

SAHNE SANATLARI KONULARI

Editör: Doç. Dilara ÇELİK

yaz
yayınları

Sahne Sanatları Konuları

Editör

Doç. Dilara ÇELİK

yaz
yayınları

2025

Sahne Sanatları Konuları

Editör: Doç. 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 978-625-5596-32-1

Mart 2025 – 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

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Erzurum Yöresi Erkek Bar Oyunlarının Sahnelenme Sürecinin İncelenmesi	1
<i>Yakup POLAT, Nihal CÖMERT</i>	
Dışavurumculuk ve Bir Sahneleme Alanı Olarak Performatif Sanatlar	22
<i>Süleyman KARAAHMET</i>	
Dışavurumcu Operada Bedenin ve Sesin Performatif Kullanımı: Arnold Schönberg’in “Erwartung” Operası Üzerine Bir İnceleme.....	38
<i>Dilara ÇELİK</i>	

"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."

ERZURUM YÖRESİ ERKEK BAR OYUNLARININ SAHNELENME SÜRECİNİN İNCELENMESİ¹

Yakup POLAT²

Nihal CÖMERT³

1. GİRİŞ

Erzurum erkek bar oyunlarının sahneleme süreci üzerine bir değerlendirme yapmadan önce, bu oyunların yerel halk tarafından tarihsel ve kültürel bağlamlarında nasıl ve nerelerde icra edildiğinden bahsetmek faydalı olacaktır. Bar oyunları, yalnızca bir eğlence ya da gösteri aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ritüellerin, kimlik inşasının ve kültürel mirasın bir parçası olarak da önemli bir rol üstlenmiştir. Dolayısıyla, bu oyunların hangi fiziksel ve sosyal mekanlarda oynandığı, kimler tarafından katılım sağlandığı ve ne tür amaçlarla icra edildiği gibi unsurların anlaşılması, sahneleme sürecinde meydana gelen dönüşümlerin kökenlerinin ve dinamiklerinin çözülmesine katkı sunacaktır. Özellikle geçmişte doğal ortamlarda icra edilen bu barların, sahne üzerinde nasıl farklı bir biçime büründüğü ya da bu dönüşüm

¹ Bu çalışma; İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Performans Anasanat Dalı Geleneksel Danslar Yüksek Lisans Programı kapsamında, Prof. Nihal Cömert danışmanlığında hazırlanan ve “Erzurum Yöresi Erkek Bar Oyunlarının İcra Ortamları ve Sahneleme Sürecinin İncelenmesi” başlıklı tez çalışmasından genişletilerek üretilmiştir.

² İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Performans Anasanat Dalı Geleneksel Danslar Yüksek Lisans Programı Mezunları/İstanbul-polatyak@itu.edu.tr, ORCID: 0009-0005-3711-4719.

³ Prof.-İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı/İstanbul-otken@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3313-5361.

sürecinde ne gibi estetik, işlevsel ve anlam değişikliklerine uğradığı ancak bu tür bir derinlemesine analizle açıklığa kavuşabilir.

Araştırmaya konu olan Erzurum erkek bar oyunlarında kullanılan “bar” kelimesinin anlamını ve kökenini araştırmak, bu danslarda neden “bar” kelimesinin tercih edildiğini anlamak açısından önemli bir katkı sağlayacaktır. Mahmut Ragıp Kösemihal’in 1929 yılında kaleme aldığı Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları adlı eser, bu konuda değerli bilgiler sunmaktadır.

Kösemihal'e göre; Moğollar ve diğer Türk kavimleri arasında davul, şaman oyunlarında temel bir enstrüman olarak kullanılmaktadır. Bu ritüellerde davul, şamanların tek başlarına oynadığı oyunlarının vazgeçilmez bir parçasıdır. Ayrıca farklı kavimlerde davula verilen isimlerin ve davulun rolünün benzer olduğu vurgulanmaktadır. Altay Türkçesi'nde "par" kelimesinin "pars derisi" anlamına geldiği ve bu kavimlerde şamanların davulu "bar" olarak adlandırdığına dikkat çekilmektedir. Kösemihal, Türklerin Anadolu ve İran topraklarına göç etmeleriyle birlikte şaman kültürlerini ve bu kültüre ait ritüelleri beraberlerinde getirdiklerini ifade etmektedir. Bu da Kösemihal'e göre, Türklerin bar tabirini ve barlı oyunlarını yeni toplumlarına aktardığını ve bu kültürü yaşatmaya devam ettiklerini göstermektedir (1929, ss. 85-86). Dolayısıyla; Kösemihal'in ifadelerinden anlaşıldığı üzere bar oyunlarının davulla icra edildiklerinden dolayı bu isimle anıldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Erzurum yöresinde icra edilen dansların tamamının adına bar denilmekte (Ötken, 2011, s. 95), dansların türüne bakılmaksızın bütün danslar için bar tutmak tabiri kullanılmaktadır (Doğan, 2011, s. 28). Şeklindeki ifadelerden anlaşıldığı üzere güncel araştırmalarda da yörede icra edilen oyunlar için halihazırda bar teriminin kullanılmaya devam ettiği görülmektedir.

Erzurum'un zengin kültürel mirasında önemli bir yere sahip olan dans geleneği, tarihsel süreç içerisinde şehrin sosyal ve dini etkinliklerinde belirgin bir rol oynamıştır. Düğünlerden dini ve milli bayramlara, hafta sonu tatillerinden özel gün ve gecelere kadar çeşitli zamanlarda düzenlenen bu etkinlikler, şehrin sosyal yaşamında belirleyici bir yer tutmuş ve Erzurum bar oyunlarının günümüze kadar aktarılmasında kritik bir işlev görmüştür. Özellikle yaz aylarında, Köşk, Abdurrahmangazi, Kavak gibi dönemin popüler mesire yerlerinde ve cirit meydanlarında, yöre halkının toplandığı sosyal etkinliklerde geleneksel bar oyunlarının yöre halkı tarafından icra edildiği gözlemlenmiştir. Erzurum kültüründe bar oyunlarının derin ve köklü bir tarihe sahip olduğunu ortaya koyan Ülgen'in (1944) görüşüne göre, bu oyunlar eski zamanlardan beri süregelen bir geleneği temsil etmekte olup, bu nedenle kökenleri kesin olarak bilinmemektedir (ss. 19-20). Erzurum'da erkek bar oyunlarının doğal icra ortamları ve öğrenilme süreçleri hakkında düşüncelerine başvurulmuş; geçmişte bireylerin bar oyunlarını doğal icra ortamlarında gözlemleyerek ve tekrarlayarak öğrenme eğiliminde olduklarını ve geleneksel olarak bar oyunlarının asıl öğrenme yerinin düğün ve cirit oyunları gibi etkinlikler olduğunu söylemekte, devam eden süreçte ise bar oyunlarını öğrenmek isteyen kişilerin genellikle derneklerde düzenlenen kurslara katılarak öğrendiklerini eklemektedir (Gezmiş, 2024, Kişisel Görüşme). Gezmiş'in bu söylemleri, 1934 yılında Albay İhsan Yavuzer tarafından kurulan Erzurum Gücü Spor Kulübünün varlığından önce, halkın düğünlerde ve mesire yerlerinde bir araya gelerek bar tuttuklarını, ancak herkesin kendi tarzında ve kendi aleminde bar oyunlarını icra ettiklerini, iyi bar tutanların barbaşına geçtiğini, diğer icracıların barbaşılarını takip ederek barbaşına uymaya çalıştıklarını ve dolayısıyla ekip yerine barbaşının izlendiğini ifade eden Bulut'un (1984, s. 14) söylemleriyle de örtüşmektedir. Erzurum erkek bar oyunlarını erken yaşlarda

Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Turizm Derneğinde öğrenen Hamit Yavuzer de oyunların geçmişte doğal ortamlarda yöre halkı tarafından icrasını şu sözlerle aktarmaktadır: “Herkes aynı şekilde oynar ama hiçbiri birbirine benzemez. Çünkü eğitimi yoktur bunun, herkesin bir stili vardır.” (Yavuzer, 2024, Kişisel Görüşme). Yavuzer’in ifadelerinden, geçmişte bar oyunlarının bireyler tarafından doğrudan gözlem ve deneyim yoluyla öğrenilen ve icra edilen bir kültürel pratik olduğu anlaşılmaktadır. Yavuzer’in bu gözlemi, Erzurum bar oyunlarının kurumsallaşmamış doğasını ve her bireyin kendine özgü bir stil geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Bar oyunlarının geçmişte kurumsallaşmadığı dönemlerde, doğal icra ortamlarında gözlem ve taklit yoluyla öğrenilmesi, her icracının kendi tarzını geliştirmesine olanak tanımıştır. Bu durum; bar oyunlarının geçmişte homojen bir yapıdan ziyade, doğal ortamlarda bireysel farklılıklarla zenginleşen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Yavuzer’in Erzurum bar oyunları hakkındaki gözlemleri, geleneksel dansların formal eğitim süreçlerine tabi tutulmadan, topluluk içinde yaşanarak ve deneyimlenerek nasıl sürdürüldüğünü ve çeşitlendirildiğini göstermektedir. Bu bağlamda, bar oyunları kültürel aktarımın ve bireysel ifadenin önemli bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağlar, 2018 yılında yayımladığı Yüce Dağların Başında-Erzurum Barları Üzerine Düşünceler isimli eserinde, Lütfü Aladağ’ın, doğal ortamlarda icra edilen Erzurum erkek bar oyunları ile ilgili düşüncelerini bize şu şekilde aktarmaktadır; “Eskiden Cumhuriyet bayramlarında köylerden gelir bar oynarlardı. Belediyenin önünde gece 12’ye kadar bar çalardı. Davul-Zurna durmadan bar çalardı. Köylüler oynamak için sıra beklerdi. O köy bırakır bu köy alırdı. Herkes kendine göre oynardı. Kimse kimseye demezdi, bu bar benim babamdan, dedemden kaldı veya sen yanlış oynuyorsun. Öyle belli bir kıyafetleri de yoktu. Yeter ki rahat oynayabilecekleri bir kıyafet olsun.” (ss. 192-193). Aladağ’ın söylemleri de tıpkı Yavuzer’in

söylemleri gibi icrada kişisel özgürlüklerin altını çizmektedir. Söz konusu dönemdeki Erzurum erkek bar oyunlarının icra çeşitliliği ve kişisel icra özgürlüğünün önemli bir örneği olarak değerlendirilebilecek “herkes kendine göre oynardı” ifadesi, bar oyunlarının geçmişte formal eğitim ve standart kurallardan uzak, bireylerin kendi yaratıcılıklarını ve kişisel stillerini serbestçe ifade edebildikleri bir alan sunduğunu göstermektedir. Düzenlenen etkinliklerde katılımcıların birbirlerini eleştirmemesi ve “sen yanlış oynuyorsun” gibi ifadelerin kullanılmaması, kişisel icra özgürlüğünün ve icra çeşitliliğinin ne kadar kabul gördüğünü ve teşvik edildiğini yansıtmaktadır.

2. SAHNELENME SÜRECİ

Türk halk oyunlarının ilk sahneleme çalışmaları 1930’lu yıllara dayanmaktadır. Bu dönemde, Halkevlerinde gerçekleştirilen şenlikler ve özel kutlamalar kapsamında sahnelenen halk oyunları, genellikle mevcut yörelerin oyuncularından oluşan mahalli ekipler tarafından icra edilmiştir. Sonrasında 1950’li yıllarda halk oyunlarının sahneleme biçimi, belirli bir düzen içinde bir araya getirilen oyunların ardışık sıralanışı ve seyirciye sunulduğu şeklinde başlamıştır. Bu dönemdeki en önemli yapılanma, Yapı ve Kredi Bankasının 10. yılında kurmuş olduğu Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi tarafından düzenlenen halk oyunları etkinlikleridir (Ötken, 2007, s. 990). Türkiye genelinde olduğu gibi Erzurum erkek bar oyunlarının sahneleme sürecinde de çeşitli kurum ve kuruluşlar belirleyici bir rol üstlenmiş ve bu oyunların yaygınlaştırılmasında önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle Erzurum Gücü Spor Kulübü, Erzurum Halkevi, Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Turizm Derneği, Erzurum Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu gibi yerel yapılar, bu oyunların sahneye taşınmasında etkin bir rol oynamıştır. Bu yerel yapılar,

bar oyunlarının düzenli olarak icra edilmesi, genç nesillere öğretilmesi ve bu kültürel mirasın tanıtılması için çeşitli faaliyetler yürütmüştür. Kurum ve kuruluşların yanı sıra bireysel olarak Albay İhsan Yavuzer, İhsan Ertugay, İhsan Coşkun Atılcan, İdris Kenger, Nimet Gezmiş ve Fikri Kükürtçü gibi isimler, Erzurum erkek bar oyunlarının sahnelenme sürecinde önemli birer aktör olarak öne çıkmıştır. Erzurum erkek bar oyunlarının sahnelenme sürecince zikredilen yerel yapıların ve şahısların rolleri, oyunların estetik ve performatif yönlerinin geliştirilmesi, profesyonel bir icra anlayışının benimsenmesi ve sahnelenme kriterlerine uygun biçimde adapte edilmesi noktasında belirleyici olmuştur. Bu yerel yapıların ve şahısların çalışmaları, Erzurum erkek bar oyunlarının yalnızca yerel bir halk geleneği olarak değil, aynı zamanda sahne sanatları açısından da kabul gören bir kültürel değer haline gelmesinde kilit rol oynamıştır.

