



SAHNE SANATLARI
ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR-II

Editör: Doç.Dr. Dilara ÇELİK

yaz
yayınları

Sahne Sanatları Alanında Akademik Tartışmalar-II

Editör

Doç.Dr. Dilara ÇELİK

yaz
yayınları

2026

**Sahne Sanatları Alanında Akademik
Tartışmalar-II**

Editör: Doç.Dr. Dilara ÇELİK

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8996-59-3

Haziran 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

- Pagliacci Operasında Verismo Estetiği, Gerçeklik,
Temsil ve Meta-Teatral Kırılma.....1**
Sancar TUNALI, Melisa SANLISOY
- Robert Schumann Dichterliebe Şiir Müzik İlişkisi
(Op. 48).....19**
Dilara ÇELİK, Melih KARASU

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

PAGLIACCİ OPERASINDA VERİSMO ESTETİĞİ, GERÇEKLİK, TEMSİL VE META- TEATRAL KIRILMA

Sancar TUNALI¹

Melisa SANLISOY²

1. GİRİŞ

Opera tarihinde gerçeklik iddiası, hiçbir akımda Verismo'daki kadar doğrudan ve ihtiraslı bir biçimde dile getirilmemiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde İtalyan müzik sahnesinde beliren bu estetik yönelim, Romantik operanın mitolojik ve tarihsel örtüsünü bir kenara bırakarak gündelik yaşamın, sıradan bireylerin ve toplumun görünmez katmanlarının sahneye taşınmasını talep etmiştir. Ne var ki bu talebin içinde barındırdığı paradoks, henüz en başından itibaren görmezden gelinmiştir: gerçekliği temsil etme iddiasının bizzat kendisi, bir temsil pratiğidir. Sahneye taşınan "gerçek yaşam", kaçınılmaz olarak dramatik form, müzikal dil ve teatral uzlaşım aracılığıyla yeniden kurulmuş bir gerçekliktir.

Bu çalışma, söz konusu paradoksu merkezine alarak Ruggero Leoncavallo'nun Pagliacci (1892) operasını yeniden okumayı amaçlamaktadır. Eser, Verismo estetiğinin en tanınan örneklerinden biri olarak kabul görmektedir; ancak bu kabul, çoğunlukla eserin yüzeysel bir okumasına dayanır. Pagliacci, yalnızca bir gerçekçilik manifestosu değildir; aynı zamanda

¹ Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0001-6370-0109.

² Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, ORCID: 0009-0007-3772-9945.

temsil ile gerçeklik arasındaki sınırın kaçınılmaz kırılmasını sahneleyen, bu kırılmayı dramatik ve müzikal düzlemde deneyimlenebilir kılan bir yapıdır. Bu çalışma, eserin bu ikinci yüzünü öne çıkarmayı, Verismo eleştirisini eserin içinden yürüterek akımın sınırlarını bizzat Pagliacci aracılığıyla görünür kılmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi disiplinlerarası bir nitelik taşımaktadır. Carl Dahlhaus'un estetik realizm anlayışı, Verismo'nun gerçekliğe ilişkin iddiasının yeniden sorgulanmasında temel referans noktasını oluşturmaktadır. Erving Goffman'ın dramaturjik benlik kuramı, Pagliacci'deki karakterlerin sahne içi ve sahne dışı kimlikler arasındaki gerilimi anlamlandırmak için kullanılmaktadır. Lionel Abel'in meta-tiyatro kavramı ise eserin kendi temsil mekanizmalarını açığa çıkaran yapısını çözümlemede başvurulan temel araç olmaktadır. Jacques Rancière'in özgürleşmiş seyirci teorisi, izleyicinin konumunu ve temsilin etik boyutunu tartışmak üzere devreye girmektedir. Müzikal çözümleme boyutunda ise Adriana Guarneri Corazzol'un Verismo operasına ilişkin analizleri ile Carolyn Abbate'nin operatik ses kavramına dair yaklaşımı, müziğin yalnızca dramatik anlatıyı destekleyen bir unsur değil, bağımsız bir anlam katmanı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Çalışma beş ana eksen üzerinden ilerlemektedir. İlk olarak Verismo estetiğinin tarihsel ve teorik temelleri ele alınmakta, akımın gerçeklikle kurduğu ilişkinin basit bir yansıtma anlayışına indirgenemeyeceği gösterilmektedir. İkinci olarak Pagliacci üzerine yapılmış ulusal ve uluslararası alanyazın değerlendirilerek eserin Verismo estetiği, meta-teatral yapı ve psikolojik boyut açısından literatürdeki yeri ortaya konmaktadır. Üçüncü olarak Pagliacci'eki meta-teatral yapı çözümlenmekte, tiyatro içinde tiyatro tekniğinin dramaturjik işlevi ile sahne ve gerçeklik arasındaki sınırın nasıl kırıldığı incelenmektedir.

Dördüncü eksen müzikal dramaturjiye ayrılmış olup müziğin gerçeklik etkisini hem inşa eden hem de sorunsallaştıran çift yönlü işlevi tartışılmaktadır. Son olarak bu dört eksenin bileşiminden hareketle, Pagliacci'nin çağdaş sahne sanatları bağlamındaki yeri ve akımın sınırlarını aşan önemi değerlendirilmektedir.

Pagliacci, final sahnesinde Canio'nun ağzından düşen "La commedia è finita" cümlesini yalnızca bir operatif kapanış olarak değil, temsilin kendisinin hesap vermek zorunda kaldığı bir an olarak sunmaktadır. Bu çalışma, tam da o hesap sorma pratiğini gerçeklik, temsil ve meta-teatral kırılma eksenlerinde yeniden düşünmeyi önermektedir.

2. VERİSMO AKIMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE ESTETİK TEMELLERİ

Opera sanatı, 16. yüzyılın sonlarında İtalya'da Camerata topluluğunun Yunan tragedyasını yeniden canlandırma çabasından doğmuş ve Barok'tan Romantizm'e uzanan süreçte köklü dönüşümler geçirmiştir (Çelik, 2023, s. 1301). Bu dönüşümün en sarsıcı halkalarından biri, 19. yüzyılın son çeyreğinde Romantik operanın ideal olarak kurgulanmış tarihsel ve mitolojik anlatılarına karşı geliştirilen estetik bir tepkinin ürünü olan Verismo akımıdır. İtalyanca vero (gerçek) kelimesinden türeyen bu kavram, gündelik yaşamın, sıradan bireylerin ve toplumun alt kesimlerinden karakterlerin opera sahnesine taşınmasıyla tanımlanan bir estetik anlayışa karşılık gelmektedir (Dahlhaus, 1989, s. 353). Bu bağlamda Verismo, toplumsal ve kültürel bir kırılmanın sanattaki yansımaları temsil etmektedir.

Akımın entelektüel kökleri, İtalyan edebiyatındaki gerçekçi akımla, özellikle Giovanni Verga'nın natüralist anlatı geleneğiyle doğrudan ilişkilidir. Verga'nın toplumun görünmez

katmanlarını idealize etmeden aktarma kaygısı, opera sahnesinde Verismo'nun dramaturjik ilkelerine dönüşmüş; aristokrat ve mitolojik figürlerin yerini köylüler, gezgin tiyatro toplulukları ve alt sınıf karakterler almıştır (Yazıksız, 2023, s. 1201). Türk akademik literatüründe Aytekin'de Verismo'yu Romantik operanın estetik anlayışına karşı gelişen bir gerçekçilik hareketi olarak konumlandırır (Aytekin, 2023, s. 116). Bu dönüşüm yalnızca konu seçimiyle sınırlı kalmamış, dramatik yoğunluk ve müzikal ifade biçimi bakımından da kendine özgü bir estetik dil üretmiştir.

Ne var ki Verismo'yu salt bir gerçekçilik hareketi olarak tanımlamak yetersiz kalır. Dahlhaus'un belirttiği üzere realizm, gerçekliğin doğrudan sunulmasından ziyade, daha önce “sanata uygun görülmeyen” yaşam kesitlerinin estetik temsilin konusu hâline getirilmesi anlamına gelir (Dahlhaus, 1989, s. 353). Bu açıdan Verismo, gündelik yaşamı olduğu gibi yansıtan bir estetik olmaktan çok, onu belirli bir dramatik form içinde yeniden kuran bir temsil pratiğidir. Akım kendi içinde de homojen bir yapı sergilemez; estetik yaklaşım ve dramatik derinlik bakımından eserler arasında önemli farklılıklar göze çarpmaktadır.

Ruggero Leoncavallo'nun Pagliacci (1892) operası, bu estetik zeminin en yoğun ve bilinçli biçimde işlendiği örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Bestecinin aynı zamanda librettist olması, dramatik yapı ile müzikal anlatım arasında organik bir bütünlük kurulmasını sağlamış; bu durum eseri Verismo'nun temel ilkelerini sınamak için özellikle verimli bir alan hâline getirmiştir. Pagliacci, gezgin bir tiyatro topluluğunun gündelik yaşamı üzerinden kıskançlık, şiddet ve psikolojik çözülme gibi temaları sahneye taşıırken, sahne ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi de eşzamanlı olarak sorunsallaştırmaktadır. Bu ikili işlev, eserin Verismo estetiğinin ötesine geçen çok katmanlı yapısını belirleyen temel etkidir.

