadia Publishing.

ARABACIOĞLU, B. (2018). Göç Eden Kültür. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (AUJEF), 2*(2), 83-91.

ATALAY, M., & KANAT, S. (2019). Bir Okuma Olarak Göç Fotoğrafı. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE), 8*(4), 105-112.

AVŞAR, Ö., & SEÇİM, Y. (2020). Suriye Göçmenle-rinin Mutfak Kültürü Uyum Süreci; Konya Örneği. *Journal of Recreation and Tourism Research, 7*(2), 209-221.

BATUR, E. (1993). *Yazının Ucu - Yazınsal Denemeler*

1976 - 1993. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BELKIS, Ö. (2004). *Kalemden Sahneye (1960-1970 Türk Oyun Yazarlığı).* İstanbul: Bgts Yay.

CALDER, J. (1997, 04 18). Obituary: Roland Topor. *Independent*, s. https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-roland-topor-1268000.html.

COLEMAN, J. (2014). *Bracing for impact: portayals of immigrationin contemporary Spanish Theatre.* The University of Chicago, The Faculty of The Division of the Humanities, Department of Romance Languages and Literatures. Chicago: ProQuest LLC.

ÇAĞLAYAN, S. (2006). Göç Kuramları, Göç ve Göçmen İlişkisi. *İLKE (Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi)* (17), 67-91.

ÇAKRAN, Ş., & EREN, V. (2017). Mülteci Politikası: Avrupa Birliği ve Türkiye Karşılaştırması. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14*(39), 1-30.

ÇEBER, T. (2018). Plastik Sanatlardaki Üretimleriyle Ele Alınış Biçimleriyle Göç Olgusu. *STD (Sanat ve Tasarım Dergisi), 22*, 97-109.

DHARWARDKER, A. (2003, October). Diaspora and the theatre of nation. *Theatre Research International, 28*(3), 303-325.

FİŞEK, E. (2012). Animating Immigration: Labor Movements, Cultural Policy, and Activist Theatre in 1970's France. *Theatre Journal, 64*(1), 41-57.

GERSHENSON, O. (2005). *Gesher: Studies on Themes and Motifs in Literature. Russian Theatre in Israel, A Study of Cultural Colonization.* New York: Peter Lang Publishing.

GEZEN, E. (2018). Integration, Turkish Theatre, and Cultural-Political Interventions in West Berlin: Vasıf Öngören's Kollektiv Theater (1980-82). *Comperative Drama, 52*(3), 301-321.

GUAVARA, L. (2020). Evolving with the Times: Applied Theatre and Performances of Immigration and Settlement. *Canadian Theatre Review, 181*, 46-50.

GUTERMAN, G. (2014). *Performance, Identity and Immigration Law: A Theatre of Undocumentedness.* New York: Palgrave Macmillan.

HAZOU, R. (2008). Refugitive and the theatre of dys-appearance. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 13*(2), 181-186.

HICKMAN, M., CROWLEY, H., & MAI, N. (2008). *Imigration and sociam cohesion in the UK - The rhythms and realities of everyday life.* The Joseph Rowntree Foundation.

HORGHAGEN, S., & Josephsson, S. (2010). Theatre as liberation, collaboration and relationsship for asylum seekers. *Journal of Occupational Science, 17*(3), 168-176.

IŞKIN, M. (2021). Göç-Kültür Etkileşiminde Kadının Rolü: Mutfak Kültürü Bağlamında Bir Araştırma. *Oltu Beşeri ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(2), 258-274.

JEFFERS, A. (2008). Dirty truth: personal narrative, victimhood and participatory theatre work with people seeking asylum. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Thetatre and Performance, 13*(2), 217-221.

KALKAN, H. (2021). *Almanya'da Göçmen Sonrası Tiyatro.* İstanbul: Mitos Boyut Yay.

KNUDDE, K. (2021). *Lambiek - Comiclopedia*. 03 11, 2022 tarihinde https://www.lambiek.net/artists/t/topor_roland.htm adresinden alındı

KOCAMAN, Ş. (2015). Vasıf Öngören'in Almanya Defteri'nde Göç Olgusu. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11*(2), 147-161.

MARIN, C. (2005). *Breaking down barriers, building dreams: using theatre for social change to explore the concept of identitiy with Latina adolescents.* Arizona State University, Doctorate Dissertation. ProQuest ILC.

ÖĞÜT, E. (2016). Geçici Göçün Sesleri: İstanbul›daki Keldani-Iraklı Göçmenlerin Müzik Pratikleri. *Alternatif Politika, 8*(3), 460-473.

ÖZ, B. (2019). *Hollanda'daki Türk tiyatro hareketinin sözlü tarih yöntemiyle incelenmesi.* (Ö. Danışman: Belkıs, Dü.) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü.

SALMAŞUR, Y., & ŞAHİN, B. (2020). Suriye İç Savaşı Sonrası Yaşanan Göç Hareketliliğinin Türkiye Demografik Yapısına Yansıması , Special Issue: Migration, December 2020, . *IJAR (Uluslararasi Afro-Avrasya Araştirmalari Dergisi)*, 85-103.

SAULNIER, M. (1996). Özgeçmişlere Sığmayan Adam: Roland Topor. *Joko'nun Doğumgünü* (s. 7-8). içinde İstanbul: Mitos Boyut.

SCHNEIDER, A. (2013). Home and back again: Texts and contexts in Turkish immigrant theatre in France. *Crossings: Journal of Migration & Culture, 4*(2), 175-186.

SEIDMAN, A. (1948, Jan.). The First Performance of Yiddish Theatre in America. *Jewish Social Studies, 10*(1), 67-70.

SIEVERS, W. (2017, April). Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna. *Crossings: Journal of Migration & Culture, 8*(1), 67-83.

SÖZER, M. (2019). Göç, Toplumsal Uyum ve Aidiyet. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, 14*(28), 418-431.

ŞAHİN, N. (2018). Göç Bağlamında Müzik ve Kimlik

İlişkisi: Türk-Alman Genç Kadınlar Örneği. *İstanbul University Journal of Sociology, 38*(1), 179-197.

ŞENER, S. (2016). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı.* İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

TAŞTAN, Z., TÜTAK, M., & TÜTAK, B. (2019). Ülker Köksal'ın Tiyatrolarında Köyden Kente Göç. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 6*(7), 266-280.

TEKELİ, İ. (2008). *Göç ve Ötesi.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

TEKİN, U. (2007). Avrupa'ya Göç ve Türkiye. *İ. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*(37), 43-56.

TOPOR, R. (2010). "Masanın Altında" Üzerine. *Masanın Altında.* içinde İstanbul: Mitos Boyut Yay.

TOPOR, R., & Mohan, S. (2015). *Trom.* İstanbul.

TUNÇ, A. (2015). Mülteci Davranışı ve Toplumsal Etkileri: Türkiye'deki Suriyelilere İlişkin Bir Değerlendirme. *TESAM Akademi Dergisi, 2*(2), 29-63.

TÜZÜN, Z. (2010). *Tiyatroda Sahne Dili Olarak Grotesk ve Bir Örnek Uygulama: Masanın Altında (Roland Topor).* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı.

YAĞMUR, Ö., & BASTABAN, Ü. (2020). Sanatta Göç Teması: Göç'e Çelme Takma. *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi, 3*(7), 37-50.

"This page is left blank for typesetting"

HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

journal of arts

Journal of Arts
Volume/Cilt: 5, Issue/Sayı: 2 Year/Yıl: 2022, pp. 101-118
E-ISSN: 2636-7718
URL: https://journals.gen.tr/arts
DOI: https://doi.org/10.31566/arts.5.2.04

Received / Geliş: 18/03/2022
Acccepted / Kabul: 26/04/2022

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ/

Temadan koreografiye bir yaratım deneyimi: 'Selam Olsun' projesinde *Yolda Olma* teması-nın koreografi ile ifade bulma süreci

A creation experience from theme to choreography: The process of expressing the theme of 'Being on Journey' in 'Selam Olsun' project through choreography

Şebnem Yüksel

Dr. Öğrt. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Türkiye, e-mail: sebnemyuksel@comu.edu.tr

Öz

Selam Olsun, bir devlet üniversitesinin tiyatro bölümü tarafından hazırlanan disiplinler arası bir tiyatro gösterisidir. Gösteri, S. Eyüboğlu'nun **Yunus Emre** isimli kitabından uyarlanan 13 epizotluk metnin ışığında hikaye anlatımı, dans, şiir ve müzik dallarının iç içe geçmesiyle oluşturulmuştur. Dramaturgisi, Yunus Emre'nin Tasavvuf anlayışının temelindeki sefer kavramından çıkışla *yolda olma* teması üzerine şekillenen gösteride bu tema diğer disiplinlerle etkileşimli bir koreografiyle ifade bulmuştur. Koreografi, Yunus Emre'nin Tasavvuf anlayışı içindeki manevi yolculuğunu ifade etmek üzere öne çıkan temaların eşzamanlı olarak hem bedenlere hem de mekana yansıtılmasıyla tasarlanmıştır. Temaların oyuncular tarafından içselleştirilmesi, geliştirilmesi ve uygulanmasını sağlamak amacıyla temel olarak Doğaçlama, Skinner Releasing Tekniği ve Laban Hareket Analizi yöntemleri kullanılmıştır. Sonuç olarak metnin anlatım düzleminde örtük bir motif olarak yer alan *yolda olma* temasının, koreografi aşamasında etkin bir algısal deneyime dönüştüğü gözlemlenmiştir. Bu makale, metnin ana temasını ortaya çıkarma sürecinde koreografiyi oluşturan ögeleri ilgili literatür taramalarıyla inceleyerek alanda çalışanlara bir yol haritası sunmak üzere yazılmıştır. Çalışmanın sonucunda, bir tiyatro oyununun bütünsel bir algı deneyimine dönüşebilmesi için koreografinin incelikli bir şekilde kullanımının önemine değinilerek hem tiyatro oyunlarında hem de oyunculuk eğitimlerinde dans, hareket ve beden farkındalığı derslerinin daha kapsamlı bir şekilde ele alınması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Koreografi, tiyatro, Yunus Emre, yolculuk, tasavvuf

Citation/Atıf: YÜKSEL, Ş. (2022). Temadan koreografiye bir yaratım deneyimi: 'Selam Olsun' projesinde *Yolda Olma* temasının koreografi ile ifade bulma süreci. *Journal of Arts.* 5(2): 101-118, DOI: 10.31566/arts.5.2.04

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Şebnem Yüksel
E-mail: sebnemyuksel@comu.edu.tr

Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Selam Olsun is an theatre project prepared by the academicians and students of the theater department of a state university. The project was created by intertwining storytelling, poetry, dance and music composition in the light of the 13-episode text adapted from S. Eyüboğlu's book, called **Yunus Emre**. Selam Olsun's dramaturgy is based on the theme of *being on a spiritual journey*, which is the basis of Yunus Emre's understanding of Sufism. This idea is expressed with a choreography that interacts with other disciplines. The choreography was created by simultaneously reflecting prominent themes of the text on both bodies and space. Improvisation, Skinner Releasing Technique and Laban Movement Analysis methods were used to ensure that the themes are internalized, developed and physically applied by the actors. It has been observed that the theme of *being on a spiritual journey*, which is an implicit motif in the narrative plane of the text, eventually turned into an active sensory experience

within the process of choreography. This article has been written to present a roadmap to those working in this field by examining the elements of choreography in the process of revealing the main theme of the text, together with the relevant literature reviews. As a result of the study, while emphasizing the importance of using choreography in a subtle way in order to transform the theater play into a complete sensory experience, it is suggested that dance, movement and body awareness classes should be handled in a more comprehensive way both in theater plays and in acting education.