Erzurum erkek bar oyunlarının ağırlıklı olarak köylerde icra edildiğini ve bu oyunların günümüze kadar aktarılmasında köy odalarının önemli bir rol oynadığını ifade eden Kılınboz, Erzurum'da uzun süren kış mevsiminin zorlu iklim koşullarının bireyleri köy odalarında bir araya getirdiğini ve bu durumun kültürel etkileşim açısından önemli bir avantaj sağladığını belirtmektedir. Bunun yanı sıra, bu oyunların büyük bir kısmının yakın dönemde köylerden Erzurum il merkezine taşındığını ve il merkezine geldikten sonra günümüz sahne düzenine adapte edildiğini aktarmaktadır (Kılınboz, 2024, Kişisel Görüşme). 1934 yılında Erzurum Askeri Silah Fabrikasına müdür olarak atanan Albay İhsan Yavuzer, Erzurum erkek bar oyunlarını Türkiye geneline tanıtmak ve sevdirmek amacıyla harekete geçip önemli adımlar atmıştır. Kılınboz'un bahsettiği, oyunların şehir merkezine gelmesi ve günümüz sahne düzenine adapte edilmesinin ilk adımının, Albay İhsan Yavuzer'in Erzurum'da bu amaca hizmet edebilecek gençleri ve müzisyenleri Askeri

Silah Fabrikasında işe alarak, fabrikada bir bar ekibi kurmasıyla başladığını söylemek yanlış olmaz. Yavuzer'in kurmuş olduğu bar ekibi; Vahap Türkkal (Efendi Bey), Mevlüt Kavut, Küçük Nurettin ve Marangoz Nurettin gibi yetenekli gençler ile Sedat Alpuğuz ve Mehmet Ceyhanlı gibi başarılı müzisyenlerden oluşmuştur. Bu ekip, Erzurum erkek bar oyunlarının en iyi şekilde icra edilmesi ve geliştirilmesi için düzenli çalışmalar yapmıştır. Yavuzer, 1934 yılında, sadece sportif etkinliklerle değil, aynı zamanda halk dansları çalışmalarıyla da ön plana çıkan Erzurum Gücü Spor Kulübünü kurmuştur. Bu kulübün en önemli faaliyet alanının Bar Kolu olduğunu vurgulamış ve bu kola özel önem vermiştir. Bar ekibinin kıyafetlerine de büyük özen gösteren Yavuzer, icracılar için çuhadan elbise, ipek kuşak ve rugan pabuç yaptırmıştır. Ekibinin göğsüne "EG" harflerini koydurmuş, ayrıca medeniyetin sembolü olarak nitelendirdiği kravatı da ekibinin kıyafetlerine dahil etmiştir. Bar ekibinin performansını geliştirmek ve artırmak amacıyla on iki bar oyununu üç gruba ayırarak her akşam Askeri Silah Fabrikasının önünde düzenli çalışmalar yapılmasını sağlamıştır. “12 barı 3 gruba taksim ederek her akşam fabrikanın önünde egzersiz yaptırdım. Bu suretle oyunun bütün figürleri son değişiklikleriyle en ince noktasına kadar işlendi ve bugünkü hatasız ve şaheser bar meydana geldi.” (Yavuzer, 1959, s. 31).

Yavuzer'in anlatımından da anlaşılacağı üzere Askeri Silah Fabrikasının bar ekibi tarafından icra edilen oyunların tüm figürleri, son değişiklikleriyle en ince ayrıntısına kadar titizlikle işlenmiş ve çalışmalar sonucunda ortaya çıkan bar oyunları hatasız ve birer şaheser olarak nitelendirilmiştir. Bu şekilde düzenlemeler ile kusursuz şaheserler ortaya konulma çalışmalarının aslında 1916 yılında Zeybek danslarını yeni bir forma sokan Selim Sırrı Tarcan ile başladığını burada hatırlamak gerekir. 20. Yüzyılın ilk yarısında halk danslarında yapılan bu düzenleme ve modernize etme çabaları Atatürk

tarafından da desteklenen çalışmalar olmuştur. Yeni zeybek raksının icrasını izledikten sonra “Selim Sırrı Beyefendi ile şimdi dans hakkında ufak bir müdavele-i efkarda bulunduk. Kendisi zeybek raksını ihya ederken ona bir şekl-i medeni vermiştir” (Ekici, 2003, s. 14) ifadeleriyle geleneksel dansların yeniden yapılandırılmasını teşvik etmiştir. Dolayısıyla Türkiye genelinde zeybek danslarıyla başlayan bu düzenleme çalışmaları Selim Sırrı’nın çalışmaları kadar ses getirmese de diğer bölgelerde de devam etmiştir. Erzurum erkek barlarının tüm figürlerinin yeniden ele alınarak kusursuz şaheserler yaratılma çabaları da kuşkusuz bu minvalde yapılan çalışmalardır.

Yavuzer, Erzurum'un geleneksel erkek bar oyunlarını profesyonel bir düzeyde sahneye taşıyan ilk isim olarak bu süreçte kritik bir rol üstlenmiştir. 1934 yılında kurduğu ilk bar ekibi aracılığıyla, bu oyunların Erzurum'da düzenli ve disiplinli bir şekilde icra edilmesine zemin hazırlamıştır. Yavuzer'in bu girişimi, yerel kültürel mirasın sanatsal ve profesyonel bir bağlamda tanıtılması ve yaygınlaştırılması adına önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Geleneksel Erzurum erkek danslarının ulusal düzeyde tanınması ve benimsenmesi için sistematik bir yöntem izleyen Yavuzer, bu kültürel mirasın canlandırılması adına kapsamlı bir çaba göstermiştir. Onun bu çaba ve çalışmaları, sahnelenme sürecinde ve kültürel mirasın sürdürülmesinde bireylerin rolünü ortaya koyan önemli bir örnek olarak görülebilir. Bu yaklaşım, kültürel mirasın yaygınlaştırılmasını teşvik eden etkili bir strateji niteliğindedir. Ancak Yavuzer'in çalışmalar sonucunda elde edilen hatasız ve şaheser olarak nitelendirdiği bar oyunlarına ilişkin İhsan Coşkun Atılcan 1991 yılında yayımladığı eserde şu değerlendirmeleri yapmaktadır: “Kendilerine göre acaba hangi barlar hatalıydı? Son değişiklikler neyi ölçü alarak hangi barların hangi figürleri üstünde yapıldı? Kaş yapayım derken bir iki göz çıkarılmış, bazı barların en önemli otantik değerleri makaslanmış olmasın? Bu

değişiklikler, bu uyarlamalar hangi kültürle, hangi zevk ve amaçla yapılmış olursa olsun, olan olmuştur. Elden bir şey gelmiyor. Sadece endişelerimizi içimizden atamadığımızı söylemekten kendimizi alamıyoruz.” (1991, s. 129).