3. PAGLIACCI'NİN ALANYAZINDAKİ YERİ: VERİSMO ESTETİĞİ, META-TEATRAL YAPI VE PSİKOLOJİK BOYUT

Verismo akımı ve Leoncavallo'nun Pagliacci operası üzerine yapılan çalışmalar, bu eserin yalnızca müzikal bir yenilik olarak değil, modern gerçekçi estetiğin operadaki en çarpıcı örneklerinden biri olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Genel Verismo literatürü, akımı Romantizm'in estetik kaçışına karşı bir tepki olarak yorumlarken (Budden, 1992; Dahlhaus, 1989); Pagliacci özelinde yapılan incelemeler, eserin bu temel ilkeleri yoğunlaştırılmış ve bilinçli bir biçimde yansıttığını ortaya koymaktadır. Leoncavallo'nun besteci ve librettist kimliklerini tek elde toplaması, literatürde dramatik yapı ile müzikal anlatım arasındaki organik bütünlüğün kaynağı olarak sıkça vurgulanır. Türk müzikoloji literatüründe Altar, Pagliacci'yi Verismo estetiğinin önemli örneklerinden biri olarak değerlendirir ve eserin dramatik etkisine dikkat çeker (Altar, 1981, s. 200).

Eserin modern gerçekçi opera bağlamındaki konumu, Hans Merian'ın kapsamlı incelemesinde ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Merian, Pagliacci'yi “modern-realistic opera” kavramı çerçevesinde değerlendirerek Wagner sonrası operatik gelişim içindeki yerini tartışır (Merian, 1893/2016, s. 275). Merian'a göre Leoncavallo, Wagnerci müzik dramasının etkilerini bütünüyle reddetmeksizin mitolojik ve romantik konuların yerine çağdaş ve gündelik bir trajediyi merkeze alarak operayı yeni bir gerçeklik düzlemine taşımıştır (Merian, 1893/2016, s. 280). Bu bağlamda operanın bir uvertür yerine Prolog ile açılması ve Prolog'un seyirciye doğrudan seslenen bir estetik manifesto niteliği taşıması, literatürde Verismo anlayışının bilinçli bir ifadesi olarak yorumlanmaktadır. Alanyazında öne çıkan bir diğer önemli başlık, Pagliacci'de kullanılan “tiyatro içinde tiyatro” tekniğidir. Merian, commedia dell'arte geleneğinden beslenen bu yapının opera içindeki dramatik çerçeveyi bilinçli biçimde kırdığını ve

gerçek ile kurgu arasındaki sınırları ortadan kaldırdığını belirtir (Merian, 1893/2016, s. 274). Metropolitan Opera'nın dramaturjik değerlendirmeleri de bu tekniği, seyircinin izlediği olayların oyun mu yoksa gerçeklik mi olduğuna dair algısını sarsan temel unsur olarak ele almaktadır (Metropolitan Opera, t.y.). Bu çerçevede Pagliacci, yalnızca bir kıskançlık ve cinayet hikâyesi olarak değil, sahne ile yaşam arasındaki ilişkinin bizzat sorunsallaştırıldığı bir meta-teatral yapı olarak okunmaktadır.

Karakterlerin psikolojik boyutuna ilişkin çalışmalar ise ağırlıklı olarak Canio figürü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Canio'nun sahnedeki komik maskesi ile sahne dışındaki yıkıcı duyguları arasındaki gerilim, Verismo'nun gerçeklik anlayışının dramatik bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Sahnede sergilenen rol ile bireyin içsel gerçekliği arasındaki ayrımın giderek çözülmesi, eserin trajik doruk noktasını belirleyen temel dinamiktir. Goffman'ın dramaturjik kuramında tanımladığı “ön sahne” ile “arka sahne” ayrımının çöküşü, Canio'nun yaşadığı dönüşümü kavramsal düzlemde anlamlandırmak için açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır (Goffman, 1959, ss. 106-140).

Sonuç olarak alanyazın, Pagliacci'yi Verismo akımının en yoğun ve öz-bilinçli temsillerinden biri olarak konumlandırmaktadır. Eserin modernliği ve sarsıcı etkisi, konu seçiminin ötesinde tiyatro içinde tiyatro tekniğinde ve karakterlerin psikolojik çözülme sürecinde somutlaşmaktadır.

4. VERİSMO VE GERÇEKLİĞİN ESTETİK KURGUSU

Daha önce de değinildiği üzere Verismo, gündelik yaşamı olduğu gibi yansıtma iddiasından ziyade, bu yaşamın içsel gerilimlerini ve görünür kılınmamış duygusal katmanlarını sahneye taşıyan bir estetik yönelim olarak ortaya çıkmıştır. Cinayet, kıskançlık, şiddet ve psikolojik çözülme gibi temalar

operatik anlatının merkezine yerleşmiş; akım sıklıkla “gerçekliğin doğrudan temsili” olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu “gerçeklik” iddiası, mutlak bir yansıtma anlayışından ziyade, sahne üzerinde estetik olarak kurgulanmış bir temsil üretimine dayanmaktadır. Dahlhaus’a göre realizm, gerçekliğin doğrudan sunulmasından ziyade, daha önce “sanata uygun görülmeyen” yaşam kesitlerinin estetik temsilin konusu hâline getirilmesidir (Dahlhaus, 1989, s. 353). Bu bağlamda Verismo, gündelik yaşamı olduğu gibi sahneye taşıyan bir estetikten çok, belirli gerçeklik unsurlarını dramatik ve estetik araçlarla yeniden kuran bir temsil biçimi olarak değerlendirilebilir. Dahlhaus’un yaklaşımında belirleyici olan, temsil edilen unsurun “otantikliği” değil, yeni bir estetik bağlam içerisinde nasıl işlev gördüğüdür (Dahlhaus, 1989, s. 304).

Verismo geleneği kendi içinde homojen bir yapı sergilemez; akım içerisinde üretilen eserler arasında hem estetik yaklaşım hem de dramatik derinlik açısından önemli farklılıklar bulunmaktadır. Dolayısıyla Verismo, yalnızca konu seçimiyle değil, gerçekliği dramatik form içinde nasıl işlediğiyle de farklılaşan bir alan olarak ele alınmalıdır. Pagliacci ise bu farklılaşmanın en ileri noktasını temsil etmektedir: eser, yalnızca gerçekliği sahneye taşımakla kalmaz, aynı zamanda bu gerçekliğin nasıl üretildiğini sorunsallaştırır ve temsilin kendisini sorgulayan bir meta-teatral düzlem oluşturur.

4.1. Pagliacci’de Temsilin Çöküşü ve Meta-Tiyatro

Ruggero Leoncavallo’nun Pagliacci operası, gezgin bir tiyatro topluluğunun Güney İtalya’daki bir kasabaya gelişiyle başlar. Topluluğun lideri Canio, eşi Nedda ve diğer oyuncularla birlikte halka bir komedi oyunu sunmaya hazırlanırken, sahne arkasında yaşanan duygusal çatışmalar giderek yoğunlaşır. Nedda’nın Silvio ile olan ilişkisini öğrenen Canio’nun kıskançlığı ve öfke kontrolünü kaybetmesi, sahnede sergilenen kurnaca ile

karakterlerin yaşadığı gerçeklik arasındaki sınırı giderek belirsizleştirir. Finalde, sahne üzerinde oynanan komedi oyunu gerçek bir trajediye dönüşür ve temsil edilen “oyun”, doğrudan yaşanan bir şiddet eylemine evrilir.

Pagliacci operasında sahne üzerinde kurulan “oyun içinde oyun” yapısı, yalnızca dramaturjik bir katmanlaşma değil, aynı zamanda kimliğin performatif doğasını görünür kılan bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Erving Goffman’ın dramaturjik yaklaşımı, operadaki karakterlerin davranışlarını anlamlandırmak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Goffman’a göre bireyler, toplumsal etkileşimlerde tıpkı bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi belirli roller üstlenir ve bu roller aracılığıyla başkaları üzerinde belirli izlenimler yaratmaya çalışırlar (Goffman, 1959). Bu süreçte “ön sahne” (front stage), bireyin kendisini toplumsal beklentilere uygun biçimde sunduğu alanı ifade ederken; “arka sahne” (back stage), bireyin rolünden sıyrıldığı ve gerçek benliğiyle var olduğu alanı temsil eder. Pagliacci’de bu ayrım, sahne üzerinde sergilenen komedi ile karakterlerin sahne arkasında yaşadığı gerçek duygular arasındaki gerilimde açıkça ortaya çıkar. Canio'nun sahnede Palyaço rolünü sürdürmesi, onun bireysel acısını bastırarak toplumsal olarak beklenen performansı devam ettirmesini gerektirir. Ancak bu performans giderek sürdürülemez hâle gelir ve “ön sahne” ile “arka sahne” arasındaki ayrım çöker. Bu noktada karakter, rolünü sürdüren bir aktör olmaktan çıkarak kendi gerçekliğini sahneye taşıyan bir özneye dönüşür. Dolayısıyla eserin dramatik yapısı, performans ile gerçeklik arasındaki sınırın ortadan kalktığı bir kırılma anını görünür kılar.