Keywords: Choreography, theatre, Yunus Emre, journey, mysticism

1. GİRİŞ

Selam Olsun projesi, 2021 yılının Unesco Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus Emre ve Ahi Evran yılı olması sebebiyle bir devlet üniversitesinin tiyatro bölümü akademisyenleri ve öğrencileri tarafından hazırlanan bir tiyatro gösterisidir. Sahnede toplam 16 kişiyi barındıran proje, hikaye anlatımı, dans, şiir ve müzik dallarının bir araya gelmesiyle şekillenmiştir. Dans 11 oyuncu ile gerçekleşirken şiirler 2 oyuncu tarafından, müzik ise 4 müzisyen tarafından seslendirilmektedir. Projenin 6 şiir ve 6 ilahiyi içeren 13 epizotluk metninin ana gövdesini S. Eyüboğlu'nun (1909-1973) **Yunus Emre** isimli kitabı oluşturmaktadır. Yunus Emre'yi hem şair hem de derviş olarak çok yönlü bir bakış açısından ele alması ve hayat hikayesi eşliğinde bütün yolculuğunu insani yönlerini de vurgulayarak anlatması, bu kitabın gösterinin çıkış noktası olarak tercih edilmesini sağlamıştır.

Oyun metninde, Yunus Emre'nin kim olduğu, nereden geldiği, Hacı Bektaş Veli ve Taptuk Emre ile karşılaşması, şairliğe başlaması, şiirlerinin insanlığa ulaşması, insan sevgisi, birlik bilinci ve dervişliği dile getirilirken aşka, dosta ve ölüme dair yaklaşımlarına yer verilerek Yunus Emre, tüm yönleriyle birlikte anlatılmaktadır. Yunus Emre'nin sıradan bir köylü olarak başlayıp dervişliğe uzanan hikayesi ve tasavvuf anlayışının temelindeki *sefer kavramı* projenin dramaturgisinin *yolda olma* teması üstüne kurulmasına vesile olmuştur. *Yolda olma* temasıyla Yunus'un nefs mücadelesinin sahneye müzik, şiir ve hikaye anlatımı ile iç içe geçen bir koreografiyle yansıtılmasının etkili olacağı düşünülmüştür. Böylece, hem performans sanatının yalın gerçeklik anlayışı hem de tiyatro sanatının çok katmanlı karakter yaratma pratiği birleştirilerek sahnenin zamanı ve mekanı belirsiz soyut bir dergaha dönüştürülmesi hedeflenmiştir.

Bu makalenin amacı, metinsel anlatım düzleminde örtük bir motif olarak yer alan *yolda olma* temasını açığa çıkarmaya yönelik hazırlanan koreografinin yaratım sürecine dair bir inceleme yaparak alanda çalışanlara bir yol haritası sunmaktır. Koreografide başlıca kullanılan yöntemler olan Doğaçlama, Skinner Releasing Tekniği ve Laban Hareket Analizi ile koreografiyi oluşturan diğer unsurların ilgili literatür taramalarıyla birlikte değerlendirilmesi metoduyla yazılan makale, bütünsel bir algı deneyimi sunmak isteyen benzer gösterilerde koreografi ve bedensel far-

kındalığın önemine dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Makalenin çerçevesi, bu amaç doğrultusunda, koreografinin hazırlanma yöntemlerinin ve yaratım unsurlarının aktarımıyla sınırlanmış olup projenin metni ve müzik kompozisyonuna dair bir incelemeyi içermemektedir.

2. YUNUS EMRE'NİN TASAVVUF ANLAYIŞINDA YOLDA OLMA DÜŞÜNCESİ

Yunus Emre'ye dair bir proje olan Selam Olsun'un koreografi sürecine geçmeden önce, Yunus Emre'ye ve onun Tasavvuf anlayışının temel hatlarına değinmek eserinin üzerine inşa edildiği bakış açısını aktarmaya yardımcı olacaktır.

13-14. yüzyıllarda Anadolu'da yaşamış olduğu bilinen Yunus Emre, Türk edebiyatının en önemli şairlerinden biridir. "Yunus Emre, özünü ve ömrünü Yaradan'a adamış hakikat yolcularının en önde gelenlerindendir. Onun söylemleri evrensel sevgi ve hoşgörünün en veciz hallerini oluşturmaktadır…." (Tavukçu, 2017: 7). Yunus Emre, öz Türkçe'yi en yalın haliyle kullandığı şiir diliyle Anadolu halkıyla yakın ve samimi bir bağ kurmuş, *bizim Yunus* olmuştur. Varoluşa duyduğu sonsuz sevgiyi "Yaratılanı severim, Yaradan'dan ötürü" (Eyüboğlu, 2005: 19) şeklinde ifade eden Yunus Emre'nin sözlerindeki insanlığı her haliyle kucaklayan hoşgörü ve birlik mesajları, çağların gerisinden çağların ötesine uzanarak bugün tüm dünya için aydınlatıcı bir rehber haline gelmiştir.

Yunus'u incelediğimizde fiziksel alemdeki hayatının ve anlayışının, tasavvuf yolunda çıktığı ebedi aşk yolculuğu üzerine şekillendiğini fark ederiz. En temel anlamıyla Tasavvuf, insanın sonsuz ve tek gerçek varlık olan Hakk'a ulaşma çabasıdır. Tasavvuf 'ta "İnsan ruhu geldiği ilahi âleme duyduğu özlemden ötürü, vücuttan kurtulup Allah'a ulaşmaya çalışır"(Güray, 2010: 133). Kişinin sonsuzluğa ve ebedi aşka (tek gerçek varlık olan Hakk'a) ulaşmak için gerekli olgunluğa erişmesi ise manevi bir yolculuğa çıkmasıyla mümkün olur. Buradaki yolculuk, esas olarak insanın kendi nefsinden arınma yolculuğudur. Önemli olan, belli bir noktaya varmaktan ziyade, önce kişinin kendi sınırlı ben bilincini fark etmesi ve sonra da bunu Hakk'ın öz varlığı karşısında tamamen yok etmesi sürecinde attığı adımlardır. "…Yunus, Tasavvuf 'un temel şartlarından olan *birlik* dünyasına geçmeyi zor

da olsa başarmış ve bu *birlik* dünyasında *benlikten geçme* veya *benlik genişlemesi, güçlenmesi* diye adlandırabilen durumu çok iyi ifade etmiştir." (Aksoy, 2021: 214). Bu genişleme esnasında kişi nefsinden arınıp her şeyin bir olduğunu, hiçbir şeyin Hak'tan ayrı olmadığını gönül gözüyle görerek maddi alemin ötesine geçer ve ilahi aşka teslim olur. Dolayısıyla Tasavvuftaki yolculuk için, ilahi aşka (tek gerçek varlık olan Hakk'a) doğru giden bir manevi süreçtir diyebiliriz. Süreç, ilahi aşka kendini teslim etme yolculuğudur. Nefsi terbiye eden ise bu teslim olma süreci, diğer anlamıyla, yolculuğun kendisidir.

Selam Olsun projesinde vurgulanmak istenen, yukarıda anlatılan şekliyle *yolda olma* halidir. Bu noktadan hareketle, hem her bölümün kendi içindeki koreografisini hem de bütün oyunun akışını ve dinamiğini *yolda olma* halinin bütünsel bir şekilde algılanmasını sağlayacak şekilde tasarlama fikri tüm yaratım sürecinin rehberi olmuştur.

3. KOREOGRAFİNİN ŞEKİLLENME AŞAMALARI

Bu bölümde, hazırlık aşamalarından başlayarak koreografinin oluşumunda kullanılan yöntemler, öne çıkan temalar ve temaların bedene ile harekete yansıması incelendikten sonra temaların koreografi içindeki yolculuğu her epizot özelinde aktarılmaktadır.

3.1 Koreografinin Hazırlık Aşaması

Projenin yaratım süreci, S. Eyüboğlu'nun kitabındaki bilgiler ve Yunus Emre'nin incelenmesi ile başlamıştır. Yaratıcı ekip her hafta fikir paylaşımı yapmak üzere toplantı yapmış, koreografi, dramaturgi, hikaye anlatıcılığı, şiir ve müzik kompozisyonunun metnin ana temasını ifade edecek en incelikli yaklaşımla iç içe geçmesini ve süreç içerisinde birlikte şekillenmesini sağlamıştır. Ekip toplantılarının yanı sıra, etnografik araştırma yapmak üzere üniversitenin Tasavvuf Topluluğu'ndaki buluşmalara gidilerek kitaptaki bilgiler pekiştirilmiş ve derinleştirilmiştir. Ayrıca yaratıcı ekibin bütün üyelerinin her provada hazır bulunmasıyla fikir alışverişi yaratım süreci boyunca dinamik bir şekilde devam etmiştir.

Koreografinin hazırlık aşaması, metin okumalarını içeren ilk buluşmalar esnasında, teker teker, her bölümün başlığının ve temasının yaratıcı ekip tarafından incelenmesiyle başlamıştır. Bu incelemelerde, öne çıkan ortak temaların *yolda olma, nefsin teslimiyeti, zikir, birlik bilinci ve sema* olduğu gözlemlenmiştir. Bahsedilen temalar üzerinde detaylı bir analiz gerçekleştirildikten sonra sahnede genel olarak nasıl bir hareketsel ve bedensel varoluş sergileneceği ile ilgili fikir birliğine varılmıştır. Ortaya çıkan fikirlerin daha derin yansımalarını bedende bulmak ve oyunculara verilecek yönergelerde kullanılacak hareketsel ya da mekânsal ilişki imgelerini keşfetmek üzere öncelikle koreografın kendi bedeninde araştırma yapması yöntemiyle çalışılmıştır. Bu araştırmalar fikrin ortaya çıkmasını, anlatmak istenilenin berraklaşmasını ve temanın önce koreograf tarafından içselleştirilmesini sağlamıştır. Daha sonra bu aşamada keşfedilenler oyuncularla, bir sonraki bölümde anlatılacak olan, çeşitli yöntemler kullanılarak paylaşılmıştır.