Albay İhsan Yavuzer’in 1959 yılındaki yaklaşımı ile İhsan Coşkun Atılcan’ın 1991’de dile getirdiği eleştiriler, Erzurum bar oyunlarının sahnelenme sürecine ilişkin iki farklı bakış açısını ortaya koymaktadır. Yavuzer, bar oyunlarının teknik mükemmeliyetine ve performansın özenle hazırlanmasına odaklanmıştır. Sahneleme sürecini sistematik egzersizlerle yürüten Yavuzer, oyunların figürlerini en ince detayına kadar işleyerek hatasız bir performans sergilemeyi amaçlamıştır. Bu yaklaşım, bar oyunlarının sahnelenme sürecinde teknik mükemmeliyetin ve performans kalitesinin öncelikli bir konumda olduğunu, bunun düzenli ve disiplinli bir çalışma süreciyle desteklendiğini göstermektedir. Buna karşılık, Atılcan’ın eleştirisi, bu düzenlemelerin kültürel değerler üzerindeki etkilerine dair derin bir kaygıyı yansıtmaktadır. Atılcan, Yavuzer’in yaptığı düzenlemelerin hangi geleneksel bar oyunlarını ve figürlerini etkilediğini sorgulamakta ve bu tür değişikliklerin otantik değerleri olumsuz etkileyebileceği endişesini dile getirmektedir.

Erzurum’da erkek bar oyunlarının 1936-1937 yıllarında şekillenmeye başladığını söyleyen Ağrılı, 1936 yılından önce bar oyunlarının ferdi olarak icra edildiğini ve herkesin kendine özgü bir şekilde bu oyunları icra ettiğini ifade etmektedir. Ayrıca el ele tutuşmanın da o dönemlerde fazla olmadığını, insanların bireysel olarak yan yana durarak bar oyunlarını icra ettiklerini belirtmektedir. Albay İhsan Yavuzer’in Erzurum Askeri Silah Fabrikasında kurmuş olduğu ilk erkek bar ekibinin, başlarda tepki aldığını fakat bu ekibin çalışmalarına devam ettiğini aktarmaktadır. Yavuzer’in kurmuş olduğu bar ekibinin, bizzat Yavuzer tarafından disipline edildiği için eskiden ferdi

olarak icra edilen bar oyunlarının kalmadığını, artık birbirinin ellerinden tutarak bar oyunlarının icra edilmeye başladığını ifade eden Ağrılı, hem bar oyunlarının adımlarının hem de müziğinin o dönemde Yavuzer tarafından disipline edildiğini ve bar oyunlarının düzgün, disipline edilmiş bir şekilde günümüze gelmesinin bu dönemde başladığını belirtmektedir (Ağrılı, 2024, Kişisel Görüşme). Erzurum erkek bar oyunlarının icrasında el tutuşlarının değiştiğini Kaya'da belirtmektedir. Geçmişte icracıların birbirlerinin serçe parmaklarından ya da birbirlerinin ellerini tutarak icra ettiklerini söyleyen Kaya, sonraki dönemlerde tutuş şeklinin değiştiğini ve günümüzde de görülen, parmakların birbirine geçirilerek tutulan şekle dönüştüğünü belirtmektedir. Geçmişte başbarın serçe parmaklardan tutularak icra edildiğine şahit olduğunu söyleyen Kaya, sahnelenme sürecinde el tutuşlarında da disipline çalışmalarının yapıldığını söylemektedir (Kaya, 2024, Kişisel Görüşme). Günümüzde Erzurum erkek bar ekipleri tarafından açık formda icra edilen bar oyunları arasında yalnızca Temirağa barı serçe parmaklardan tutularak icra edilmektedir.

1934 yılında Erzurum Askeri Silah Fabrikası bünyesinde düzenli ekipler halinde icra edilmeye başlanan Erzurum erkek bar oyunları, 1942 yılına kadar yalnızca bu kurum tarafından yürütülmüştür. Erzurum Halkevi ise 19 Şubat 1934 tarihinde açılmış (Aydemir, 2023, s. 465), ancak 1942 yılına kadar burada bar oyunları ile ilgili aktif bir çalışma yapılmamıştır. 1942'de Ankara'da düzenlenen Halkevleri Bayramına yalnız Erzurum Gücü Spor Kulübü bar ekibinin katılması, Erzurum Halkevi yöneticilerine Folklor Kolunu ihmal ettiklerini anlama fırsatı vermiştir. Bunun üzerine, 1942'nin ikinci yarısında Güzel Sanatlar Şubesi üyelerinden Reşat Budak'ın destekleriyle İhsan Ertugay ve Necati Karabacak liderliğinde bar ekibinin oluşturulma süreci başlamıştır (Küçükuşurlu ve Okur, 2007, ss. 149-150). Bu süreçte Erzurum'da bar oyunlarını icra etme

yeteneğine sahip birçok genç, Erzurum Halkevine davet edilmiş ve tüm icracılardan bar oyunlarını icra etmeleri istenmiştir. Erzurum Halkevinde ilk çalışmaların ardından, bar oyunlarını icra eden gençler arasından bir seçim yapılarak, Erzurum Halkevinin ilk bar ekibi oluşturulmuştur. Bu ilk bar ekibinin icracıları arasında Necati Karabacak, İhsan Ertugay, Reşat Pirim, Cemil Akgün, İhsan Altaca, İhsan Coşkun Atılcan ve Ahmet Yıldırım yer almaktadır. Başlangıçta Folklor Kolu başkanı ve bar ekibinin barbaşı olan Necati Karabacak, bar ekibinin oluşumunun ardından görevini İhsan Ertugay'a devretmiştir. Karabacak'ın ayrılmasının ardından bar ekibinin barbaşlığına Reşat Pirim getirilmiştir (Bulut, 1984, ss. 20-21). Erzurum Halkevinin disiplinli ve düzenli çalışmaları, Erzurum erkek bar oyunlarının ulusal ve uluslararası platformlarda tanıtılmasına olanak sağlamış, bölgenin kültürel mirasını yaygınlaştırma ve gelecek nesillere aktarma konusunda önemli bir rol oynamıştır.