Bu kırılma, operanın meta-teatral yapısı içinde daha geniş bir anlam kazanır. Lionel Abel’in ortaya koyduğu meta-tiyatro kavramı, modern dramatik yapının yalnızca bir hikâye anlatmakla kalmayıp kendi temsil biçimini de görünür kılan bir form olduğunu ileri sürer (Abel, 1963). Bu bağlamda meta-tiyatro,

sahnede sunulan olayların yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda nasıl sunulduğu üzerinden de sorgulanmasını sağlar. Pagliacci'de temsil edilen "oyun", kendi sınırlarını koruyamaz ve giderek gerçek yaşantıyla iç içe geçer; böylece sahne, yalnızca bir kurmaca alanı olmaktan çıkarak temsilin kendisinin sorgulandığı bir alana dönüşür. Operanın açılışındaki Prolog, bu meta-teatral yapının en açık biçimde ortaya konduğu bölümlerden biridir. Tonio'nun doğrudan seyirciye hitap etmesi, sahnede sunulan olayların yalnızca bir oyun olmadığını vurgulayarak temsilin yapaylığını bilinçli biçimde görünür kılar. Böylece seyirci, pasif bir izleyici konumundan çıkarak temsilin doğası üzerine düşünmeye davet edilir. Bu yapı, operada kullanılan "tiyatro içinde tiyatro" tekniğinin yalnızca dramaturjik bir araç olmadığını, aynı zamanda temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulandığı bir kırılma noktası olduğunu göstermektedir (Abel, 1963).

Bu noktada meta-tiyatro kavramı, yalnızca temsilin doğasını açığa çıkaran bir yapı olarak değil, aynı zamanda seyirci ile kurduğu ilişki açısından da tartışmaya açılmalıdır. Jacques Rancière'in seyirciye ilişkin yaklaşımı, bu tartışma için önemli bir karşıt perspektif sunar. Rancière, tiyatronun seyirciyi dönüştürmeye ya da ona belirli bir bilinç kazandırmaya yönelik müdahalelerini problematik bulur ve seyircinin zaten etkin bir yorumlayıcı olduğunu savunur (Rancière, 2009). Ancak Pagliacci'nin dramaturjik yapısı, bu görüşü tamamen reddetmek yerine onunla gerilimli bir ilişki kurar. Seyircinin yorumlayıcı ve aktif bir özne olduğu kabul edilmekle birlikte, eserdeki meta-teatral kırılma bu yorum sürecini yönlendiren ve yoğunlaştıran bir etki yaratır. Bu durum, meta-tiyatronun bir tür manipülasyon içerdiği şeklinde yorumlanabilir. Corazzol, Verismo operasının seyirciyle kurduğu ilişkiyi tam da bu bağlamda değerlendirir: gerçekçilik söylemi bir yabancılaştırma etkisi üretir ve seyircinin izlediği şeyin hem tanıdık hem de rahatsız edici olmasını sağlar

(Corazzol, 1993, s. 40). Ancak bu manipülasyon, seyirciyi edilgenleştiren bir müdahale değil; aksine onu sahnede gerçekleşen olayların gerçeklik boyutu üzerine düşünmeye zorlayan bir farkındalık üretir. Özellikle finalde dile getirilen “La commedia è finita” ifadesi, ironik bir biçimde seyircinin izlediği şeyin yalnızca estetik bir temsil olmadığını hatırlatır. Bu noktada sahne, yalnızca bir sanat alanı olmaktan çıkarak gerçekliğin açığa çıktığı bir alana dönüşür. Böylece eser, seyirciyi yalnızca tanık konumunda bırakmaz; onu temsilin etik boyutunu sorgulayan aktif bir özneye dönüştürür. Bu anlamda meta-tiyatro, yalnızca temsilin yapaylığını açığa çıkarmaz; aynı zamanda bu temsilin bir başkasının yaşanmış gerçekliği olabileceğini seyirciye hatırlatan güçlü bir işlev üstlenir.

4.2. Canio'nun Psikolojik Dönüşümü: Kimlik, Rol ve Gerçekliğin Çöküşü

Pagliacci'nin psikolojik derinliği, büyük ölçüde Canio karakterinin sahnedeki ve sahne dışındaki kimlikleri arasındaki gerilim üzerinde yükselmektedir. Canio, gezgin topluluğun başı ve commedia dell'arte geleneğinin Pagliaccio figürünü canlandıran oyuncudur; güldürü, safdillik ve tahkir üzerine kurulu bu rolle seyirci karşısına çıkmak durumundadır. Ancak aynı Canio, karısı Nedda'nın sadakatsizliğini öğrenmiş, yıkıcı bir kıskançlık ve öfkeyle sarsılmaktadır. Sahne onu güldürü oynatmaya zorlarken sahne dışındaki gerçeklik onu parçalamaktadır.

Goffman'ın dramaturjik kuramı, bu gerilimi kavramsal düzlemde açıklamak için işlevsel bir çerçeve sunmaktadır. Goffman, sosyal yaşamı bir sahne performansı olarak ele alır ve bireyin “ön bölge”de (front region) sergilediği rol ile “arka bölge”de (back region) yaşadığı gerçeklik arasında bir ayrım kurar (Goffman, 1959, ss. 106-140). Ön bölge, bireyin toplumsal beklentilere uygun biçimde sergilediği ve denetim altında tuttuğu

benliğin alanıdır; arka bölge ise bu denetimin gevşediği, maskenin düştüğü alandır. Canio için bu ayırım başından itibaren kırılıktır: *commedia dell'arte* rolü onun ön bölgesini oluştururken gerçek duygusal krizi arka bölgesine aittir. Ancak opera ilerledikçe bu iki bölge arasındaki sınır çözülmeye başlar.

"*Vesti la giubba*" aryası bu çöküşün dramatik zirvesini oluşturur. Canio, ihaneti öğrendikten hemen sonra kostümünü giyip sahneye çıkmak zorunda kaldığında söylediği bu aryada ön ve arka bölgenin iç içe geçmesi açıkça görülür: "Güldür, *Pagliaccio!* / Seyirci ödüyor, güldürmek istiyorlar." Bu sözler, Canio'nun sahne maskesini takmaya çalışırken içindeki yıkımın ağırlığını taşıdığını ortaya koyar. Goffman'ın çerçevesinden bakıldığında, bu an ön bölgenin sürdürülemez hâle geldiğinin, bireyin sosyal performansını koruyamadığının dramatik ilanıdır.

Final sahnesinde ise ayırımın tümüyle ortadan kalktığı görülür. Canio, sahne oyununu oynarken sahne içindeki *Colombina*'ya gerçek soruyu sorar: "Aşığının adı kim?" Seyirciler bunun hâlâ oyunun bir parçası olduğunu sanırken Canio gerçek bir cinayete doğru ilerlemektedir. Sahnede kurulan oyun ile sahne dışındaki gerçeklik artık birbirinden ayrıştırmaz. Bu anın sarsıcı etkisi, yalnızca dramatik bir sürprizden değil, *Verismo*'nun psikolojik gerçekçilik anlayışının en uç noktasına taşınmasından kaynaklanmaktadır: birey, rolünü sürdürmediği anda hem sahne hem de gerçeklik çöker.

5. MÜZİKAL DRAMATURJİ: GERÇEKLİĞİ İNŞA EDEN VE SORGULAYAN SES

Pagliacci operasında müzik, doğrudan dramatik anlamın üretildiği temel alanlardan biri olarak işlev görür. *Verismo* estetiği bağlamında değerlendirildiğinde müzikal dramaturji, sahnede sunulan olayların gerçeklik etkisini yoğunlaştıran, aynı

zamanda bu gerçekliğin yapaylığını da görünür kılan ikili bir yapı sergiler.