3.2 Koreografide Kullanılan Yöntemler

Yoshi Oida, Japon Tiyatrosu'nda dansın sadece salt hareket değil karakterin, durumun, ilişkilerin ve duyguların görsel ifadesi olduğunu belirtir (Oida ve Marshall, 1997: xiii). Oida'nın bu yaklaşımıyla bağlantılı olarak projenin koreografisiyle bütünsel bir algı deneyimi yaratılması amaçlanmıştır. Böylece *yolda olma* teması ve öne çıkan diğer temaların gözle görülenin ötesine geçerek tüm duyulara hitap edeceği düşünülmüştür. Bahsedilen amaç doğrultusunda Konstantin Stanislavski'nin (1863-1938) doğalcı oyunculuk metodundan yola çıkılarak oyuncuların temayı içeriden hissedip dışa vurması böylece temanın her oyuncu için gerçekliğe ulaşması (Ergün, 2013: 13) anlayışıyla çalışılmıştır. Bu temel çıkış noktasının ardından, hazırlık aşamasında koreografın kendi bedeni üzerinde yaptığı araştırmaların sonucunda keşfedilen hareketsel fikirlerin oyuncular tarafından içselleştirilmesi, geliştirilmesi ve koreografide uygulanmasını sağlamak amacıyla üç ana yöntem kullanılmıştır. Bunlar Doğaçlama, Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği (SRT) ve Laban Hareket Analizi (LHA)'dir. Bu temel yöntemlerin yanı sıra, yaratım süreci esnasında storyboard (film şeridi) oluşturma yöntemi kullanılarak tüm yaratıcı ekibin oyunun bütün epizotlarında gerçekleşenleri tek bir sayfa üzerinde görmesi sağlanmıştır. Koreografinin her aşamasında rejisör ve dramaturg ile fikir paylaşımı yapılarak ilerlenmiştir. Böylece metinden olası bir uzaklaşmanın önüne geçildiği gibi koreografinin metni, oyunun dramaturgisini, oyunculuğu ve müzik kompozisyonunu besleyerek ilerlemesi sağlanmıştır.

3.2.1 Doğaçlama

Doğaçlama, her şeyden önce, aktif bir farkındalıkla *anda kalma* pratiğidir. Zihnin yönlendirmesinden uzaklaşarak akışa katılmak ve içinde bulunulan anın ihtiyacına cevap verebilmekle ilgilidir. Doğaçlama esnasında kişi an be an kendi iç dünyasıyla, hayal gücüyle, diğer kişilerle ve dış dünyayla iletişim kurar. Doğaçlama, aynı zamanda oyunsu bir keşif alanı olması sebebiyle kişiye kendi sınırlarının ve bildiklerinin ötesine geçerek hem yeni şeyler öğrenme hevesi kazandırır hem de yaratma cesaretini çoğaltır. Böylece doğaçlama, kişinin içindeki yaratıcı gücü ortaya çıkaran bir yöntem olarak tüm sanat dalları için ateşleyici bir rol oynar.

Dansta doğaçlama ise, *anın içindeki yaratıcı hareket* olarak tanımlanabilir. "Doğaçlamada hareketler bir fikre, bir imgeye ya da algısal bir itkiye dürtüsel bir yanıt olarak ortaya çıkar" (Blom ve Chaplin, 1982: 6). Selam Olsun projesinin koreografisinin hem hazırlık aşamasında hem de koreografinin içinde doğaçlamaya çeşitli kullanım alanlarıyla yer verilmiştir. Provaların başlangıcında doğaçlamadan bir ısınma yöntemi olarak faydalanılmıştır. Bunun yanı sıra doğaçlama, bölümlerin temalarının içerden hissedilerek o bölüme ait bedensel varoluşa ulaşmaya ve yeni hareketlerin keşfedilmesine olanak tanımıştır. Ayrıca koreografi içinde belirli bölümler yönergeler dahilinde doğaçlamaya açık bırakılarak oyuncunun dikkatinin ve yaratıcılığının an içinde aktif kalması hedeflenmiştir. Tüm bu koşullarda oyuncu, eşzamanlı olarak hem keşfeden hem yaratan hem de icra eden konumundadır. Oyuncunun bireysel farkındalığı ve kendi iç dünyasına yakınlığı, yanıt verme eyleminin spontane olarak gerçekleşmesinde büyük öneme sahiptir. Bu aşamada Skinner Releasing Tekniği devreye girmektedir.

3.2.2. Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği

Koreografinin yaratım sürecinde kullanılan diğer yöntem, doğaçlamayı da içinde barındıran Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği'dir. (SRT). Skinner Releasing Tekniği, Amerikalı bir dansçı ve eğitmen olan Joan Skinner tarafından 1960'lı yılların sonlarına doğru geliştirilmiş, dönüştürücü bir dans tekniğidir. Nezaketi ön plana alan pedagojisi özenle hazırlanmış bu teknik, kişiye destekleyici bir öğrenme alanı oluşturmaktadır.

Skinner Releasing Tekniği kişiyi çabasızca hareket etmeye ve kendi bedeninin eşsiz potansiyelini keşfetmeye doğru taşımaktadır. SRT'nin öne çıkan ilk özelliklerinden biri, süreç temelli bir yaklaşıma sahip olmasıdır. SRT derslerinin ana hatları, şiirsel bir dille sunulan ve kişinin iç dünyasında bir yankılama yaratan imge demetlerinden oluşmaktadır. Teknikte belirli bir hareket gösterilmeksizin herkesin, imgelerden oluşturulan alanda, doğaçlama halde bireysel keşfini yapması önemsenir. Bu şekilde kişi hayal gücünü işe dahil ettiği için, yaratıcı bir çalışma olarak da adlandırılır. Teknikte dışsal bir form aranmaz, hareketi ve imgeyi içerden hissetme ile kendini akışın içine serbest bırakma hali desteklenir. Analitik değil sezgisel bir yaklaşım öne çıkartılır. Tekniğin doğrusal olmayan ve bir spirali andıran pedagojisi sayesinde salıverme deneyimi, içinde daima keşif barındıran bir süreçtir. Teknikte "insan organizması beden-zihin ikilemi olarak değil dinamik bir enerji ağı olarak görülür. Ağ tamamen birleşiktir" (Emslie, 2021: 11). Kişi zamanla beden-zihin- ruh bütünlüğünde çoklu bir farkındalığa, oradan da derin bir bütünsel dönüşüme doğru yol alır.

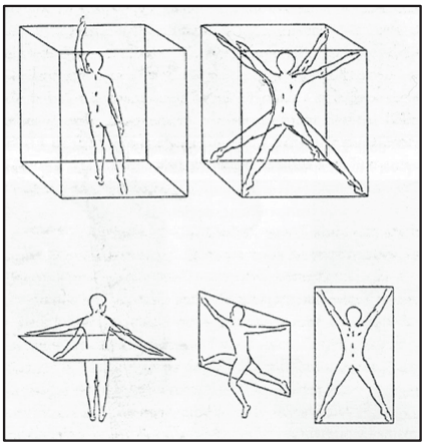
Bu yüzden, SRT ilk olarak eserin hazırlık aşaması ile prova öncesi ısınmalarda, oyuncunun kendi iç dünyasına yakınlaşması ve bireysel farkındalığını geliştirmesi amacıyla kullanılmıştır. Pratiklerde yoğunluklu olarak oyuncunun SRT'nin temel imgelerinden biri olan erime imgesi ile hareket etmesi teşvik edilmiştir. Bu imge zaman içinde hem koreografideki hareketlerin üzerine kurulacağı temeli oluşturmuş hem de sahnede oyuncunun tema ile bağlantılı içsel varoluşa ulaşmasını sağlamıştır. Çünkü teknikte ilerledikçe beden-zihin-ruh bütünlüğünde çözünme başlamakta ve saf farkındalığa doğru ilerlenmektedir. "Joan Skinner'ın dediği gibi, "Sadece bilinç (consciousness) kaldı. Hiçliğin içine karışıyoruz (eriyoruz) ve öyle yaptıkça orada kimliğin yok olması bulunuyor. Ben hiçbir şeyim ve ben her şeyin bir parçasıyım" (Emslie, 2021: 13). Zaman içinde nefsin yok oluşuna doğru yol alınmasının Yunus'un Tasavvuf anlayışı ile birebir örtüşmesi, yaratım süreci boyunca tekniğin prensiplerinden esinlenen pratiklere yer verilmesinin ana sebeplerinden biri olmuştur. Koreografinin ve oyuncunun sahnedeki varoluş halinin gelişiminde SRT'ndeki erime imgesinin yanı sıra, aktif farkındalık hali, ayakların yumuşaması ve gövdenin sessizlik içindeki canlılığı prensiplerinden yararlanılmıştır.

3.2.3. Laban Hareket Analizi

Eserin epizotlarındaki temalar ve varoluş hali, Doğaçlama ve Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniği yöntemleriyle oyuncuların iç dünyalarında keşfedilip bedenlerine yansıdıktan sonra, koreografinin mekânsal yerleşimini ve hareket dizgelerini oluşturma sürecinde Laban Hareket Analizi (LHA) yöntemi kullanılmıştır.

Laban Hareket Analizi, Rudolf Laban tarafından geliştirilmiş bir sistemdir. R. Laban, Hareket Analizi teorisini oluştururken kozmik yasaları incelemiş ve bunların insanın hareketleriyle zihinsel, fiziksel ve ruhsal yönden bağlantılı olduğunu fark etmiştir (Newlove, 2001: 29).

Selam Olsun koreografisinde hareketlerin gerçekleştiği yönleri ve sahne mekanındaki yerleşimleri kesinleştirmek için, Laban'ın uzay kavramı içindeki Küp Teorisinden yararlanılmıştır. Laban'a göre her şey Kinesfer ile başlamaktadır. Kinesfer, 3 boyutlu insan bedeni ile onun ayakta dururken uzanabileceği en uçtaki derinlik, yükseklik ve genişlik mesafelerinden oluşur. Böylece vücudun çevresinde 3 boyutlu bir uzay-mekan hissi ortaya çıkar. R. Laban, bu 3 boyutlu mekanı Küp Teorisi diye isimlendirdiği teorisiyle ele almıştır ve her hareketin bu Küp içinde tanımlanabilecek belli bir noktaya yöneldiğini söylemiştir. Koreografi esnasında bu yönler ile noktalar tanımlandığında, hayal edilen harekete ulaşmak ve bütünlüğü sağlamak daha kolay bir hale gelmektedir.