Erzurum Halkevi erkek bar ekibi, Muzafer Sarısözen'in gözetiminde 1949 yılında İtalya'nın Venedik şehrinde düzenlenen Uluslararası Halk Müziği Festivali ve Kongresine (Cömert, 2018, s. 68), 1950 yılında Fransa'nın Biarritz ve İspanya'nın San Sebastian şehrinde düzenlenen Milletlerarası Halk Oyunları Toplantısına ve bu münasebetle yapılan halk dansları festivaline katılmıştır (Şenel, 2018, s. 231). Bu festivaller, Erzurum erkek bar ekibinin uluslararası platformlarda gerçekleştirdiği ilk temsil faaliyetleri olarak tarihî bir önem taşımaktadır. Erzurum Halkevinin bar ekibinde yer almış isimlerden biri olan İdris Kenger, Erzurum yöresi erkek bar oyunlarının sahnelenme sürecine önemli katkılarda bulunmuş önemli bir isim olarak dikkat çekmektedir. Kenger, Erzurum'un doğal icra ortamlarında Kürdoğlu Şerif, At Cambazı Tayyar, Feleklerin Efendi ve Kavutların Mevlüt gibi isimlerden bar oyunlarını gölemleyerek öğrenmiş ve bu alanda

kendini geliştirmiştir. 1943’de Erzurum Halkevi bar ekibinde barbaşı olarak görev alan Kenger, doğal icra ortamlarında öğrendiği bar oyunlarının temposunu hızlandırmış ve kendi icra tarzını diğer icracılara aktararak Halkevi bar ekibine yeni bir dinamizm kazandırmıştır. Bu dinamizm, hem icracılar hem de seyirciler tarafından büyük bir takdirle karşılanmış ve kısa sürede Erzurum erkek bar oyunlarında İdris Kenger’in icra tarzı baskın bir hale gelmiştir. Kenger’in icra tarzı, kendisinden sonraki bar oyunları icracıları üzerinde derin bir etki bırakmış ve zamanla icracıların kendi özgün stillerini geliştirmelerine ilham kaynağı olmuştur. ağlar’a göre, Erzurum’da erkek bar oyunları icracılarının kendi özgün stillerini oluşturması, bazen övgüyle karşılanmış, bazen de eleştirilmiştir. Erzurum erkek bar oyunlarının sahnelenme sürecinde stil çatışmalarının yaşandığını belirten ağlar, dernek ve kulüplerde kurulan bar ekiplerinde, barbaşı olarak adlandırılan kişinin stiline ekip içinde geçerli olduğunu ifade etmektedir. Ancak bu durum, dernekler ve kulüpler arasında rekabete ve çekişmelere yol açtığı gibi, aynı zamanda doğru-yanlış tartışmalarına da neden olmuştur (2018 ss. 26-189). İcracılar, usta öğreticiler ve yöneticiler arasında ortaya çıkan bu tartışmalar, sahnelenme sürecindeki farklılıkları ve icra stillerindeki çeşitliliği gözler önüne sermektedir. Bu durum, Erzurum erkek bar oyunlarının yalnızca teknik becerilere değil, aynı zamanda icracıların ve usta öğreticilerin bireysel tercihlerine, grup dinamiklerine ve aralarındaki rekabete dayalı bir yapı üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Erzurum erkek bar oyunlarının sahnelenme sürecindeki bu karmaşık ve çeşitli yapı, geleneksel bar oyunlarının sahip olduğu dinamik karakteri açıkça ortaya koymaktadır.

1951 yılında Halkevlerinin kapatılmasının ardından İhsan Ertugay, geleneksel Erzurum danslarının sahnelenme çalışmalarını sürdürebilmek için yeni bir platform arayışına girmiştir. Bulut’a göre; dönemin siyasi atmosferi göz önüne

alındığında, böyle bir girişimde bulunmak cesaret gerektiren bir adımdır. Ertugay'ın Halkevlerinin kapanmasıyla oluşan boşluğu doldurmak amacıyla giriştiği bu çaba, Erzurum'un geleneksel danslarının sürekliliği ve sahnelenme süreci açısından büyük önem taşımaktadır. 1954 yılının Aralık ayında bu fikir somut adımlarla hayata geçirilmiş ve Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Derneği kurulmuştur. 1968 yılının Kasım ayında genel kurul toplantısı sonucunda alınan kararla, derneğin ismine turizm ibaresinin eklenmesine karar verilmiş ve böylelikle derneğin adı Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Turizm Derneği olarak değiştirilmiştir (Bulut, 1984, ss. 12-53). Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Turizm Derneğinin kurulması, Erzurum'daki halk dansları ve müzik kültürünün kurumsal olarak yeniden yapılandırılmasında önemli bir adım olmuştur. Özellikle, Halkevinin kapanmasıyla ortaya çıkan kültürel boşluk, bu dernek aracılığıyla doldurulmaya çalışılmış ve Halkevi bünyesinde faaliyet gösteren bar ekibinin icracıları ve müzisyenleri yeniden bir araya getirilmiştir. Bu durum, yerel dans ve müzik geleneklerinin sürekliliğini sağlamak adına önemli bir organizasyonel çerçeve oluşturmuştur. Derneğin çatısı altında tekrar biraraya gelen İhsan Ertugay, İhsan Coşkun Atılcan, Nimet Gezmiş, Nihat Demiryürek, Şeref Uludağ, Bahattin Mirdal ve Fikri Kükürtçü gibi değerli icracılar ile Seyfettin Sıgmaz ve Cazim Demir gibi önemli müzisyenler, halk dansları ve müzik kültürünü yaşatma ve yayma konusunda öncü roller üstlenmiştir.