Adriana Guarnieri Corazzol'un Verismo operaya ilişkin değerlendirmelerine göre bu dönemin müzikal dili, güçlü dramatik gerilimler, ani zirveler ve yoğun duygusal yük üzerinden ilerler. Düzensiz ritimler, konuşmaya yaklaşan vokal ifadeler, yüksek tessitura kullanımı ve giderek artan orkestral yoğunluk, müziği duyguyu yansıtan ve dramatik çatışmayı doğrudan inşa eden bir unsur hâline getirir (Corazzol, 1993, s. 40). Bu bağlamda Pagliacci'de müzik, karakterlerin psikolojik durumlarını temsil etmekten öte, bu durumların sahne üzerindeki gerçekleşme biçimini belirler. Özellikle Canio'nun "Vesti la giubba" ariasında vokal çizginin dramatik yükselişi ve orkestranın gerilimli yapısı, karakterin içsel kırılmasını sahne üzerinde deneyimlenebilir hâle getirir; müzik burada temsil edilen duygunun bir yansıması değil, doğrudan dramatik eylemin kendisidir. Corazzol'un belirttiği üzere Verismo operada orkestra yalnızca eşlik etmez, aynı zamanda anlatıcı işlevi gören aktif bir katman özelliğini taşır (Corazzol, 1993, s. 42). Bu doğrultuda orkestra, sahnedeki karakterlerin ifade edemediği duyguları açığa çıkaran ve dramatik yapının yönünü belirleyen bir "kolektif anlatıcı" olarak işlev görür.

Ancak bu yoğun müzikal yapı, gerçeklik etkisini güçlendirmekle birlikte belirli bir estetik yapaylık da üretir. Verismo operanın melodramatik yapısı ile natüralist iddiası arasındaki gerilim, müzik aracılığıyla yoğunlaştırılır ve sahnede doğrudan temsil edilen bir gerçeklikten ziyade estetik olarak kurulmuş bir gerçeklik ortaya çıkar. Dahlhaus'un belirttiği üzere müzikte "gerçeklik", doğrudan bir yansıtma değil, estetik olarak inşa edilen bir yapıdır (Dahlhaus, 1989, s. 304). Pagliacci'de müzik, sahnedeki olayları "gerçek" kılarken aynı zamanda bu gerçekliğin kurmaca doğasını da açığa çıkarır.

Bu bağlamda Carolyn Abbate'nin müzikte "ses" (voice) kavramına ilişkin yaklaşımı, müzikal dramaturjinin bir başka boyutunu açığa çıkarır. Abbate'ye göre müzik, dramatik olayları temsil eden bir araç olmanın ötesinde, kendi sesi ve anlatsal işlevleri bulunan bağımsız bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir (Abbate, 1991, s. 28). Bu anlamda müzikteki "ses", dramatik anlatının sınırlarını aşarak olay örgüsünün ötesinde varlığını sürdüren bir güç hâline gelir. Pagliacci'de bu durum Canio'nun aryasında açıkça görülür: müzik, karakterin trajedisini yalnızca anlatmaz, onu aşarak bağımsız bir duygusal deneyim üretir. Abbate, operada müziğin yalnızca sahnedeki karakterlere ait bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda seyirciye yönelen bağımsız bir anlatsal katman olarak da işlev görebileceğini öne sürer (Abbate, 1991, ss. 3-29). Bu görüş, operanın temel estetik çelişkilerinden birini açığa çıkarır: sahnede gerçekçi ve insani durumlar temsil edilirken müzik, bu temsile eşlik eden bağımsız bir anlatı katmanını oluşturur. Pagliacci'de bu çelişki özellikle belirgindir. Müzik, sahnedeki eylemle tam olarak örtüşmez; aksine ona dışarıdan bir bakış sunarak yaşananların estetik olarak kurulduğunu hissettirir. Böylece müzik, sahnedeki gerçekliğin bir parçası olmaktan çok, onu yorumlayan ve dönüştüren bir katman hâline gelir.

Sonuç olarak Pagliacci'de müzikal dramaturji, temsil ile gerçeklik arasındaki gerilimin yalnızca dramatik düzeyde değil, müzikal düzeyde de üretildiğini gösterir. Müzik bir yandan dramatik eylemi ileri taşıyan ve duygusal yoğunluğu artıran bir unsur olarak işlev görürken, diğer yandan bu yoğunluk aracılığıyla temsilin yapaylığını görünür kılar. Bu çift yönlü yapı, operayı yalnızca Verismo estetiğinin bir örneği olmaktan çıkararak müziğin kendisi aracılığıyla temsilin sınırlarını sorgulayan bir sahne deneyimine dönüştürür.

6. SONUÇ

Bu çalışma, Ruggero Leoncavallo'nun Pagliacci operasını yalnızca Verismo estetiği içinde gerçekçi bir temsil olarak değil, temsil ile gerçeklik arasındaki sınırın çöktüğü çok katmanlı bir yapı olarak ele almıştır. Disiplinlerarası bir kuramsal çerçeveden hareket eden bu okuma, Verismo'nun çoğu zaman iddia edildiği gibi doğrudan bir gerçeklik sunmadığını; aksine bu gerçekliği dramatik ve estetik araçlar aracılığıyla yeniden inşa ettiğini ortaya koymuştur. Pagliacci ise bu estetik anlayışı bir adım ileri taşıyarak temsilin kendisini sorgulayan bir meta-teatral yapı kurar. "Tiyatro içinde tiyatro" tekniği aracılığıyla sahnede sunulan kurmaca ile yaşanan gerçeklik arasındaki ayrım giderek ortadan kalkar ve temsil, doğrudan deneyimlenen bir eyleme dönüşür. Verismo'nun estetik paradoksu, bu bağlamda daha açık bir biçimde görünür hâle gelir. Gerçekliği sahneye taşıma iddiası, kaçınılmaz olarak bir temsil pratiği üzerinden gerçekleşir; dolayısıyla "gerçek" olan, sahneye taşındığı anda dramatik ve müzikal bir form içinde yeniden kurulmuş olur. Dahlhaus'un işaret ettiği bu çelişki, Pagliacci'de hem tematik hem de yapısal düzeyde içselleştirilmiştir (Dahlhaus, 1989, s. 304). Eser, Verismo'nun gerçeklik iddiasını sürdürmekle birlikte bu iddianın sınırlarını bizzat kendi bünyesinde açığa çıkarır; bu yönüyle akımın yalnızca bir örneği değil, aynı zamanda eleştirisi olarak da okunabilir.

Bu süreçte karakterlerin psikolojik çözülmesi ile dramatik yapı paralel ilerler. Goffman'ın performatif kimlik yaklaşımı, Canio'nun toplumsal roller ile içsel gerçekliği arasındaki çatışmayı kavramsallaştırmak için işlevli bir çerçeve sunarken (Goffman, 1959); Abel'in meta-tiyatro kavramı, bu çatışmanın sahne üzerinde nasıl görünür kılındığını ortaya koymaktadır (Abel, 1963). Rancière'in seyirciye ilişkin yaklaşımı ise eserin yalnızca dramatik değil, aynı zamanda izleyici konumunu da dönüştüren bir yapı sunduğunu göstermektedir (Rancière, 2009).

Pagliacci, seyirciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkararak temsilin etik boyutunu sorgulayan aktif bir özneye dönüştürür; izleyici yalnızca bir hikâyeye tanıklık etmez, temsilin kendisinin hesap verme anına ortak olur.

Müzikal dramaturji açısından bakıldığında müzik, yalnızca dramatik yapıyı destekleyen bir unsur değil, doğrudan anlam üreten bağımsız bir katman olarak işlev görmektedir. Corazzol'un Verismo analizleri, Dahlhaus'un estetik yaklaşımı ve Abbate'nin "ses" kavramı, müziğin hem gerçeklik etkisini yoğunlaştıran hem de bu gerçekliğin yapaylığını açığa çıkaran çift yönlü bir yapı kurduğunu ortaya koymaktadır (Abbate, 1991, ss. 28-31; Corazzol, 1993, s. 42; Dahlhaus, 1989, ss. 303-304). Özellikle Canio'nun "Vesti la giubba" aryası, bu çift yönlü yapının en çarpıcı ifadesi olarak öne çıkar: müzik burada psikolojik çöküşü temsil etmekle kalmaz, bu çöküşü seyircinin bedensel ve duygusal düzlemde deneyimlediği bir gerçekliğe dönüştürür.

Pagliacci'nin çağdaş sahne sanatları bağlamındaki önemi de bu çok katmanlı yapıdan kaynaklanmaktadır. Eser, yalnızca 19. yüzyılın sonuna ait tarihsel bir örnek olarak değil, temsil, kimlik ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi güncelliğini koruyacak biçimde sorunsallaştıran bir yapı olarak okunabilir. Modern opera sahnelemelerinde yönetmenlerin Pagliacci'ye durmaksızın geri dönmesi, eserin dramaturjik çerçevesinin çağdaş yoruma ne denli açık olduğunu göstermektedir. Commedia dell'arte ile gerçekçi psikolojik anlatının bir arada var olduğu bu yapı, günümüz sahne pratiği açısından da verimli bir düşünme zemini sunmaktadır.

Sonuç olarak Pagliacci, Verismo akımının sınırlarını aşarak modern sahne sanatlarında temsil, gerçeklik ve performans arasındaki ilişkileri sorgulayan öncü bir eser olarak konumlanmaktadır. Bu yönüyle çalışma, Verismo'ya ilişkin mevcut okumaları yalnızca onaylamak yerine, eserin içinden

yürütülen bir eleştiri pratiği olarak bu okumaların sınırlarını genişletmeyi hedeflemiştir. Pagliacci, hem dramatik hem de müzikal düzlemde izleyiciye yalnızca bir hikâye değil, temsilin kendisiyle yüzleşme deneyimi sunar; “La commedia è finita” derken yalnızca bir oyunun değil, gerçekliği sahneye hapsedebileceğimiz yanılısamasının da sona erdiğini ilan eder.