Resim 1. Laban Küp

Küp Teorisi'nin yanı sıra, hareketlerin zamanlamalarını ve içsel kalitelerini oyuncular arasında uyumlamak için Laban'ın Efor Teorisi'nden (Effort Theory) beslenilmiştir. En basit şekliyle, Laban Efor Teorisi'nde insan hareketlerinin niteliği ile içsel tutumu; yön, ağırlık, zaman ve akış şeklinde tanımlanan 4 temel birleşik parçaya bölünerek analiz edilmektedir. Bu parçalardan Yön, direkt ve dolaylı; Ağırlık, ağır ve hafif; Zaman, ani ve uzatmalı; Akış, kısıtlı ve özgür olmak üzere iki zıt ögeyi içinde barındırır. Koreografi içinde tüm efor kalitelerine yer verilmiş olsa da SRT'ndeki erime imgesinin yoğun kullanımı sebebiyle uzatmalı zamanlama, hafif ağırlık, özgür akış ve dolaylı yön, öne çıkan kaliteler olmuştur.

3.2.4. Storyboard (Film Şeridi)

Koreografinin oluşumunda kullanılan temel yöntemler haricinde her epizotun sahnedeki mekânsal yerleşimiyle içeriğinin tek bakışta baştan sona görülmesini sağlamak ve sürekli tekrar yapmak zorunda kalmadan gösterinin bütünlüğü hakkında bilgi vermesi amacıyla bir *storyboard (film şeridi)* oluşturulmuştur. Storyboard, genellikle film yönetmenlerinin kullandığı bir araçtır ve "film tamamlandığında ekranda görünecek olanların kağıt üzerinde bir taslağıdır" (Barnwell, 2011: 88). Bu taslaklarda senaryodaki tüm planların detaylarına çizimlerle yer verilirken amacın anlatılmasına yönelik diğer tüm açıklamalar yazılı notlarla belirtilir. Bir harita ya da referans olarak yönetmen ve yaratım ekibinin arasındaki iletişimi sağlayan storyboardlar, yaratım süreci içerisinde geliştirilmeye ve değişime uğramaya açıktır.

Selam Olsun koreografisinde bir storyboard kullanılması sayesinde, tüm yaratım ekibinin bu şemaya bakarak oyunun gidişatı, genel akışı ve dinamiğiyle ilgili bilgi edinip ihtiyaçları tek bir belge üzerinde görmesi mümkün olmuştur. Daha sonra değişiklikler bu şablonlar üzerinden yapılmıştır.

3.3. Temayı Destekleyen Kompozisyon Unsurları

Yunus'un Tasavvuf anlayışı içindeki manevi yolculuğunu ifade etmek üzere tasarlanan koreografinin yaratım sürecinde, *yolda olma, nefsin teslimiyeti, zikir, birlik bilinci* ve *sema* temaları öne çıkmıştır. Eşzamanlı olarak bu temalar hem bedenlere hem de mekana yansıtılmış, koreografinin üzerine inşa edileceği motifleri ve kompozisyon araçlarını oluşturmuştur.

Temalardan *yolda olma*, yürüme ile; *nefsin teslimiyeti* erime imgesiyle; *zikir*, gövdenin açılıp kapanması, tekrar ve nefes sesiyle; *birlik bilinci*, unison ve çember formu ile; *sema* ise dönme eylemiyle sahneye taşınmıştır. Koreografide baştan sona bir bütünlük elde edilmesi amacıyla bahsedilen motifler ve kompozisyon araçları çeşitlenerek eserin farklı bölümlerinde tekrarlanmıştır. Aşağıda temalar ile motiflerin ve kompozisyon araçlarının bağlantısı detaylı olarak incelenmektedir.

3.3.1 *Yolda Olma* ve Yürüme

Tüm yolculukların bir adımla başlaması düşüncesinden çıkış yapılarak *yolda olma* temasını en iyi ifade edecek eylemin yürüme olduğuna karar verilmiştir. Yürüme eylemi bir motif olarak ele alınmış, oyunun çoğu epizodunda, zaman zaman tüm grubun zaman zaman sadece anlatıcının yürümesi gibi çeşitli şekillerde kullanılmıştır.

Yürüyüşlerde, SRT derslerinde yer alan ayakların yumuşayarak esnek bir hale gelmesi imgesinden yararlanılmıştır. Bu imge ile oluşturulan alanda oyuncuların doğaçlama hareket ederek ayakların yerle temasını ve bunun getirdiği varoluş halini içeriden hissetmelerine zaman ayrılmıştır. Ayakların yerle temasına odaklanmak tüm benlikte bütünsel bir farkındalık hali oluşturur. Böylece adımlar sırasında ağırlık bir ayaktan ötekine aktarılırken gövde sessiz kalabilir. Sükunet içinde, hiçbir titreşim yaratmadan ve

durağanlığı bozmadan gerçekleşen *içeriden* bir yürüme halidir bu. Tüm benlik dingin bir serbestlik içindedir ve dinamik bir durağanlıkla doludur (Oida ve Marshall, 1997: 43). Bu farkındalıkla yapılan doğaçlamalar sonunda oyuncuların adımları yumuşayınca ve yürümeye dair ortak bir algı oluşunca, birlikte adım atma çalışmalarına geçiş yapılmıştır

Grup olarak birlikte adım atmak kolay gibi görünse de oldukça zorlayıcı bir eylemdir. Çok geniş bir farkındalık alanı gerektirir. Gözlerle birlikte diğer tüm algıların da genişlemesine ihtiyaç duyulur. Bu bütünsel farkındalığı uyandırmak için yine SRT derslerinde yer alan bir farkındalık egzersizinden esinlenilmiştir. İkili gruplar halinde yapılan bu egzersizde bir oyuncuya, arkası dönük diğer oyuncuya doğru, ormandaki bir hayvanın avına sessizce yaklaşması gibi yürümesi yönergesi verilmiştir. Bu yönerge ile ayakların zeminle sessizce teması, gövdeninse canlılığı içinde barındıran bir durağanlık hali içine girdiği gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, bedenlerin arka yüzeyinin genişlemiş, tüm algıların açılmış olduğu keşfedilmiştir. Her iki tarafta da çok derin bir varoluş halinin ortaya çıkmasına tanık olunmuştur. Hem yürümenin kalitesi hem de birlikte adım atma pratikleri sonucunda, oyuncuların iç enerjilerinin yoğunlaşmış ve merkezlenmiş olduğu gözlemlenmiştir. Oyundaki bütün yürüme eylemleri yukarda bahsedilen farkındalıkla gerçekleştirilmiştir.

3.3.2. *Nefsin Teslimiyeti* ve Erime

Bedenin katı halden sıvı hale dönüşmesi esnasında yumuşayarak çabasız bir çabayla kendini akışa bırakması olarak ifade edebileceğimiz erime, SRT derslerinin temel imgelerinden biridir. Erimede, Joan Skinner'ın bahsettiği, *hiçliğin içine karışmak* bulunmaktadır. Bu bağlantı, Tasavvuf yolculuğunun içindeki *nefsin teslimiyeti* halini sahneye taşıması için erime motifinin seçilmesini sağlamıştır. Oyuncuların erime imgesiyle doğaçlama yapmaları yoluyla teslimiyet halini içselleştirmeleri sağlanmıştır.

Erime motifi eserde genel bir içsel durum tasarımı olarak ele alınmış, zaman zaman tüm beden ile gerçekleşmiş, zaman zaman sadece bir beden bölgesinde uygulanmıştır. Bu motif, bedenlerde aşağıya inmek, yukarıya çıkmak ya da yanlara doğru yuvarlanmak gibi çeşitli yönlerde ve zamanlamalarda gerçekleştirilmeye açık bırakılmıştır. Erime motifi, sahnede her zaman doğaçlama olarak uygulanmıştır.

3.3.3. *Zikir* ve Gövdenin Açılıp Kapanması, Tekrar, Nefes

Özü nefsi terbiye etmek olan zikir "yok olmak, kendi varlığından bir şey bırakmamak, Hakk'ın varlığı ile var olmaktır." (Özgen, 2013: 221). Zikir, Hakk'ın isimlerinin belli bir bilinçle ve sürekli tekrarlanmasıyla gerçekleşir. Böylece kişinin çeşitli şekillerde dağılmaya meyleden zihnini ve kalbini yolculuğa odaklamasını sağlar, Hak yolunda olduğunu hatırlatarak ona direnç kazandırır.

Zikir temasının hareket motifinin belirlenmesinde toplu halde yapılan zikir meclislerinde zikrederken kişilerin öne arkaya sallanma hareketi ile bağlantı kurulmuş, motif olarak gövdenin açılması kapanması eylemi seçilmiştir. Kalp bölgesini aktive ederek kalbin açılmasını destekleyen bu eylem, manevi yolculuğu esnasında kişinin *gönül gözünün* açılarak özde olanı görmeye başlaması ve Hakk'ın varlığıyla bütünleşmeye doğru yol alması fikirleriyle ilişkilendirilmiştir.

Eserde zikir temasının tam anlamıyla ifade edilmesi için gövdenin açılıp kapanması motifi, genellikle zikrin esas etki aracı olan tekrarlar ile sahneye taşınmıştır. İçinde tekrar barındıran hareketler iç enerjimizi uyandırarak içsel farkındalığımızı ve hassasiyetimizi geliştirmektedir. Tekrarın içsel durumumuzu değiştirme gücüne sahip bir yöntem olduğunu Yoshi Oida şu şekilde dile getirmektedir, "Sizi değiştiren, tekrarın ta kendisidir"(Oida ve Marshall, 2012: 61). Bu yüzdendir ki birçok kutsal gelenek ve dinsel ibadet tekrarlayan hareketleri, tekrarlayan sesleri, zikirleri ve ilahileri zihni özgürleştirmek, içsel varoluşu aktive etmek, maneviyatı beslemek ve benliği dönüştürmek için kullanmaktadır (Oida ve Marshall, 2012: 63). Eserde Yaradan'a yakınlaşma ve teslim olma halinin daha etkili bir şekilde açığa çıkarılması için tekrar eden gövdenin açılıp kapanması motifi, nefes sesi eşliğinde kullanılmıştır. Uzm. Dr. Mehmet Kasım Sufizm'de nefesin Yaradan ile aramızdaki köprü olduğundan bahseder (Önder, Ö. 2019: 97). Böylece üç bileşeni (hareket formu, tekrarlar ve nefes) ile Tasavvuf

yolunda çok önemli bir öge olan zikrin sahnede etkin bir varoluş sergileyeceği düşünülmüştür.