1943-1959 yılları arasında Erzurum Lisesinde kütüphane memurluğu, yardımcı resim ve müzik öğretmenliği yapan, aynı zamanda Erzurum erkek bar oyunları icracısı ve usta öğreticisi olan İhsan Coşkun Atılcan, görev yaptığı lisede bar oyunları kursları düzenleyerek birçok öğrenciye Erzurum erkek bar oyunlarını öğretmiştir (Atılcan, 1991). Atılcan, 1949 yılında kırk kişiden oluşan izci grubunu beşer kişilik gruplara bölerek aynı

anda sekiz gruba Ankara 19 Mayıs Stadyumunda bar oyunlarını sahneletmiştir (Çağlar, 2018, s. 42). Bu performans, Erzurum halk dansları tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmelidir. Zira 1934 yılında ilk kez ekip halinde dört kişiyle icra edilmeye başlanan bar oyunları, ilk kez böylesine geniş bir katılımı ile sergilenmiştir. Bu durum, Erzurum halk danslarının sahnelenme sürecine ilişkin önemli bir yenilik olarak değerlendirilmelidir. Atılcan'ın liderliğinde gerçekleştirilen bu geniş çaplı sahneleme, dansların sahnelenmesinde yeni bir teknik ve estetik anlayışın habercisi olmuş hem de ilerleyen yıllarda Erzurum halk danslarının sahnelenme yöntemlerine ilham kaynağı olmuştur.

Atılcan'ın sahneleme çalışmalarının yanı sıra Erzurum Barları ve Yöresel Giysileri isimli bir de kitap çalışması bulunmaktadır. Atılcan kitabında, Erzurum erkek bar oyunları ile ilgili görüşlerini almak amacıyla Hulki Taftalı'ya mektup yoluyla sekiz soru yöneltmiştir. Taftalı'nın bu sorulara verdiği yanıtlarda; Erzurum bar oyunlarının çok eski ve köklü bir geçmişe sahip olduğunu, ancak bu konuda kesin bilgilere ulaşamadığını, bar oyunlarının yakın tarihe kadar birçok eklemeler ve değişiklikler geçirerek kendilerine ulaştığını belirtmiştir. Bu eklemeler arasında özellikle Köroğlu ve hançer barının yer aldığına dikkat çekmiştir. Taftalı'nın bar oyunlarına ve türkülere derin bir bağlılık duyan bir tanıdığına dayanarak aktardığı bilgilere göre, köy düğünlerinde ve kırsal alanlarda bar oyunlarının sınırlı sayıda ve basit şekilde icra edildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Taftalı, kendilerine anlatılan ve geçmişte gözlemledikleri bar oyunlarının, Halkevi ve dernek aracılığıyla oynanmaya başlanan bar oyunlarından farklı ve değişik figürlere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Taftalı ayrıca, geçmişte Erzurum'da seyrettikleri Dadaşların oynadığı bar oyunları ile kendi oynadıkları bar oyunları arasında belirgin farklılıklar olduğunu bizzat yaşarak deneyimlediğini ifade

etmiştir. Geçmişte toplu olarak cirit alanına gittikleri bir gün, orada bar tutan eski barcılarının ısrarı üzerine onların arasına katıldığını, ancak bu kişilerle uyum sağlamanın güç olduğunu dile getirmiştir. Taftalı'ya göre bu durumun nedeni, geçmişte icra edilen bar oyunlarının zamanla değişime uğramasıdır (1991, s. 148). Erzurum yöresine ait erkek bar oyunlarının sahnelenme sürecinde geçirdiği değişimler ve eklemeler, Taftalı'nın aktarımlarından da anlaşılacağı üzere oldukça çeşitlilik göstermektedir. Geçmişte, yöre halkının doğal icra ortamlarında sergilediği özgün performanslar, bar oyunlarının farklı icra biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Taftalı'nın ifadeleri, kendi döneminde icra edilen bar oyunlarının, önceki dönemlerdeki icralardan belirgin bir şekilde farklılık gösterdiğini açıkça ortaya koymaktadır. Özellikle, toplu halde cirit alanına gittiklerinde eski bar icracılarının kendisini aralarına alması ve bu gruba uyum sağlamada güçlük yaşaması, söz konusu değişimin ne denli kapsamlı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Taftalı'nın aktarımları, kurumsal yapıların bar oyunları üzerindeki etkisini açıkça yansıtmaktadır. Erzurum Halkevi ile Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Turizm Derneği, bar oyunlarının sahnelenmesi sürecinde önemli roller üstlenmiş ve bu oyunların daha sistematik ve profesyonel bir düzeyde icra edilmesini sağlamıştır. Ayrıca, Taftalı'nın Erzurum'da Dadaşların oynadığı bar oyunları ile kendi döneminde oynanan bar oyunları arasındaki farkları vurgulaması, bu oyunların durağan bir yapıya sahip olmadığını, aksine sürekli bir değişim ve dönüşüm süreci içerisinde olduğunu göstermektedir. Erzurum erkek barlarında alanda söz sahibi kaynakların tanıklıklarıyla tespit edilen, aynı zamanda Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana halk oyunlarında tartışılan statik-dinamik kavramlarına cevap niteliğinde olan bu değişim, geleneksel bar oyunlarının dinamik bir yapıya sahip olduğunu, toplumsal, kültürel ve tarihsel faktörler doğrultusunda sürekli evrildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Atılcan'ın ifadeleri, Cumhuriyet döneminde uygulanan kültürel politikaların halk dansları üzerindeki etkilerini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Atılcan'a göre, Cumhuriyet döneminde, özellikle Halkevlerinin aktif olduğu yıllarda, Erzurum bar oyunları da, diğer Anadolu halk dansları gibi belirli bir düzene sokulmuştur. Bunun yanı sıra, sonraki yıllarda kurulan folklor dernekleri, tüm halk danslarının disiplinli bir çerçevede bir araya getirilmesine olanak sağlamıştır (1991, s. 127). Bu durum, Erzurum bar oyunlarının kültürel ve sanatsal açıdan daha düzenli bir yapıya kavuşturulduğunu ve geleneksel perormansların geliştirilmesi için çeşitli girişimlerde bulunulduğunu göstermektedir. Atılcan'ın bu değerlendirmesi, Erzurum bar oyunlarının tarihsel süreçteki dönüşümünü anlamak ve günümüzdeki konumunu analiz etmek açısından önemli bir perspektif sunmaktadır. Bu süreç, halk danslarının icrasında daha profesyonel bir yaklaşımın benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Halkevleri, geleneksel dansların daha sistemli ve yapılandırılmış bir biçimde icra edilmesine olanak sağlayarak, bu dansların standartlaşma sürecinde kritik bir rol oynamıştır. Halkevlerinden sonra kurulan folklor dernekleri ise, bu sistematikleşme ve düzenleme çalışmalarını daha da ileriye taşıyarak, geleneksel dansların standartlaştırılmasında etkin bir rol üstlenmiştir.