KAYNAKÇA

- Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton University Press.
- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. Hill and Wang.
- Altar, C. M. (1981). *Opera tarihi* (Cilt 3). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aytekin, D. (2023). Operada gerçekçilik-Verismo. S. Yeşilay & H. B. Akdeniz (Ed.), *Güzel sanatlarda güncel araştırmalar: Metodoloji, araştırma ve uygulama* içinde (ss. 111–135). Lyon.
- Budden, J. (1992). *The operas of Verdi* (Vols. 1–3). Oxford University Press.
- Corazzol, A. G. (1993). Opera and verismo: Regressive points of view and the artifice of alienation. *Cambridge Opera Journal*, 5(1), 39–53.
- Çelik, D. (2023). Opera sanatının tarihçesi ve Tanzimat'tan günümüze opera. *Premium e-Journal of Social Sciences*, 7(35), 1300-1310. doi:10.5281/zenodo.10029098
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century music*. University of California Press.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.
- Merian, H. (2016). Leoncavallo's Pagliacci and modern-realistic opera. In E. Senici & A. Schwartz (Eds.), *Giacomo Puccini and His World* (pp. 273–289). Princeton University Press. (Original work published 1893)
- Metropolitan Opera. (t.y.). *Both sides now: Cavalleria Rusticana & Pagliacci*. Retrieved from <https://www.metopera.org>

Ranci re, J. (2009). *The emancipated spectator*. Verso.

Yazıksız, F. (2023). Opera-Verismo Őarkıcılıđı  zerine bir inceleme: Cavalleria Rusticana ve I Pagliacci  rneklemi. *İdil*, 12(108), 1199-1205. <https://doi.org/10.7816/idil-12-108-12>

ROBERT SCHUMANN DİCHTERLIEBE ŞİİR MÜZİK İLİŞKİSİ (OP. 48)

Dilara ÇELİK¹

Melih KARASU²

1. GİRİŞ

Robert Schumann'ın Dichterliebe (Op. 48) lied döngüsü, Alman Romantizmi'nin içsel duygu dünyasını şiir ve müzik aracılığıyla bütüncül bir anlatıya dönüştüren eserlerindedir. 1840 yılında bestelenen döngü, Heinrich Heine'nin Lyrisches Intermezzo başlıklı şiir dizisinden seçilen metinler üzerine kurulmuş; bireyin aşk, özlem, kırılma ve hatırlama süreçlerini müzikal bir iç monolog biçiminde yapılandırmıştır. Romantik Dönemde lied türü, şiirin duygusal atmosferini müzik aracılığıyla yoğunlaştıran bir ifade alanı hâline gelirken, Dichterliebe bu estetik anlayışın rafine örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır (Burrows vd., 2012, s. 135). Heine'nin şiirlerinde görülen ironik söylem, kırılma lirizm ve duygusal belirsizlik, Schumann'ın bestecilik anlayışında yeni bir dramatik boyut kazanır. Şiirlerde yüzeyde romantik bir aşk anlatısı görülse de metinlerin altında sürekli hissedilen hayal kırıklığı ve içsel gerilim, müzikal yapı içerisinde daha derin bir psikolojik çözülmeye dönüşür. Schumann, şiirlerin lineer anlamını takip etmek yerine, tonal geçişler, motifselle bağlantılar ve ritmik esneklik aracılığıyla anlatıcının bilinç akışını görünür kılmaktadır (Collisson vd.,

¹ Doç., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0002-5292-2184.

² Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, ORCID: 0009-0007-6187-1036.

2019, s. 169). Böylece lied döngüsü, birbirinden bağımsız şarkıların sıralanmasından çok, dramatik sürekliliğe sahip tek bir anlatı formu hâline gelmektedir.

Eserin dikkat çekici yönlerinden biri, piyano partisinin üstlendiği anlatısal işlevdir. Romantik lied geleneğinde piyano çoğu zaman şiirin duygusal atmosferini destekleyen bir unsur olarak değerlendirilirken, Dichterliebe’de piyano postludiumları ve ara pasajlar anlatının gizli katmanlarını açığa çıkaran bir yapı oluşturur. Özellikle şarkı sonlarında uzayan piyano bölümleri, vokal çizginin ifade edemediği bastırılmış duyguları dile getirerek anlatıcının iç dünyasını tamamlar. Bu durum, Schumann’ın müziğinde söz ile sessizlik arasındaki dramatik ilişkinin belirginleşmesini sağlar (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 186). Döngünün tonal organizasyonu da psikolojik anlatının temel unsurlarından biridir. Başlangıçta umut ve idealizasyon hissi taşıyan tonal merkezler, ilerleyen liedlerde kararsız armoniler ve beklenmedik modülasyonlarla çözülmeye uğrar. Bu tonal kırılmalar, aşkın romantik bir ideal olmaktan çıkıp içsel bir melankoliye dönüşmesini müzikal düzlemde somutlaştırır. Özellikle son liedlerde görülen geriye dönük hatırlama duygusu, döngünün dramatik yapısını tamamlayan nostaljik bir kapanış etkisi yaratır.

Bu çalışma, Dichterliebe lied döngüsünü tarihsel, edebi ve müzikolojik bağlamlar çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada öncelikle Heine’nin şiirsel dili ve Romantik dönem estetiği ele alınacak; ardından Schumann’ın şiirleri nasıl özgün bir müzikal dramaturjiye dönüştürdüğü değerlendirilecektir. Döngüde yer alan liedler; armonik yapı, vokal ifade, motif kullanımı ve piyano yazımı açısından analiz edilerek şiir-müzik ilişkisinin dramatik işlevi ortaya konacaktır. Böylece Dichterliebe’nin, Romantik lied repertuarında bireyin içsel dünyasını çok katmanlı bir anlatı modeli üzerinden temsil eden temel eserlerden biri olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

2. HEINE’NİN LYRISCHES INTERMEZZO’SU VE ROMANTİK İRONİ

Heinrich Heine’nin şiir anlayışı ve Lyrisches Intermezzo’nun Romantik edebiyat içindeki konumu, Robert Schumann’ın Dichterliebe (Op. 48) döngüsünün estetik yapısını anlamak açısından belirleyici bir öneme sahiptir (Daverio, 1997, s. 251). Çünkü Schumann’ın kurduğu müzikal dramaturji, doğrudan Heine’nin şiirsel dünyasının sunduğu duygusal ve ironik gerilim üzerine inşa edilmiştir. Heine’nin Buch der Lieder içinde yer alan Lyrisches Intermezzo başlıklı şiir dizisi, Dichterliebe’ye kaynaklık eden şiirlerin büyük bölümünü içerir ve Alman Romantik edebiyatının hem doruk noktalarından hem de dönüştürücü kırılma alanlarından biri olarak değerlendirilir. Şair, geleneksel romantik lirizmi kullanırken aynı zamanda bu lirizmi ironi, mesafe ve duygusal çifte kodlama aracılığıyla sürekli olarak sorgular.

Romantik aşkın yoğun lirizimini kurarken, aynı anda o lirizmin aşırılıklarını hafifçe parodileştirmesi bakımından Heine benzersizdir; bu nedenle şiirlerinde içten bir melankoli ile ince bir ironi sürekli iç içe geçer ve sesini hem içten acı hem de incelikli alay aynı anda şekillendirir. Söz konusu ikili ton, Heine’yi çağdaş romantik şairlerden ayıran temel niteliklerden biri olarak kabul edilir (Youens, 2002, s. 34). Lyrisches Intermezzo, altmış beş kısa şiir ve araya yerleştirilmiş düzyazı bir rüya pasajından oluşur. Bu yapı, romantik şiir dizilerinin alışılmış doğrusal gelişim anlayışından bilinçli biçimde uzaklaşır. Aşkın doğuşundan umuda, oradan reddedilişe ve duygusal kırılmaya uzanan dramatik bir akış kurulmasına rağmen, Heine bu süreci hiçbir zaman kesintisiz bir romantik anlatı olarak sunmaz. Şiirler ilk bakışta romantik duyarlılığın içten ve doğal ifadeleri gibi görünür; ancak çoğu zaman son dizelerde ortaya çıkan ironik kırılmalar, bu duygusal yapıyı ters yüz eder. Sevgili figürü idealize edilirken hemen ardından kırılma gelir; doğa imgeleri huzurlu bir romantik

sığınak olmaktan çıkarak insanın duygusal kırılmasının yansıması hâline gelir. Rüya ise umut taşıyan bir kaçış alanından çok, bilinç dışında büyüyen arzuların ve kaygıların grotesk bir yankısı gibi durur. Bu nedenle Heine'nin dili yüzeyde yalın görünse de derin yapısında çok katmanlı bir duygusal gerilim taşır (Daverio, 1997).