3.3.4. *Birlik Bilinci* ve Unison, Çember Formu

Yunus'un *birlik bilinci* ve halkıyla bütünleşmesi, koreografiye iki farklı kompozisyon aracıyla yansıtılmıştır. Birincisi, Unison diye adlandırılan bir kompozisyon aracıdır ve gruptaki herkesin tıpa tıp aynı zamanlamada aynı hareketleri yapmasıyla gerçekleşmektedir. Bu şekilde, tam bir bütünlük sağlanarak *birlik bilincinin* sahnede açıkça ifade bulacağı düşünülmüştür. Unison hareket için gerekli olan uyumu sağlamak üzere hem Laban Hareket Analizi yönteminin Küp ve Efor Teorilerinden yararlanılmış hem de SRT derslerinde bulunan, benliğinin iç ve dış farkındalığını uyandırıcı çalışmalara yer verilmiştir.

Birlik bilincini öne çıkarmak için kullanılan diğer araç ise sahnede çember formunun oluşturulmasıdır. Bir amaç birliğini ve grubun bütünlüğünü temsil eden içe dönük çember formunun (Blom ve Chaplin, 1982: 50), aynı zamanda evrenselliği, tamlığı, sonsuzluğu; başlangıcın, bitişin ve bir varış noktasının olmadığını sembolize etmesi sebebiyle gösterinin öne çıkan diğer temalarını da destekleyeceği düşünülmüştür. (Penguin Random House, çev. Toksoy, 2021: 284)

3.3.5. *Sema* ve Dönüş

Hakk'a ulaşma ve hakikati idrak etmenin bir aracı olan *sema*, hem *müziği işitmek* hem de *işitilen müzik* anlamına gelmektedir (Ayaz ve Sultanova, 2007: 122). Burada işitilen müzik, şiir ve ilahiler yoluyla kişinin içinde Tanrısal sesleri duymasıdır. Sema, bu şekilde, kişiyi öze yaklaştıran bir niteliğe sahiptir. Sofiler, bir arada yapılan sohbetlerin manevi atmosferinde okunan şiir ve ilahileri dinlerken duygulanmaları sonucu, heyecan ve coşku ile ayağa kalkıp zikir yaparak sema etmektedirler. "Ötesi ise, semanın sonucunda ortaya çıkan bir vecd halidir ve ölçülü uyumlu hareketlerdir. Vecd haline ulaşan insan da ilim ve irfan sahibi olur, sezgi gücü kuvvetlenir ve gönül gözü açılır" (Tamay, 2009: 165). Sema edenler genellikle döndükleri için sema, *devran* ya da *devir* diye de adlandırılmaktadır. Sema yapan Mevlevi ise *Semazen* olarak tanımlanmaktadır (Küçük, 2009: 465). Semazenin sema ederken, Hakka yönelik bir tevazu göstergesi olarak kolları iki yanda açıktır. Yukarı bakan sağ el, Tanrı'dan feyiz alıp O'ndan başkasına yüz çevirmek, aşağı bakan sol el ise bu feyzin dağıtılması anlamına gelmektedir (T.C. Kültür ve Turizm Müdürlüğü AEGM, 04.11.2008).

Koreografide semazenin dönüş eyleminden ilham alınmış, bu dönüş hem bedenlerde kendi ekseni etrafında dönmek olarak kullanılmış hem de dönüş fikri çeşitlenerek çemberin döndürülmesi olarak ele alınmıştır.

3.4. Temanın Koreografi İçindeki Yolculuğu

Selam Olsun projesinin koreografisinin ana amacı, *yolda olma* halini ve bununla bağlantılı temaları açığa çıkarırken bütünsel bir algı deneyimi yaratmaktır. Bu amaç doğrultusunda 11 oyuncu için tasarlanan koreografinin yapısal tasarımı, tüm oyuncuların gösteri süresince sahnede grup olarak hareket etmeleriyle oluşturulmuştur. Böylece oyuncuların, bir anlamda görünmez hale gelerek ifadenin hareketler aracılığıyla ortaya çıkmasını sağlamaları hedeflenmiştir.

Aşağıda koreografi unsurlarının gösterinin 6 şiir ve 6 ilahi/şarkı içeren 13 epizodunda nasıl işlendiğinden bahsedilmektedir. İncelemelerde Laban Hareket Analizi (LHA) bağlamında sadece öne çıkan ögelere yer verilmiştir.

Resim 2. 1. Epizot

Eserin **1. epizodunda** yaşamı hakkında çok fazla yazılı kaynağa ulaşılamayan Yunus Emre'nin halk masallarına konu olan yaşamınadair bir giriş yapılır. Öncelikle, Yunus'un sesini binlerce yıldır insanlığa taşıyan bu anlatılar ve dilden dile aktarılan şiirler sayesinde masalsı hale gelen varoluşu fikrini desteklemek üzere bu bölümün anlatıcısı, grubun ortasına yerleştirilmiş, sesinin nereden geldiğinin belli olmaması sağlanmıştır. Projenin üzerine kurulduğu *yolda olma* fikrini gösterinin ilk dakikalarında etkili bir şekilde

aktaracağı düşünüldüğü için, ilk epizotun tamamında sadece yürüme eyleminin kullanılmasına karar verilmiştir. Unison uygulanan yürüme, LHA'nde uzatmalı zamanlama ve sınırlı akışta, sahnede arkadan öne doğru bir zemin deseninde gerçekleşmektedir.

Resim 3. 2. Epizot

2. epizot ile hem metinde hem de koreografide Yunus'un seferinin başlangıcına giriş yapılmaktadır. Bu bölümde, Yunus'un yolculuğu için belki de en önemli dönüm noktası olan Hacı Bektaş Veli ile tanışması anlatılmaktadır. Bu tanışıklıkta Hacı Bektaş'ın Yunus'a sunduğu nefesin önem arz etmesi neticesinde koreografide esas olarak nefes sesinin tekrar etmek suretiyle öne çıkartılmasına karar verilmiştir. 2. epizotta Unison kompozisyon aracı ile kullanılan motif, dizlerin üzerinde otururken gövdenin açılıp kapanmasıdır. LHA'nde hem uzatmalı hem ani zamanlamaya sahip olan ve direkt yönde gerçekleşen eylemler, sahnenin ortasında kendi ekseninde dönerek uygulanmaktadır. Sahnede anlatıcı hariç oyuncuların konumları değişmemiş, öne dönük başlayan hareketler sol arka köşeye dönülerek tamamlanmıştır. Oyuncuların aynı anda aynı köşeye dönebilmeleri için Laban Hareket Analizi'den yararlanılmıştır.

Resim 4. 3. Epizot, 1. bölüm

Gösterinin **3. epizodunda**, önce Hacı Bektaş Veli'nin Anadolu'ya gelişinin daha sonra da Taptuk Emre'nin Hacı Bektaş ile tanışmasının hikayesi anlatılmaktadır. Birinci hikayede, Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya güvercin kılığında gelmesinden alınan ilhamla oyunculara, aynı anda, hem doğacak kuş hem de onun kıracağı yumurta oldukları imgesi ile doğaçlama hareket etmeleri söylenmiştir. 3. epizodun birinci kısmında kullanılan motif, dizlerin üzerinde otururken gövdenin açılıp kapanmasıdır. LHA'nde, hem uzatmalı hem ani zamanlamaya sahip bu kısım mekanda sol arka köşeye dönük, sabit bir noktada gerçekleşmektedir. Taptuk Emre'nin hikayesinin anlatıldığı ikinci kısım için Hacı Bektaş'ın Taptuk'a uzattığı el ilham kaynağı olmuş, oyunculara çeşitli biçimlerde ve seviyelerde ellerine bakarak ilerleme yönergesi verilmiştir. Burada gövdenin açılıp kapanması motifine kollar eklenerek çeşitlenmiştir. Yönergeler çerçevesinde doğaçlama gerçekleşen ve tüm efor kalitelerini içinde barındıran eylemler sahne sol arka köşeden sahne sağ ön köşeye uzanan diyagonal bir yerleşime doğru ilerlemektedir.

Resim 5. 3. Epizot, 2. bölüm

Resim 6. 4. Epizot

4. epizotta Yunus'un Taptuk Emre'nin tekkesindeki hizmeti anlatılmaktadır. Yunus'un tekkede kırk yıl boyunca özene bezene sırtında taşıdığı düzgün odunlar (Eyüboğlu, 2005: 15) buradaki koreografinin ana çıkış kaynağı olmuştur. Kore-

ografi için oyunculara erime imgesiyle yükselip alçalarak spontane poz (duruş) değişimi yapmaları ve pozlarda belli bir süre durağan kalmaları yönergesi verilmiştir. Ayrıca epizodun sonunda oyuncuların, metinle uyumlu olacak şekilde, eriyerek yere yatmalarına karar verilmiştir. Bu yönergeler, taşınan odunların yıllar içinde yavaş yavaş, belirsizce nefsi eğitmesine ve nihayetinde nefsin teslim olmaya geçişine bir gönderme yapması için tercih edilmiştir. Durağan anları yoğunlukla içeren 4. epizotta kullanılan tek motif, çeşitli biçimlerde erimedir. LHA'nde uzatmalı zamanlamaya ve sınırlandırılmış akışa sahip olan bu eylem, oyuncuların sahnede oluşturulmuş diyagonal yerleşimdeki noktalarında sabit kalacakları şekilde, yönergeler çerçevesinde doğaçlama gerçekleşmektedir. Anlatıcı, oyuncuların arasındaki boşluklarda ilerlemektedir.

Resim 7. Haktan Gelen Şerbeti

Yunus, Taptuk Emre'nin tekkesine çiğ girmiş, orada geçirdiği süre boyunca manevi açıdan gelişmiştir. Bu gelişim sürecini insanlara ulaştıran **Hak'tan Gelen Şerbeti** ilahisine, Elhamdülillah (Şükür Allah'tandır) kelimesinin verdiği ilhamla gövdenin açılıp kapanması motifini kolları ekleyerek çeşitleyen bir koreografi ile eşlik edilmesine karar verilmiştir. Koreografide hareketler Unison uygulanır. Tüm eylemler çember formunun bir çeşitlemesi olan yarım ay düzenindeki sabit noktalarda gerçekleşmektedir. Ayrıca, koreografi içindeki geçişlerde tekrar eden nefes sesine yer verilmiştir. Hareketler LHA'nde uzatmalı zamanlamada ve sınırlandırılmış akışta uygulanmaktadır. İlahinin sonunda oyuncular eriyerek yer seviyesine geçiş yapmaktadır.

Yunus'un şairliğe başlamasının hikayesinin anlatıldığı **5. epizotta**, Tasavvuf 'ta önemli bir yere sahip olan ve Yunus'un *dost meclisleri* diye nitelendirdiği sohbetlerin betimlenmesine karar verilmiştir. Tüm oyuncular, ilahiyi söylerken konumlandıkları yarım ay düzeninde, yere oturmuş ve hareketsiz bir şekilde anlatıcıyı dinlemektedir. Koreografideki durağan anların ilkidir.