Erzurum erkek bar oyunlarının sahnelenme sürecinde önemli bir rol oynayan kurumlardan biri de Erzurum Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okuludur. Bu kurum, 31 Temmuz 1958 tarihinde çeşitli kurslar düzenleyerek faaliyetlerine başlamış ancak kültürel etkinlikler 1962 yılında Muhsin Gedikli ve Ömer Göçmenli tarafından kurulan Folklor Kolu vasıtasıyla dinamizm kazanmıştır. Gedikli, Göçmenli, Lütfü Aladağ ve Ahmet Korucu gibi önemli şahsiyetler, uzun yıllar boyunca Erzurum'un kültürel yaşamını zenginleştirmek ve bar oyunlarını yaygınlaştırmak amacıyla bu kurumda Erzurum

erkek bar oyunları çalışmalarını yürütmüşlerdir. (Çağlar, 2018, ss. 62-63). Bu bireyler, yerel kültürün aktarımı ve halk danslarının sahnelenmesi açısından kritik bir rol üstlenmiştir. Anlaşılacağı üzere temelde doğal icra ortamlarındaki gelenek aktarımının, burada bir kısmını ele aldığımız bireysel ve kurumsal çalışmalarla devam ettiğini, bu çalışmalar neticesinde birtakım değişikliklere uğradığını ve bu değişikliklere bağlı olarak da yeniden şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda, halk oyunları toplumun kültürel mirasının bir parçası olarak, halka ait, halk tarafından yaratılan ve geçmişten günümüze çeşitli vesilelerle aktarılan anonim ürünlerdir. Folklorun dinamik yapısı nedeniyle, bu tür kültürel unsurların kapsadığı alanlarda değişimlerin yaşanması olağandır (Ötken, 2011, s. 137). Erzurum'da yöre halkı tarafından doğal ortamlarda farklı stillerle icra edilen bar oyunları da bu dinamik yapıya uygun olarak kurumsallaşma süreciyle birlikte, kendiliğinden ve/veya müdahale edilerek, belirgin bir dönüşüm geçirmiştir. Bu süreçte; Erzurum Gücü Spor Kulübü, Erzurum Halkevi, Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Turizm Derneği, Erzurum Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu gibi kurum ve kuruluşlar aktif bir rol oynamıştır. Kurum ve kuruluşların yanı sıra bar oyunlarında aktif rol oynayan bireylerin liderliği ve sanatsal katkıları da yadsınamaz. Dansın ve müziğin sosyal bir bağ olarak işlev gördüğü bu ortamda, kuşaklar arası bilgi ve deneyim aktarımını sağlamak amacıyla yapılan bu bireysel ve kurumsal çalışmalar aynı zamanda şehrin yerel kimliğinin devamlılığı için de kritik bir rol oynamıştır. Erzurum bar oyunlarının kurumsallaşması; oyunların disiplinli çalışmalarla profesyonel bir şekilde icra edilmesini sağlarken, aynı zamanda bireysel ve yerel farklılıkların azalmasına ve kısmen ortadan kalkmasına da vesile olmuştur. Bireysel ve yerel farklılıkların kalkmasını olumsuz yönde değerlendiren ve eleştiren bir kesimin yanında, yenileştirme ve modernleşme hareketlerine olumlu bakan ve bu konuda radikal çalışmalar yapan kesimlerde

mevcuttur. Halk oyunlarının herkesin kendi zevk ve keyfine bırakılmış adeta terkedilmiş gibi durduğunu, oysa bu kıymetli hazinenin değerlendirilip işlenmesi ve bir bütün içinde daha güzel sunumlarının yapılması gerektiğini ifade eden Tarcan'ın (Ekici, 2003, s. 12) söylemlerinden de anlaşılacağı üzere erken Cumhuriyet döneminde geleneksel danslar üzerinde yapılan yenileştirme ve sürdürülme çabalarının Erzurum erkek barlarında da karşılığını bulduğu görülmektedir.

3. SONUÇ

Sonuç olarak sahneleme süreci, geçmişte bireyler tarafından doğrudan gözlem ve deneyim yoluyla öğrenilen ve icra edilen geleneksel bar oyunlarının stil çeşitliliğinin azalmasına, kişisel icra özgürlüğünün ortadan kalkmasına, hem öğrenme hem de icra biçimlerinde tek bir standart stil oluşmasına neden olmuştur. Sahnelemede çeşitli nedenlerden dolayı oyunlardaki bazı figürler atılmış, kısaltılmış ve oyunların temposu hızlandırılmıştır. Bu süreçte aynı zamanda teknik becerilerin yanı sıra, icracıların ve usta öğreticilerin kişisel tercihleri, grup dinamikleri ve rekabetleri de etkili olmuştur. Neticede Erzurum erkek bar oyunları, kurumsal ve bireysel çalışmalarda sıkça dile getirildiği üzere disipline edilmek suretiyle yeniden yapılandırılarak günümüz formuna kavuşturulmuştur.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aydemir, B. (2023). Halkevleri ve Erzurum Halkevi Kültür Dergilerinde Tiyatro. *Turcology Research* (78), 462-470.
- Atılcan, İ. C. (1991). *Erzurum barları ve yöresel giysileri*. Erzurumlular Kültür ve Dayanışma Vakfı Yayınları - 1. İstanbul: Dinç Ofset.
- Bulut, S. (1984). *Kuşaktan kuşağa Erzurum folkloru*. Erzurum: Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Derneği Yayınları No: 8.
- Cömert, E. (2018). Halk oyunlarının bir kültür propagandası unsuru olarak uluslararası kamuoyuna ilk takdimi: 1949 Venedik. *Vefatının 55. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri*, (ed.: Ahmet Özdemir-İbrahim Subaşı), 63-90, İstanbul.
- Çağlar, M. (2018). *Yüce dağların başında - Erzurum barları üzerine düşünceler*. Erzurum: ER-VAK Yayınları No: 16.
- Doğan, A. S. (2011). *Erzurum ili halay oyunları üzerine bir inceleme*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ekici, M. (2003) Selim Sırrı Tarcan'ın bir makalesi: "Yeni Zeybek Raksı". Milli Folklor, Yıl 15, Sayı, 57, 10-25.
- Kırılmaz, A. (1974). Dadaş ve bar. *Aziziye Dergisi*, 2 (2), 32-34.
- Kösemihal, M. R. (1929). *Şarkî anadolu türküleri ve oyunları*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- Küçükuşurlu, M. ve Okur, M. (2007). *Tek parti döneminde Erzurum halkevleri*. Trabzon: Derya Kitabevi.