Heine'nin şiirlerindeki edebi güç, romantik imgeleri hem yoğun biçimde kullanmasından hem de onları eleştirel bir bilinçle yeniden işlevlendirmesinden kaynaklanır. “Gül”, “bülbül”, “gece”, “kalp” ve “gözyaşı” gibi klasik romantik motifler, şiirlerde yalnızca lirik güzelliğin taşıyıcıları olarak yer almaz; aynı zamanda acı ile alay arasındaki gerilimi görünür kılan araçlara dönüşür. Bu çifte kodlama hem içten bir acıyı hem de o acının ifade biçimine yönelik eleştirel bir mesafeyi aynı anda kurabilme kapasitesi anlamına gelir; Heine poetikasının belirleyici niteliği olarak *Lyrisches Intermezzo*'nun bütününe sinmiştir (Sams, 1969).

Schumann'ın *Dichterliebe* için bu dizide yer alan altmış beş şiirden yalnızca on altısını seçmiş olması, Heine'nin şiirsel örgüsünü kendi müzikal dramaturjisi doğrultusunda yeniden yapılandırıldığını gösterir. Seçilen şiirler, aşkın idealizasyonundan hayal kırıklığına ve içsel çöküşe uzanan dramatik bir duygusal yay oluşturur. Bununla birlikte Schumann'ın müziği, Heine'nin şiirlerindeki ironiyi her zaman doğrudan korumaz; bazı liedlerde ironiyi belirginleştirirken, bazı bölümlerde onu yoğun bir lirizme dönüştürür. Bu ilişkiyi tam olarak kavrayabilmek için şiirlerin yalnızca tematik içeriğini değil, Heine'nin poetikasındaki duygusal ikiliği de anlamak gerekir: Heine her duyguyu hem yaşar hem de onun aşırılıklarını sezerek okuru hem duygulanıma hem de eleştirel bir mesafeye aynı anda davet eder (Daverio, 1993). Bu yönüyle *Lyrisches Intermezzo*, Romantik geleneğin içinde gelişen fakat aynı geleneği içeriden dönüştüren bir metin niteliği taşır. Heine'nin sıklıkla “son romantik” ya da “anti-

romantik romantik” olarak tanımlanmasının nedeni de budur: lirik olanın güzelliğini ortadan kaldırmaz, aksine onu sorgulayan ironik bir bilinçle yeniden biçimlendirir. Bu çok katmanlı şiir dili, Schumann gibi besteciler açısından son derece güçlü bir müzikal potansiyel taşımaktadır. Böylece *Lyrisches Intermezzo*, bir yandan Romantik dönemin en etkili lirik ifadelerinden bazılarını barındırırken, diğer yandan romantik duyarlığın kendi iç eleştirisini üretebildiği nadir metinlerden biri olarak edebiyat tarihindeki özgün konumunu korumaktadır.

3. ŞİİR VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Robert Schumann’ın *Dichterliebe* (Op. 48, 1840) adlı lied döngüsü, müzik tarihinde şair ile bestecinin en yoğun biçimde iç içe geçtiği eserlerden biri olarak değerlendirilir. Döngü, Heinrich Heine’nin *Lyrisches Intermezzo* (1823) başlıklı şiir dizisinden seçilmiş on altı şiiri temel alır ve Heine’nin ironik, kırılmalı şiir diliyle Schumann’ın müzikal estetiğinin buluşmasından doğan çok katmanlı bir anlatı sunar. Bu nedenle *Dichterliebe*, Romantik lied geleneğinde şiir ile müzik arasındaki en rafine etkileşimlerden biri olarak kabul edilmektedir (Acunaz Eytemiz ve Güner, 2021, s. 99).

Heine’nin şiirlerinde hâkim olan duygu, yüzeyde romantik bir aşk ve hayal kırıklığı gibi görünse de alt metinde sürekli bir ironi, mesafe ve duyguyla alay eden bir kendilik farkındalığı barınır. Bu özellik, özellikle şiirlerin final dizelerinde belirginleşir: beklenmedik imgelerle duygusal söylem ters yüz edilir, romantik duyarlık anlık bir kırılmayla geçersizleştirilir. Heine’nin bu çifte katmanlı duygusallığı, Schumann’ın müziğinde hem doğrudan hem de dolaylı biçimlerde karşılık bulur. Besteci, melodik beklentileri bozarak, tonal merkezden ani uzaklaşmalar kullanarak ve vokal kadansları ironik biçimde zayıflatarak Heine’nin şiirsel ironisini müzikal dile aktarır (Sams,

1969, s. 117). Schumann, Heine'nin şiirlerini yalnızca seslendirilmesi gereken metinler olarak değil, kendi iç ritmi ve anlam örgüsü bulunan bağımsız yapılar olarak ele alır. Bu yaklaşım doğrultusunda müzik, şiirin yüzey anlamını tasdik etmek yerine onu yeniden yorumlayan ve altındaki gerilimi açığa çıkaran bir işlev üstlenir. Bu durum, döngünün ilk liedinde somut biçimde gözlemlenebilir: "Im wunderschönen Monat Mai"de şiir, baharın gelişine eşlik eden yüzeysel bir mutluluk imgesi kurarken; Schumann bu imgenin altında yatan huzursuzluğu çözülmemiş kadans, eksik tonik ve bellek izlenimi yaratan kromatik çizgilerle görünür kılar (Lerdahl, 2015, s. 354). Böylece şiirin romantik umut söylemi ile bastırılmış acı arasındaki gerilim müzikal düzeyde somutlaşır.

Döngünün bütününe bakıldığında, şiir ile müzik arasındaki ilişki yalnızca sözel imgenin müziğe aktarılmasından ibaret değil, aynı zamanda psikolojik bir iç dünyanın müzikal inşasıdır. Heine'nin şiirsel "ben"i, döngü boyunca ideal aşkıdan acıya, oradan ironi ve içe kapanışa yönelen bir dönüşüm yaşar. Schumann bu dönüşümü yalnızca vokal çizgide değil, tonal planlama ve tematik gelişim yoluyla sistematik biçimde izler. Schumann, Dichterliebe'yi şiirlerin ardışıklığını aşan bir dramatik bütün olarak tasarlar; müzik, şiirsel söylemin ardında yatan duygusal dönüşümü kendi iç mantığı içinde yeniden kurar. Bu bağlamda Schumann-Heine ilişkisi, bir şiir besteleme örneği değil, Romantik dönem sanat anlayışının merkezindeki disiplinlerarası etkileşimin en ince örneklerinden biridir. Schumann'ın bestecilik yaklaşımı, Heine'nin şiirlerindeki ironiyi ve duygusal kırılmanlığı onaylamak yerine, müzikal gerilimler aracılığıyla sorgulayan ve derinleştiren bir yapı kurar.

Böylece müzik, şiirin anlamını pekiştiren değil, onun içsel çelişkilerini açığa çıkaran bağımsız bir yorum alanı hâline gelir. Döngü boyunca kurulan tonal belirsizlikler ve çözülmemiş kadanslar, romantik aşk söyleminin istikrarsız doğasını simgesel

düzeide yansıtır. Sonuç olarak Dichterliebe, lied türünün ifade sınırlarını genişleten ve Romantik estetiğın merkezindeki öznel deneyim, ironi ve içsel çatışma kavramlarını müzikal bir dramaturji içinde yeniden tanımlayan temel bir referans noktası olarak değerlendirilebilir.

4. PİYANO EŞLİĞİNİN ANLATISAL ROLÜ

Schumann'ın Dichterliebe (Op. 48) döngüsünde piyano eşliğı, geleneksel anlamda vokal çizgiye destek veren ikincil bir unsur olmaktan çıkar ve anlatının bağımsız bir sesi hâline gelir. Döngü boyunca piyano, yalnızca armonik altyapı sunmakla kalmaz; karakterin iç dünyasını açığa çıkaran, şiirin söylemediğini söyleyen ve müzikal anlatıyı yönlendiren temel bir psikolojik ses işlevi görür. Bu nedenle literatürde Dichterliebe'de piyanonun rolü sıkça “iç ses”, “gizli anlatıcı” veya “psikolojik yorumlayıcı” olarak tanımlanmıştır (Weaver, 2017, s. 54).

Eşlik, daha vokal çizgi başlamadan önce müzikal atmosferi kurarak karakterin duygusal durumunu duyulur hâle getirir. Örneğın döngünün açılış liedi “Im wunderschönen Monat Mai”, kırılğan, çözölmemiş armonilerle başlar; bu armonik belirsizlik yalnızca baharın getirdiğı umutları değil, aynı zamanda bu umudun altında gömölü duran tedirginliğı de hissettirir (Lerdahl, 2015, s. 358). Bu yönüyle piyano, Heine'nin şiirinin yüzeydeki romantik söylemini değil, alt katmanındaki kırılğanlığı ve çelişkileri dışsallaştırır. Schumann bu tür açılışlarla duygu henüz dile gelmeden önce içsel gerilimi müzikal olarak kurmaktadır. Böylece piyano eşliğı, karakterin dile dökmediğı veya dökemediğı duyguların doğrudan ifade alanı hâline gelir.