Oyunda seslendirilen ilk şiir olan **Çağırayım Mevla'm Seni** şiirde hem Yunus'un Mevla'ya yakarışının hem de Mevla'ya *teslim olma* yolundaki bireyi tasvir etmek üzere oyuncular, teker teker, oturdukları yerden ayaklarının üzerine yükselirler. Şiirde kullanılan hareket motifi eriyerek yükselmedir. LHA'ndeki zamanlaması uzatmalı, mekanı ise yarım ay düzeninde sabittir.

Resim 8. 6. Epizot

6.epizot, Yunus'un şiirlerinin tüm varoluşu kapsayacak genişlikte olduğunu, Yunus'un nefesinin insanlarla birlikte tüm kainata pay edildiğini Molla Kasım masalı ile anlatmaktadır. Masalda Molla Kasım'ın Yunus'a boyun eğmesine yer verildiği için, epizodun başlangıcında motif olarak erimenin motifi, Molla Kasım'ın okuduğu ilk şiirleri atması ve yakması (Eyüboğlu, 2005: 20) ile birleştirilmiş, ani zamanlama ve yukarı seviyeden aşağı seviyeye direkt yönde uygulanarak düşme eylemine dönüştürülmüştür. Hareketler, yönergeler dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır. Masalın ilerleyen bölümlerinde, Yunus'un şiirlerinden göklerdeki meleklerin, denizlerdeki balıkların ve binlerce insanın nasiplenmesinin (Eyüboğlu, 2005: 20) ifade bulması için, yavaş yavaş tüm mekana açılan yürüme eylemi kullanılarak Yunus'un şiirlerin ulaştığı alanın genişlemesi tasvir edilmek istenmiştir. LHA'nde özgür akışta, hafif ağırlıkta, hem direkt hem de dolaylı yönlerde tüm mekana yayılan yürüme eylemi, doğaçlamaya açık bırakılmıştır. Epizodun en sonunda ise anlatıcının bir elini

gökyüzüne bir elini yeryüzüne çevirip kollarını iki yana açmasıyla semazenlere gönderme yapılması düşünülmüştür.

Metnin ikinci şiiri, tüm bilgilerin, her şeyden önce insanın kendisini bilmesi için var olduğunu söyleyen **İlim İlim Bilmektir** şiiridir. Bu bölümde hem Yunus'un içe doğru yaptığı yolculuğu hem de insanın kendini bilmeye doğru attığı adımları temsil etmesi için şiir boyunca oyuncuların normal bir hızda, karışık düzende ve doğaçlama olarak yürümelerine karar verilmiştir. Kendini bilen kişinin dünyaya samimiyetle açılmasını betimlemek üzere oyuncular tüm mekanı kapsayacak şekilde yürümektedirler. Burada yürüme motifi, LHA'nde özgür akışta, hafif ağırlıkta ve tüm yönlerde gerçekleşmektedir. Gösteride motif dahilinde doğaçlama yöntemi kullanılmıştır.

Resim 9. 7. Epizot

7.epizotta Yunus'un halkıyla bütünleşmesine, kendi yüreğinden dünyaya açılmasına ve *birlik olma* çağrısına vurgu yapılmaktadır. Burada solo olarak dans eden bir oyuncuya, kalbin dünyaya açılmasını ifade etmesi için, gövdenin kapanıp açılması motifine kollarını ekleyerek doğaçlama dans etme yönergesi verilmiştir. Bu esnada, Yunus'un halkıyla bütünleşmesini temsilen, arkada yan yana duran 7 oyuncu yavaş tempoda öne doğru Unison yürümektedir. Bölüm sona ererken Yunus'un tüm insanlarla birleşmesini betimlemek üzere herkes el ele tutuşarak bir çember oluşturmaktadır. 7.epizotta yürüme ve gövdenin açılıp kapanması motifleri ile Unison kompozisyon aracı sahnede aynı ağırlıkta yer almaktadır. Gövdenin açılıp kapanması motifi doğaçlama performans esnasında çeşitlenerek kullanıldığı için LHA'ndeki tüm Efor ögelerini içinde barındırmaktadır. Yürüme motifi ise sınırlı akışta, uzatmalı zamanlamada ve Unison gerçekleşmektedir.

Resim 10. Gelin Tanış Olalım

Yunus, birbirimizi sevgi yoluyla anlamamız, tanımamız, birbirimizin varlığını kabul etmemiz ve işbirliği yapmamız gerektiğini söyler bize **Gelin Tanış Olalım** şiiriyle. Bu sonsuz sevgi ve *birlik* yolculuğunu ifade etmek üzere şiir okunurken oyuncuların bir önceki bölümün sonunda el ele tutuşarak oluşturduğu çemberin yürüyerek sola doğru döndürülmesine ve bu dönüşün kademeli olarak hızlandırılmasına karar verilmiştir. Bu bölümdeki tek motif olan çember formundaki yürüme,

LHA'nde özgür akışta ve hafif ağırlıkta gerçekleşmektedir. Zamanlama kademeli olarak hızlansa da bütüne bakıldığında uzatmalıdır.

Evliyalar Alan Dünyasın ilahisi kişinin hakikatten ayrılıp illüzyona kapıldığında karşılaştığı dünyanın acımasız taraflarını ve ne olursa olsun Yunus'un her zaman insanlığı bütünüyle kabul ettiğini anlatmaktadır. Buradaki koreografinin birbirinin yerine geçebilmeyi ve diğerinin bakış açısını anlamayı yansıtmasına karar verilerek şarkıyı söyleyen kadın oyunculara, ikişer ikişer birbirlerine doğru yavaşça yürüyüp yer değiştirmeleri yönergesi verilmiştir. Evliyalar Alan Dünyasın ilahisinin ana hareket motifini oluşturan yürüyüşler, LHA'nde direkt yönde ve hafif ağırlıkta gerçekleşmektedir.

Resim 11. 8. Epizot

8. epizota gelindiğinde kaderine kafa tutan, kahırları yenen, zehri bala çeviren Yunus anlatılmaktadır (Eyüboğlu, 2005: 25). Koreografide, kişinin yolculuktaki zor, yalnız zamanlarında, diretme ve yenilenme gücünü zikrin desteğiyle tekrar içinde bulmasını betimlemek için, zikir teması ile ilişkili gövdenin açılıp kapanması motifinin kullanılmasına karar verilmiştir. Oyunculara, bu motifi kolları dahil ederek çeşitlemeleri ve seviye değiştirerek anlatıcının olduğu bölgeye doğaçlama bir şekilde ilerlemeleri yönergesi verilmiştir. Sahnede yönerge dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmış eylemler, LHA'nde tüm efor kalitelerini içinde barındırmaktadır.

Resim 12. Gel Gör Beni

Gel Gör Beni ilahisinde aşk yolunda olan kişinin içinden geçtiği durumlar samimiyetle dile getirilmektedir. Bahsedilen samimiyet ile bağ kurularak bu bölümde tüm oyuncuların ilahiyi solo seslendiren oyuncunun çevresinde oturmaları aracılığıyla meşk eden bir grubun tasvir edilmesi düşünülmüştür. Bu esnada, kişinin yoldaki sürecini görünür kılmak üzere, arka fon perdesinin önünde, arkadan ışıklandırma ile gölge şeklinde gözüken bir oyuncunun solo dans etmesine karar verilmiştir. Sahnede yönergeler dahilinde doğaçlama yöntemi ile uygulanan bu dansın motifleri yürüme, erime, gövdenin açılıp kapanması ve kendi ekseni etrafında dönmekten oluşmaktadır. Böylece, bu ilahi sırasında eserin öne çıkan tüm temaları aynı anda sahnede ifade bulmaktadır. Koreografinin motifleri doğaçlama bir şekilde çeşitlenerek uygulandığından, LHA'ndeki tüm efor kalitelerini içinde barındırmaktadır.

9. epizot, tek yasası sevgi, tek dini aşk olan Yunus Emre'nin Tanrı'yı insanın içinde bulduğunu, her insanın içinde ise bütün insanlığın var olduğunu anlatmaktadır (Eyüboğlu, 2005: 26). Burada, Yunus'un saf sevgiyi temel alan inancının yalın bir şekilde iletilmesi amaçlanmış, oyuncuların anlatımı oturarak dinlemelerine karar verilmiştir. Oluşturulan düzen, Tasavvuftaki dost sohbetleriyle ilişkilendirilmiştir. 9. epizot, koreografinin ikinci tam durağan bölümüdür.

Birliği, eşitliği ve herkesin aynı yolun yolcusu olduğu fikrini öne çıkaran **Miskinlikte Buldular (Dört Kitabın Manası)** şarkısının koreografisinde, önceki bölümdeki gibi sevginin saflığını ve birlikteliği ifade etmek üzere yalın bir anlatım kullanılmasına karar verilmiştir. İkili gruplarda gerçekleşen koreografi, elini uzatıp diğerini yerden kaldırma, birlikte mekanın farklı bir noktasına doğru yolculuk ettikten sonra el ele tutuşup aynı anda eriyerek yere oturma eylemlerinin aralarda durağanlıklarla tekrar edilmesinden oluşmaktadır. Eylemler LHA'nde hem sınırlandırılmış hem de özgür akışı barındırırken hem hafif hem de ağır kalitelerde ve direkt yönde gerçekleşmektedir. Bu ilahi, erime imgesinin çeşitlenerek ağır bir şekilde ve direkt yönde kullanıldığı tek bölümdür. Koreografi, yönergeler dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır. Tüm mekan kullanılmaktadır.

Resim 13. Miskinlikte Buldular

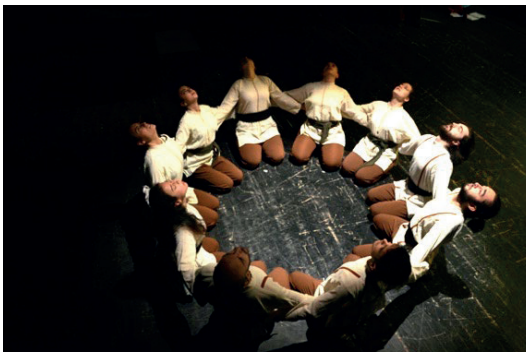
(Dört Kitabın Manası)

10. epizotta, dervişlerin sevgi ve hoşgörü çerçevesinde anlatılan insan üstü güçlerinin yanında, her insan gibi, içlerinde birer canavar beslediğini söyler Yunus (Eyüboğlu, 2005: 46-47). 10. epizodun koreografisinde, nefsin terbiye yolculuğu esnasında kişinin beslediği canavarlar ile birlik bilinci arasında gidip gelen içsel mücadelesi öne çıkartılmak istenmiştir. Koreografi, çemberde hareketsiz oturan oyuncuların, teker teker aniden dışarı uzanmaları ve diğer oyuncuların dışarı uzanan oyuncuyu kollarını uzatarak çembere geri döndürmeleri eylemlerinin tekrar edilmesinden oluşmaktadır. 10. epizotta gövdenin açılıp kapanması motifi çeşitlenerek çemberin açılması ve kapanması olarak ele alınmıştır. LHA'nde direkt yönde uygulanan eylemler, ani zamanlamayı içerir. Zamanlama ve hareketler yönerge dahilinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır.

Resim 14. 10. Epizot

Resim 15. 10.Epizot

Yunus Emre **Sen Derviş Olamazsın** şiiriyle dervişliğin, kötü söze karşılık vermeyecek kadar gönülden ve nefsten arınıp kendini tamamen birliğin okyanusuna teslim etmeden mümkün olmayacağını açıkça dile getirmektedir. İnsanın nefsinden arınmasının zikir teması çerçevesinde kuvvetli bir şekilde ifade edileceği düşünüldüğü için şiir boyunca, 2. epizottaki gibi, nefes sesinin tekrar etmek suretiyle öne çıkartılmasına karar verilmiştir. Bu bölümde kullanılan tek motif, dizlerin üzerinde otururken göğüs bölgesinin açılıp kapanmasıdır. LHA'nde hem uzatmalı hem de ani zamanlamaya sahip olan ve direkt yönde gerçekleşen eylemler, küçük çemberde, kol kola, şiirin sözleriyle bire bir uyumlanmış zamanlamada gerçekleştirilir. Kullanılan kompozisyon araçları, Unison ve tekrardır.



Resim 16. Sen Derviş Olamazsın

Yunus bu aleme, dünyevi meselelerle uğraşmaya değil ilahi aşk yolunda vuslata ermeye geldiğini **Bize Didar Gerek** şiiriyle dile getirir. Bu da yeniden ilahi aşkla dolu bir teslimiyet haline taşır bizi. Oyunun sonuna doğru yaklaşılırken, nefsin yüklerinden arınmış bir şekilde, aşk ve birlik bilincinin verdiği huzur ile dolma halini yansıtmak ve şiirin manasını öne çıkartmak amaçlandığı için oyuncuların, tüm şiir boyunca, küçük çemberde, kol kola, secde pozisyonunda ve hareketsiz bir şekilde durmalarına karar verilmiştir. Bu şiir koreografideki tam durağanlığın kullanıldığı 3. bölümdür.

Resim 17. Bize Didar Gerek

11. Epizot, Yunus'un *Aşk*'a bakış açısını anlatmaktadır. Yunus'a göre aşk, tüm gözyaşlarına rağmen sevinçli, aydınlık, insanca bir sevgidir

(Eyüboğlu, 2005: 30). Kişi, kendini bilip kendinden geçip kendini aştığı zaman, birlik bilinci ile bütünlenmekte ve ana yaşam amacı olan ilahi aşk insanın içinde doğmaktadır. Koreografide Yunus'un aşkının insanlıkla kaynaşmasını ve insanlığı her yönüyle sarmasını (Eyüboğlu, 2005: 30) betimlemek üzere oyuncuların, anlatıcıyı ortalarına alacak şekilde, doğum, ölüm ve yeniden doğuşu sembolize eden iç içe geçmiş çift sarmal zemin deseninde yürümeleri tercih edilmiştir (Penguin Random House, 2021: 285). Bu epizodun ana motifi olan yürüme, LHA'nde özgür akışta ve direkt yönde gerçekleşmektedir.

Yunus'un aşka bakışı anlatılırken **Kıymetli Nesnedir Aşk** şarkısıyla aşkın sıradan bir şey değil hürmete layık bir kavram olduğu dile getirilmektedir. Yunus'un bahsettiği aşkı yaşamak için önce yanmak, yanmak içinse aşık olacak iç kuvveti bulmak gereklidir. Bu bölümde insanın aşkın ateşine doğru yürüme gücünü içinde bulmasının ifade edilmesi amaçlanmış, oyuncuların şarkıyı söylerken önce birbirlerine doğru iki grup halinde yürüyerek yaklaşmalarına, sonra birbirlerinin içinden diğer tarafa geçmelerine ve tek bir grup halinde seyirciye dönerek birlikte öne doğru yürümelerine karar verilmiştir. Şarkıda tek motif olarak kullanılan yürüme eylemi, LHA'nde direkt yönde ve sınırlandırılmış akışta gerçekleşmektedir.

11. epizodun devamı olan bu bölümde, Yunus'un aşkı yaşarken cesur olduğu, kendi aşkıyla yetinmek yerine dünyanın üstüne yürümeyi seçtiği anlatılmaktadır (Eyüboğlu, 2005: 31). Bu kısa anlatımın koreografisinde, her oyuncunun aşkın gözünün içine bakıp yiğitçe ortaya atılan ve dünyanın üstüne cesaretle yürüyen bir Yunus olduğu fikri temel alınmış, tüm oyuncuların, anlatıcının çevresinde karışık bir düzende ve anlatıcıya bakarak yürümelerine karar verilmiştir. Bu bölümün tek motifi olan yürüme eylemi, LHA'nde özgür akışta ve dolaylı yönde gerçekleşmektedir.

Resim 18. Severim Ben Seni, Müzisyenler

Resim 19. Severim Ben Seni, Oyuncular

Severim Ben Seni ilahisi, manevi sefer esnasında insanın gözündeki perdenin kalkarak fiziksel aleme dayalı bildiklerinden öteye geçmesini ve kendi içinde var olan ilahi aşkın özüne yaklaşmasını anlatmaktadır. Bu yüzden, zikir temasına geri dönülerek koreografinin tekrar kompozisyon aracı ve gövdenin açılıp kapanması motifinden oluşmasına karar verilmiştir. Ayrıca, bütünlüğü temsil etmesi için sahnede çember formu oluşturulmuştur. Çember formunda oturarak gövdelerini açıp kapayan oyuncuların ortasında bir oyuncu, ayakta ilerleyerek ve kollarını eyleme dahil ederek aynı motifi uygulamaktadır. Grupta hareketler Unison gerçekleştirilmektedir. Zamanla, meclislerde ilahinin ritmiyle coşarak semaya kalkan kişileri betimlemek üzere bazı oyuncular çemberin içinde ayaktaki oyuncuya katılırlar. Eylemler, LHA'nde hem uzatmalı hem de ani zamanlamayı içermekte, direkt yönde ve özgür akışta uygulanmaktadır.

12. epizotta, Yunus'un dosta yaklaşımına yer verilmektedir. Yunus Emre fiziksel alemin ötesine geçip ilahi aşkın özüne yaklaştığında, binlerce şiiriyle çağırdığı dostu bulur. Onun için dost, Tanrı'nın yüceliğini ve insanın sıcaklığını içeren zengin bir kavramdır (Eyüboğlu, 2005: 33).

12.epizotun koreografisinde, insanlığın özünü yansıtan dost sözcüğünün içinde eriyip *yok olma* halinin ifade edilmesi için oyunculara, anlatım boyunca sadece bir kez, erime motifi ile bulundukları yerden en alçak seviyeye geçiş yaparak yere yatma yönergesi verilmiştir. Koreografinin tek motifi olan erime, LHA'nde uzatılmış zamanlamada ve dolaylı yönde uygulanmaktadır. Hareketler motif çerçevesinde doğaçlamaya açık bırakılmıştır.

Resim 20. 12. Epizot

Bana Seni Gerek ilahisi ile eserin sonuna yaklaşılırken Yunus'un içindeki aşk ateşinin gün geçtikçe daha da arttığı ifade edilmektedir. Tek amacı gerçek aşka ulaşmak olan Yunus'a göre, aşk yolunda nefsinden arınmış kişi için her şey bir bütündür. Kişinin nefsinden arınıp yaşamla bütünlenmesini sahneye taşımak üzere oyunculara, erime motifini çeşitleyerek sahnenin arkasına doğru yolculuk etme yönergesi verilmiştir. Bununla eşzamanlı olarak sahnede Yunus'un insanlığı birleştiren inancının da tasvir edilmesi düşünülmüş, bir oyuncunun diğer oyuncuların hareket ederken oluşturduğu boşluklarda aynı motifi daha yüksek seviyede çeşitleyerek dans etmesine karar verilmiştir.

Motifler doğaçlama gerçekleştirilirken oyuncular arasında etkileşimlere açık bırakılmıştır. Bu bölümdeki erime motifi, LHA'nde tüm efor kalitelerini içinde barındırmaktadır.

Resim 21. Bana Seni Gerek

13. epizotta Yunus, bu dünyadaki yolculuğunun sonuna gelmiştir. Fakat, Yunus için ölüm sadece bedenin ölümünden ibarettir, ona göre aşkın yolunda olan kişiler hiç ölmez. Buradaki koreografide tam teslimiyet ve varoluşla bütünleşme halini ifade etmek üzere durağanlık tercih edilmiştir ve metin boyunca tüm oyuncuların yerde yatmalarına karar verilmiştir. 13. epizot ,koreografideki 4. tam durağan bölümdür.

Yunus'un sadece beşer yanı bu bedeni bırakmıştır, ruhu ise *ebedi cana* ulaşmıştır. Çokluktan geçilmiş birlik, teklik, bütünlük bulunmuştur. 13. epizodun temalarını tekrar vurguladığı için **Yusuf'u Kaybettim** şiirinin koreografisinde sahnede durağanlığın devam etmesi ve oyuncuların şiir boyunca aynı şekilde yerde yatmaları uygun bulunmuştur. Koreografide tam durağanlığın kullanıldığı 5. bölümdür.

13. epizodun devamı olan bu bölümde, oyunun son sözleri söylenirken Yunus tüm yolculuğunun sonunda manevi bir doğuşla ebedi hayata ve ölümsüzlüğe ulaşmış, aşkına kavuşmuştur. Bu bölümdeki koreografide ruhun ölümsüzlüğünün betimlenmesi için yerde yatan oyunculara, anlatım süresi boyunca kendi zamanlarında, yavaş yavaş eriyerek ayağa kalkmaları yönergesi verilmiştir. Bu bölümdeki erime motifinin LHA'ne göre yönü dolaylı, zamanlaması uzatmalı, ağırlığı hafiftir. Mekan sabittir.