Piyanonun anlatısal gücünün en önemli örneklerinden biri Schumann'ın postludium kullanımında görülür. Lied'in sözleri sona erdiğinde şiir susar; ancak anlatı devam eder. Schumann, postludiumları karakterin iç sesi olarak işlevselleştirir ve bu

bölümlerde asıl duygusal çözümlemeyi gerçekleştirir. Döngünün son liedi “Die alten, bösen Lieder” bu açıdan belirleyicidir: Vokal çizgi ironik, neredeyse mizahi bir havayla biterken, ardından gelen geniş ve derin postludium tüm döngünün duygusal ağırlığını açığa çıkarır (Hoeckner, 2001). Bu bölüm şairin kırılmış iç dünyasının müzikal olarak ifşası niteliğindedir. Bu yapıyla piyano, vokal çizginin ötesinde gerçek anlatıcıya dönüşür ve döngünün dramatik bütünlüğünü müzikal olarak tamamlar.

Piyano eşliği ayrıca metindeki ironi ve alt metni açığa çıkaran bir yorumlayıcı ses olarak işlev görür. Heine'nin dizelerinde sıkça rastlanan alaycı ton, çoğu kez piyanoda açık bir müzikal karşılık bulur. Örneğin “Ein Jüngling liebt ein Mädchen” lied'inde vokal çizgi yalın bir hikâye anlatırken, piyanonun hafif dans ritimleri ve esprili dokusu, şiirin sonunda ortaya çıkan alaycı kırılmayı daha en başından duyulur hâle getirir (Shao, 2021). Bu durumda piyanonun şiirin ironik tabakasını müzikal olarak vücut bulduran işlevi, Heine'nin poetikasındaki çifte kodlamayla doğrudan örtüşür. Böylece piyano, metnin yüzeydeki duygusunu desteklemek yerine çoğu kez onunla çelişir, onu sorgular veya tamamlar. Bu özellik, Dichterliebe'yi yalnızca ses-şiir uyumu açısından değil, disiplinlerarası anlatı derinliği bağlamında da özgün kılar.

Piyano eşliğinde tekrar eden motifler ve karakteristik figürler, döngü boyunca psikolojik süreklilik sağlayan bir hat oluşturur. Arpejli akorlar, kırılğan kromatik inişler ve tonal merkezden uzaklaşan hareketler, döngünün genel melankolik atmosferini belirleyen leitmotiv benzeri unsurlar hâline gelir. Daverio (1997, s. [s.]), bu motiflerin “duygusal bellek” işlevi gördüğünü, lied'ler arasında görünmez bağlar kurarak dinleyiciyi şairin iç dünyasında tutarlı bir yolculuğa çıkardığını belirtir; Weaver ise döngüdeki anlatı sesinin bu tür hafıza mekanizmalarıyla nasıl işlediğini ayrıntılı biçimde ortaya koyar (Weaver, 2017, s. 31). Piyano bu nedenle sadece bir eşlik değil,

döngünün dramatik mimarisini ayakta tutan temel yapı taşıdır. Tüm bu yönleriyle piyano eşliği, Dichterliebe’de şiirin ötesine geçerek anlatının asıl taşıyıcısına dönüşür. Schumann, Heine’nin şiirindeki ironi, kırılma ve duygusal gelgitleri yalnızca sözlü ifadeye bağımlı kalmadan, piyanonun çok katmanlı ses dokusuyla derinleştirir. Böylece piyano, döngünün psikolojik, dramatik ve anlatsal bütünlüğünü oluşturan merkezi unsur hâline gelir ve Dichterliebe, lied repertuarında piyanonun anlatıcı gücünü en üst düzeyde ortaya koyan eserlerden biri olarak yorumlanır (Weaver, 2017, s. 67).

5. HER BİR LİED’İN TEMATİK VE MÜZİKAL İNCELENMESİ

Bu bölümde Dichterliebe döngüsünün on altı liedi, önceki bölümlerde ele alınan teorik çerçeve Heine’nin ironik poetikası, şiir-müzik etkileşimi ve piyanonun anlatsal işlevi doğrultusunda bireysel olarak incelenmektedir. Her lied, şiirsel içerik, armonik yapı, vokal ifade ve piyano eşliği açısından değerlendirilerek döngünün dramatik bütünlüğü içindeki işlevi ortaya konmaktadır.

1. Im wunderschönen Monat Mai

Baharın gelişiyle aşkın doğuşunu ima eden naif, umutlu ama kırılma bir başlangıç; Heine’nin hafif melankolik umudu. Açılışın harmonik açıdan en kayda değer özelliği çözülmemiş kadanstır: bitmeyen, askıda kalan harmoniler dinleyicide tamamlanmamışlık hissi yaratır. Genellikle F# çevresinde algılanan ama kesin bir tonik sunmayan yapı, şiirin umut/tedirginlik ikililiğini yansıtır. Vokal çizgi kısa, konuşur nitelikte; piyano, kırılma arpej ve askıda akorlarla duyguyu “sahneye koyar”. Postludium kısa ama işlevseldir: söylenenin ardındaki belirsizliği müzikal olarak sürdürür (Sams, 1969).

2. Aus meinen Tränen sprießen

Gözyaşlarından yeni umutların, küçük hediyelerin filizlenmesi; masum, naif bir coşku yer almaktadır. Parlak D₅ tonlarındaki açılış pastoral bir hava verir; piyanoda tekrarlayan arpejler ve bas hattı “büyüme” imgesini destekler (Sams, 1969). Vokal basit, şarkımsı; armoniler nispeten stabildir; bu durum metindeki masumiyeti müzikle doğrular. Postludium kısa ve kapaticıdır; ileride çökecek olan umutların kırılğan tabanını kurar.

3. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

Nesnelerle abartılı aşk övgüsü; Heine'nin ironik, abartılı betimlemesi yer almaktadır. Ritmik canlılık ve keskin aksanlar öne çıkar; hareketli, neredeyse koşar melodiyle “coşku” karikatürize edilir. Piyano eşliği itici, perky figürlerle ironiyi müzikal düzeyde çoğaltır (Daverio, 1993). Tonal açıdan düz ilerleme metindeki yapay parlaklığı güçlendirir; postludium minimal, asıl vurgu vokal/piyano etkileşiminin ironisindedir.

4. Wenn ich in deine Augen seh'

Gözlerde hem mutluluk hem de gözyaşı; aşkın sevinciyle acının iç içe geçmesi yer almaktadır. Rubato imkânı veren, cümleler arası esneme olanağı bırakan melodik yazım; "dann muß ich weinen" satırında armonik kırılma ve minör renklenme belirgindir (Youens, 2002). Piyano, ani minör gölgelerle vokalin duygusal kırılmasını destekler. Postludium, sözün yarattığı duyguyu pekiştirir; vokalin ifade edemediğini piyanonun küçük motifleri anlatır.

5. Ich will meine Seele tauchen

Ruhunu aşkın simgelerine daldırma; mistik bir derinleşme arzusu yer almaktadır. Dalma metaforunu yansıtan akıcı arpejler, aşağı doğru hareket eden hatlar ve yoğun pedal kullanımıyla "sıvı" bir tekstür yaratılır (Sams, 1969). Vokal çizgi dalgalı, kısa

atlamalarla derinlik hissi verir. Postludium, derinlik metaforunu müzikal olarak sürdüren kısa bir akış sunar.

6. Im Rhein, im heiligen Strome

Nehir ve kutsallık imgeleriyle sevilen kişinin azizleştirilmesi; mekânın kutsallaştırılması yer almaktadır. Piyanoda org benzeri akor blokları ve geniş aralıklar katedralâ bir atmosfer verir; tonal merkez görece daha belirgindir. Vokal çizgi daha resmî, neredeyse ayinsel bir ton taşır. Postludium, mekânsal heybeti sürdüren ağır akorlarla sonlanır; anlatıcının idealizasyonunu pekiştirir.

7. Ich grolle nicht

“Darılmıyorum” diyen fakat aslında öfkeli olan anlatıcı; ironi ve bastırılmış öfke yer almaktadır. Eserin dramatik zirvelerinden; Schumann burada majör/minör ironisi ve kahramansı piyano figürleriyle gerçek öfkeyi müzikal olarak açığa vurur (Youens, 2002). Vokal yüksek ve geniş melodik çizgilerle gerçek duyguyu ifşa ederken, piyano güçlü akorlar ve ritmik ısrarla öfkeyi pekiştirir. Postludium dramatik, çarpıcı bir kapanış hissi verir; dinleyiciye iletilen duygunun samimiyeti tartışılmaz.

8. Und wüßten’s die Blumen, die kleinen

Doğa ile paylaşma teması; acının evrenselleştirilmesi yer almaktadır. Kırık ritmik figürler ve ince kırılğanlık üzerine kurulmuş piyano hattı içsel sızıyı simgeler (Sams, 1969). Ani minör gölgelenmeler şiirin hüznünü derinleştirir. Vokal daha içe dönük; postludium kısa ama ağırlıklı olarak hatırlatıcı motifler içerir.

9. Das ist ein Flöten und Geigen

Düğün/şenlik sahnesi; sevilen kişinin başkasıyla olması yüzeyde neşe, içeride çöküş yer almaktadır. Dans ritimlerinin ve salon havasının kurgulanması, piyano aracılığıyla eğlenceli bir

yüzey yaratır; fakat armonik alt tonlarda karanlık vurgular gizlidir (Daverio, 1993). Bu karşıtlık Heine'nin sosyal maskeyi/gerçek duyguyu ayırma temasını müzikalleştirir. Postludium, kalabalık sessizleştğinde kalan içsel acıyı ima eder.

10. Hör' ich das Liedchen klingen

Eski şarkıların çağrısı; hafızanın tetiklenmesi yer almaktadır. Nostaljik melodi ve dalgalı piyano figürleri hafıza dalgalanmasını temsil eder (Youens, 2002). Modülasyonlar “anı atlamaları” yaratır; vokal, geçmişle şimdi arasında salınır. Postludium, melodik fragmentlerle bellek izlerini aksettiren bir kapanış sunar.

11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen

Basit görünen ama ironik bir aşk hikâyesi; kaderin cilvesi yer almaktadır. Halk şarkısını andıran yalın melodiye karşılık piyanoda hafif aksak figürler ironiyi güçlendirir (Youens, 2002). Yüzeyde neşeli, içerde trajik; Schumann burada metnin iki katmanını müziğe geçirir. Postludium, hikâyenin alaycı alt tonunu taşır.

12. Am leuchtenden Sommermorgen

Parlak yaz sabahı karşısında hissedilen duygusal donukluk; duygu ile doğa arasındaki tezatlık yer almaktadır. Piyano nefes gibi ince, tekrarlayan figürlerle doğanın parlaklığını sunar ama vokal sabit, donuk notalarla hissizliği verir (Sams, 1969). Tonal sakinlik aslında duygusal durgunluğu vurgular. Postludium, donukluğun sürdüğünü ima eden sakin dokunuşlarla kapanır.

13. Ich hab' im Traum geweinet

Rüyada ağlama, terk edilme ve ölüm imgeleri; kabuslar aracılığıyla içsel çöküş yer almaktadır. Her bölümde artan karanlık armoniler ve kırık melodik cümleler içeren dramatik yapı, döngünün psikolojik dip noktasını oluşturur (Sams, 1969).

Piyano soğuk harmonilerle rüyanın kötücül atmosferini kurar; vokal daha parçalı, kesik kesik. Postludium genellikle boşluk hissiyle biter; acının dibi hissedilir.

14. Allnachtlich im Traume

Gece gece rüyalarda sevilenin dönüşü; geçici teselli ve gerçek uyanma acısı yer almaktadır. Rüya imajını çağrıştıran hafif, dans eder figürler; piyano rüya ve uyanış arasındaki belirsiz geçişleri işaretler (Daverio, 1997). Vokalin inişleri-çıkışları rüya ritüelini betimler. Postludium, rüyadan uyanışın getirdiği acıyı vurgulayan bir çözüme sunar.

15. Aus alten Marchen winkt es

Masalların çekiciliği; mutluluğa dair özlem fakat masalların sahteciliği yer almaktadır. Parlak, neredeyse peri masalı çağrıştıran temalarla başlar; piyanoda parıltılı arpejler vardır. Ancak kapanıştaki minör renklenme masalsı umutların kırılmasını ifşa eder (Youens, 2002). Postludium, masalsı parlaklığın ardından gelen acı farkındalığını müzikle özetler.

16. Die alten, bosen Lieder

Eski kötü şarkıların gömülmesi; hem mizah hem trajedi barındıran final ile sonlanmaktadır. Döngünün kapatma parçası olarak en kapsamlı yapıya sahiptir. Vokal bölümünde ironik, sarkastik bir ton varken, sonrasında gelen uzun piyano postludiumu döngü boyunca biriken motifleri çağırır ve tüm duygusal birikimi çözümler (Daverio, 1993; Sams, 1969). Piyanoda tematik geri dönüşler, çözümler ve sessizleşme ile dramatik tükeniş sunulur; bu postludium, eserin psikolojik kapanışını sağlayan anahtardır.

6. SONUÇ

Bu çalışma boyunca yapılan incelemeler, Dichterliebe'nin yalnızca Heinrich Heine'nin şiirlerinden oluşan bir lied dizisi olmadığını, aksine şiir ve müziğin birlikte kurduğu derin bir psikolojik anlatı olduğunu göstermektedir. Schumann'ın asıl başarısı, Heine'nin şiirlerindeki duygusal çelişkiyi olduğu gibi aktarmaktan ziyade, bu çelişkiyi müzikal yapı aracılığıyla yeniden düşünmeye açmasında yatar.

İncelenen her bir lied, döngünün genel dramatik çizgisine hizmet eden bağımsız bir psikolojik an gibi işlev görmektedir. Bu açıdan Dichterliebe, birbirinden kopuk şarkıların toplamı değil, aşkın idealizasyondan ironiye, oradan da içe kapanışa uzanan sürecini adım adım izleyen bütüncül bir anlatıdır. Özellikle piyano eşliğinin üstlendiği anlatısal rol, bu bütünlüğün kurulmasında belirleyici olmuştur. Schumann'ın müziği, Heine'nin şiirlerindeki ironiyi yalnızca “yansıtmakla” kalmaz; onu dönüştürür, genişletir ve kimi zaman daha da keskinleştirir.

Döngünün başındaki umut dolu ama kararsız atmosferden, son lied'deki ironik kapanış ve uzun piyano postludiumuna uzanan süreç, anlatıcının duygusal çözümlüşünü müzikal bir dramaturji içinde yeniden kurar. Die alten, bösen Lieder'de vokal çizginin ironik mesafesi ile piyanonun derin ve ağır postludiumu arasındaki karşıtlık, tüm döngünün temel gerilimini özetleyen bir final niteliğindedir (Youens, 2002, s. [s.]).

Sonuç olarak Dichterliebe, Romantik lied geleneğinde şiir ve müzik arasındaki ilişkinin sınırlarını genişleten bir eser olarak değerlendirilmelidir. Bu döngüde müzik, şiirin anlamını açıklayan bir araç olmaktan çıkarak, şiirin söyleyemediklerini dile getiren bağımsız bir düşünme alanına dönüşür. Schumann'ın Heine ile kurduğu bu yaratıcı gerilim, yalnızca iki sanatçının bireysel estetiklerini değil, Romantik dönemin öznel deneyim,

ironi ve içsel çatışma anlayışını da yoğun biçimde yansıtır. Bu yönüyle Dichterliebe, hem müziksel hem de edebi açıdan disiplinlerarası okumalara açık, tükenmeyen bir yorum alanı sunmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Acunaz Eytemiz, Z. S., & Güner, E. (2021). Robert Schumann örneğinde duygu durum bozukluklarının yaratma sürecine yansımaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 94–107. Retrieved from <https://izlik.org/JA44DM57RG>
- Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2015). *Kültürel tarih ışığında çoksesli Batı müziği* (1. baskı). İstanbul, Türkiye: Yapı Kredi Yayınları.
- Burrows, J., Wiffen, C., Ainsley, R., Barker, D., Lutchmayer, K., Hewett, I., ... Weeks, M. (2012). *The complete classical guide*. Great Britain: Dorling Kindersley Limited.
- Collisson, S. (2019). *Klasik müzik kitabı*. İstanbul, Türkiye: Alfa Yayınları.
- Daverio, J. (1993). Narrative and irony in Schumann's song cycles. *19th-Century Music*, 17(1), 3–31.
- Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a "new poetic age"*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hoekner, B. (2001). Poet's love and composer's love. *Music Theory Online*, 7(5). Retrieved from <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.5/mto.01.7.5.hoekner.html>
- Lerdahl, F. (2015). Structure and ambiguity in a Schumann song. In I. Toivonen (Ed.), *Structures in the mind: Essays in honor of Ray Jackendoff* (pp. 347-369). Cambridge, MA: MIT Press.
- Sams, E. (1969). *The songs of Robert Schumann*. London, England: Faber & Faber.
- Shao, X. (2021). The words and music of Dichterliebe. *Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance*, 6(3).

Retrieved from
<https://accelerandobjmd.pages.dev/articles/issue6/the-words-and-music-of-dichterliebe>

Weaver, A. H. (2017). Memories spoken and unspoken: Hearing the narrative voice in Dichterliebe. *Journal of the Royal Musical Association*, 142(1), 31–67. doi:10.1080/02690403.2017.1286123

Youens, S. (2002). *Heinrich Heine and the lied*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

SAHNE SANATLARI
ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR-II

yaz
yayınlari

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com