Resim 22. Selam Olsun, Giriş

Eser tamamlanırken, bu alemdeki yolculuğunun sonundaki Yunus bütün insanlara, acıyı tatlıya, umutsuzluğu umuda, ölümü yaşama çeviren selam olsun sözüyle (Eyüboğlu, 2005: 6) seslenerek ebedi aleme girişini kutlamaktadır. **Selam Olsun** şarkısına eşlik eden oyunun final koreografisinde, bahsedilen kavuşma ve kutlama halinin sırayla iki şekilde yansıtılmasına karar verilmiştir. Sahnenin başlangıcındaki koreografi bu kutlamaya davet niteliğinde ele alınmış, gövdenin açılıp kapanması motifine kollar eklenerek uzatmalı zamanlamada, sınırlandırılmış akışta ve çember formunun bir çeşitlemesi olan yarım ay düzeninde, Unison gerçekleştirilmiştir. Şarkının yarısından sonra, ebediyete varışın kutlanması halini en iyi ifade edecek motifin *sema* temasıyla ilişkili dönme eylemi olacağı düşünülmüş, yarım ay düzeninde yerleşen oyuncuların ortasında bir oyuncunun dönerek sema etmesine, eş zamanlı olarak diğer oyuncuların da bulundukları noktada teker teker dönerek bu eyleme katılmalarına karar verilmiştir. Dönme eylemi LHA'ne göre özgür akışta ve hafif ağırlıkta gerçekleşmektedir.

Resim 23. Selam Olsun, Final

3. SONUÇ

Selam Olsun projesinde, Yunus Emre'nin Tasavvuf anlayışı içindeki yolculuğunu koreografiyle açığa çıkarma sürecinde; *yolda olma, nefsin teslimiyeti, zikir, birlik bilinci ve sema* temaları öne çıkmıştır. Bu temalar bedenlere yansıtılıp hareketle araştırılmış, koreografinin üzerine inşa edileceği motifleri ve kompozisyon araçlarını oluşturmuştur. *Yolda olma*, yürüme eylemiyle; *nefsin teslimiyeti*, erime imgesiyle; *zikir*, gövdenin açılıp kapanması, tekrarlar ve nefes sesiyle; *birlik bilinci*, çember formu ve unison kompozisyon aracıyla ve *sema* ise dönme eylemiyle ifade bulmuştur. Oyunun koreografisi, bahsedilen motiflerin ve kompozisyon araçlarının Doğaçlama, Skinner Releasing Tekniği (SRT) ve Laban Hareket Analizi yöntemleri yoluyla; metnin 6 şiir ve 6 ilahi/şarkıyı içeren toplam 13 epizodunda tekrar edilerek ve çeşitlenerek kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Böylece koreografide baştan sona bir bütünlük elde edildiği gözlemlenmiştir. Tasavvuf 'ta ilahi aşk (Hak) yolundaki kişi, manevi olgunluğa ulaşmak için gerekli olan birlik bilincine ve nefsin teslimiyetine doğru zikrederek ilerlemektedir. Böylece koreografide öne çıkan temaların ve bu temalarla ilişkili motifler ile kompozisyon araçlarının seçiminin yerinde olduğunu söyleyebilmemiz mümkün olmaktadır.

Koreografinin belli bölümlerinin performans esnasında doğaçlamaya açık bırakılmasıyla Tasavvuf yolculuğundaki esas öğretilerden biri olan *anda odaklı kalma* halinin sahneye taşındığı fark edilmiştir. Böylece oyuncuların dikkatinin an be an canlılığı sağlanarak hazırlık aşamasında temanın içselleştirilmesi ve geliştirilmesi için kullanımının ötesine geçilmiş, 3 ana çalışma yönteminden biri olan Doğaçlama, sahneye bir varoluş biçimi olarak yansımıştır.

Diğer bir çalışma yöntemi olarak kullanılan Skinner Releasing Tekniği (SRT) derslerindeki erime, aktif farkındalık hali, ayakların yumuşaması ve gövdenin sessizlik içindeki canlılığı gibi pratiklerin hazırlık aşamasında düzenli uygulanışının oyuncunun bireysel farkındalığını geliştirdiği, eşzamanlı olarak bedeninde ve iç dünyasında hem Tasavvuf 'un hem de SRT'nin doğasında olan *hiçliğin içine karışma* halini çoğalttığı gözlemlenmiştir. Ayrıca koreografide

bahsedilen pratiklerden doğarak gelişen erime ve yürüme gibi hareket motiflerine yoğun bir şekilde yer verilmesiyle Tasavvuf 'ta *teslimiyete* ve *nefsin yok oluşuna doğru yol alınması* fikirlerinin tüm eser boyunca sahnede kendini göstermesi sağlanmıştır.

Oyuncuların hareket dizgelerindeki bütünlüğü ise Laban Hareket Analizi (LHA) yöntemiyle elde edilmiştir. Koreografide LHA içindeki tüm Efor kalitelerine yer verilmiş olsa da uzatmalı zamanlama, hafif ağırlık, özgür akış ve dolaylı yön, öne çıkan kaliteler olmuştur. Bu kalitelerin öne çıkmasında koreografide SRT derslerindeki erime imgesinin yoğun olarak kullanımının etkisi fark edilmiştir. Erime imgesi, bir bölüm hariç her zaman doğaçlama kullanılmıştır. Burada, koreografinin oluşumunda kullanılan 3 ana yöntemin iç içe geçerek eserin bütünlüğünü beslediği görülmüştür.

Uzamda seyircinin hayal gücüyle birleştiğinde deneyimlenenler, fizikselden öteye geçip içsel bir duyumsama halini almaktadır. Dolayısıyla burada yapılan çözümlemelerin koreografinin sunduğu algısal deneyimi tam olarak aktarmaya yeterli olmadığını belirtmekte fayda vardır. Selam Olsun gösterisindeki algısal deneyimin gerçekleşmesinde, Yunus'un Tasavvuf yolundaki varoluş halinin uygulanan yöntemler sayesinde oyuncunun bedenine yansımış olması ve oyuncuların sahnede, bir anlamda görünmez hale gelerek ifadenin açığa çıkmasına bir aracı niteliğinde bulunmaları önemli rol oynamıştır. Ayrıca, koreografinin grup olarak tasarlanan yapısal biçimi ile içten dışa çalışma metoduyla kurgulanan hareket dizgelerinin ya da doğaçlama imgelerinin *yolda olma* temasının incelikli bir şekilde duyumsanmasını desteklediği gözlemlenmiştir.

Hem oyuncunun bahsedilen şekliyle görünmez olması hem de içerdeki anlamı güçlü bir şekilde dışa vurması ancak yüksek düzeyde bir bedensel farkındalıkla gerçekleşebilmektedir. Bu da bir tiyatro metninin seyirciye bütünsel olarak ulaşmasında bedensel ifadenin etkisinin tekrar altını çizmektedir. Bedensel ifadenin kuvveti, yaratılmak istenilen algı deneyiminin anahtar noktası niteliğindedir. Çünkü algılama süreci vücutlarımız vasıtasıyla gerçekleşir, başka bir deyişle, insan dünyayı bedeni yoluyla algılar. Dolayısıyla, etkileşim bedenler arasında meydana geldiği zaman dolaysız bir bilgi aktarımı gerçekleşmiş olur.

Bu çalışma ile, Selam Olsun gösterisinde koreografinin aktif kullanımının metinde örtük bir biçimde var olan *yolda olma* temasının oyuncuların bedenlerinden yayılarak izleyicilerin bedenlerine, diğer bir deyişle, algılama sürecinin ana merkezine ulaşmasını sağladığı görülmüştür. Makale tamamlanırken, tiyatro oyunlarında koreografinin ve bedensel varoluşun incelikli bir şekilde ele alınmasının sahnede bütünsel bir algı deneyimi yaratmak için faydalı olduğu sonucuna ulaşılarak hem tiyatro oyunlarında hem de oyunculuk eğitimlerinde beden farkındalığı, dans ve hareket çalışmalarına daha kapsamlı bir şekilde yer verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

AKSOY ARIKAN, R. (2021). Yunus Emre ve Tasavvuf içinde *Ihlamur Anma ve Armağan Kitaplar Dizisi, Yunus Emre.* Eds: H. Sarı ve Y. Koşar. s. 208-217, Kayseri: Ihlamur Yayıncılık, 1.Baskı, ISBN: 978-605-749-538-9.

BARNWELL, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. Çeviren:. G. Altıntaş. İstanbul: Literatür Kitabevi, 1. Basım, ISBN: 978-975-040-590-7.

BLOM, L.A. ve CHAPLIN L.T. (1982). *The Intimate Act Of Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, ISBN: 0-8229-3463-9.

EMSLIE, M.A. (2021). *Skinner Releasing Technique*, A Movement and Dance Practice. Axminster: Triarchy Press, 1. Basım, ISBN: 978—1-913743-29-1

ERGÜN, S.(2003). *Çağdaş Doğaçlama*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, Basım Yılı 2013. ISBN: 978-605-512-734-3

EYÜBOĞLU, S. (2005). *Yunus Emre.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. ISBN: 978-975-458-653-4

NEWLOVE, J. (1993). *Laban For Actors and Dancers*. London: Nick Hern Books, 4. Basım, ISBN:1-85459-160-6

OIDA, Y. ve MARSHALL, L. (1997). *Görünmez Oyuncu*. Çeviren: Ö. Turhal de Chiara. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Basım Yılı 2012, ISBN: 978-605-4787-06-7

ÖNDER, Ö. (2019). *Nefesten Solunuma*. İstanbul: Kural-

dışı Yayıncılık, 1. Baskı, ISBN: 978-975-275-425-6

PENGUIN RANDOM HOUSE. (2021). *Semboller ve İşaretler*. Çeviren: S. Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları, 5. Basım, ISBN: 978-605-106-143-6

SMITH-AUTARD, J. M.(1976). *Dance Composition*. Londra: A&C Black Publishers, 3. Baskı, ISBN: 0-7136-4510-5

TAVUKÇU, O.K. (Ed.). (2017). *Yunus Emre Kitabı*. Aksaray: Akçağ Yayınevi, 1. Baskı, ISBN: 978-605-149-932-1

Dergiler

AYAZ, N. ve SULTANOVA, A. (2013). Mevlevilik ve Bektaşılığın Simgesi olan Ayin ve Ayin Müziğinin Karşılıklı Tahlili. *İdil Dergisi.* 2(13), 119-134.

GÜRAY, C. (2010). Sema'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 2010(56). 119-152

ÖZGEN, M. K. (2013). Tasavvuf Felsefesinde Zikir Kavramı. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(2), 215-227.

TAMAY, S. (2009). Bir İbadet Ritüeli Olarak Semah ve Tahtacı Turnalar Semahının Halk Bilimi ve Müzik Bilimi Açısından İncelenmesi. *Alevilik Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*. 1(1), 163-185.

Web Kaynakları

KÜÇÜK, H. (2009). Semazen [online]. Türk İslam Ansiklopedisi. 36. Cilt. İstanbul,

https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/36/C36012004.pdf [Erişim Tarihi: 16.04.2022].

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. (2008). Mevlevi Sema Töreni [online]. Ankara, https://aregem.ktb.gov.tr/TR-202225/mevlevi-sema-toreni.html. [Erişim Tarihi: 16.04.2022].

journal of arts

VOLUME/CİLT: **5**
YEAR/YIL: **2022**