- Numan, S. (1929). *Erzurum oyunları ve oyun havaları*. İstanbul: İktisat Matbaası.
- Ortakçı, A. (2020). *Kültürel miras koruma yaklaşımları bağlamında halkevlerinde yapılan çalışmalar (1932-1951)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ötken, N. (2007). Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde geleneksel kıyafetlerden sahne kostümüne geçiş sürecinin incelenmesi. 38. ICANAS. (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi). 10-15. 09. 2007. II. Cilt. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Ankara: 2008.
- Ötken, N. (2011). Movement analysis of analysis of Turkish folk dance type: “bar”. *Journal of World of Turks*, ZfWT Vol. 3 No. 1, 95-109.
- Ötken, N. (2011). “Geleneksel ve yeni uygulamalar üzerinden halk oyunlarının sahneleme sürecinde kadın oyunlarında tespit edilen değişimler”, "4. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak 'Kadın': Edebiyat, Dil, Kültür, Sanat, Peyzaj ve Tasarım Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, Bildiriler Kitabı, C.1, ISSN: 1309-9876, 137-143, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi.
- Şenel, S. (2018). *Muzaffer Sarısözen Türk halk müziği ve oyunları hakkında yazılar - röportajlar - anılar – ardından – yazılanlar – belgeler – notalar*. Sivas Platformu-İstanbul Sivas Konfederasyonu Yayın No:19. İstanbul: Pelikan Basım.
- Ülgen, K. (1944). *Doğu Anadolu oyunları ve havaları*. Kitap: I. *Erzurum oyunları*. Kars Halkevi Yayınları. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Yavuzer, İ. (1959). Barın yeniden doğuşu ve inkişafı. *Yakutiye Dergisi*, 1 (1), 30-31.

Sözlü Kaynaklar

Ağrılı, A. (2024) Kişisel Görüşme, 28 Şubat, Erzurum.

Yavuzer, H. (2024). Kişisel Görüşme. 18 Nisan, Erzurum.

Gezmiş, U. V. (2024). Kişisel Görüşme. 22 Nisan, Erzurum.

Kaya, İ. (2024) Kişisel Görüşme, 25 Nisan, Erzurum.

Kılınboz, S. (2024). Kişisel Görüşme, 29 Nisan, Erzurum.

DIŞAVURUMCULUK VE BİR SAHNELEME ALANI OLARAK PERFORMATİF SANATLAR

Süleyman KARAAHMET¹

1. GİRİŞ

Olaylar, yaşandıkları anda zamana, herhangi bir isimle adlandırıldıklarında ise artık tarihe ait olmaktadır. Düşünceler ya da yaklaşımlar, tarihçiler tarafından tasniflenip bir şablonun içine oturtulduktan sonra, artık belli bir akımın parçasıdır. Bu akımların, dünyanın değişik bölgelerinde, birbirine yakın bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşiyor olmaları, sadece kültürler arası bir etkileşimle açıklanabilecek bir durum değildir. Özellikle de XX. yüzyılın başlarındaki uluslararası iletişim ağının günümüze göre yetersizliği düşünüldüğünde. Bu noktada, fikirlerin ya da akımların değişik coğrafyalarda ortaya çıkmalarının veya hızlı bir etkileşimle yayılmalarının altında yatan temel etken, bütün bir coğrafyayı ilgilendiren toplumsal olaylar gibi görünmektedir. Bunun en önemli örneklerinden birisi de kuşkusuz I. Dünya Savaşı'dır.

Dışavurumculuk akımını, bu büyük savaşın gölgesinde incelemek yerinde olacaktır; çünkü gözü kapalı bir şekilde, büyük bir hevesle savaşa doğru koşan bir dünyanın, savaş sonrası korkunç bir yıkımının altında kalmaması ve dünyanın yeni sanat anlayışının da bu durumdan etkilenmemiş olması olası değildir. Bu sebeple dışavurumcu yazarlar, yaşanan vahşete karşı tepkilerini, yazım dilinde karanlık ve şiddet içeren sahnelerle

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Eskişehir / Türkiye, ORCID: 0000-0002-8442-5895.

göstermişlerdir. “Kan dökücülük sanki bir alışkanlık olmuştur. Öldürme, diri diri gömme, intihar, işkence sahneleri yazarın toplumsal ve bireysel yozlaşmaya karşı protestosudur” (Şener, 2000, s. 250). Dışavurumcular, yıkarken, aynı zamanda yeniden inşa etmeyi de hedeflemektedir. Saldırmadan, yok etmeden yenisi yapmak mümkün görünmemektedir. Amaç dünyanın çarpık yüzünü göstermektir; fakat bu dünya, *İzlenimcilerin* gördüğü gibi romantik değil, bütün çirkinliğiyle apaçık ortada duran bir ucubedir:

“Ekspresyonistler, yapıtlarında yaşamı görüldüğü gibi nesnel olarak betimlemekle sınırlanmak istemezler. Tersine, eğer bu, onlara, kendi iç duyarlıklarını daha iyi yansıtmaya olanağı veriyorsa, renkleri, çizgileri ve perspektifi çarpıtmaktan çekinmezler.” (Crepaldi, 2004, s. 41)

Hayatı, görünenin daha da altında, kendi hissettikleri gibi göstermek ve insanlığı uyarmak istiyorlardır. İpşiroğlu’na (2000) göre “Dışavurumcular, tiyatroyu bir tür tapınak olarak görüyorlardı. İnsanların sevgi yoluyla birbirlerini bulduğu kutsal bir yer olmalıydı tiyatro” (s. 36). Bunun için de insanları uyandıracak çığlının peşindedirler.

Dışavurumculuk, tarih olarak I. Dünya Savaşına yakın bir dönemde etkisi göstermeye başlamıştır. *Fütürizmin*, dünyanın gittikçe daha da makinalaşmasına ve hatta savaş olgusuna duyduğu coşkunun etkisine ve *Dadacıların* dünyanın anlamsızlığına karşı geliştirdikleri alaycı tavra ya da *Sürrealistlerin* doğrudan bilinç altına hitap etme çabalarına karşın *Dışavurumcular*, dünyanın gidişatına karşı seslerini yükseltmeyi seçmiştir. Şener’e (2000) göre “Dışavurumculuk, başlangıçta bireysel heyecanların, bilinçaltı baskılarının özgür ifadesi iken, giderek toplumsal sorumluluk yüklenmiştir” (s. 253). Bu akımın, terminolojiye girişi resim sanatı üzerinden olmuştur. Brockett ve Hildy (2016) dışavurumcuların yaklaşımlarını “objelere güçlü duygular yansıtmak ve onları ressamın kendi bakışına göre

değiştirilmiş ve çarpıtılmış olarak resmetmek istemiştir” (415) cümleleriyle özetlemek istemiştir. İlk başlarda, belli kurallar ve ortak bir tavır içinde ilerlenilmezken, zaman içerisinde ortak bir bakış açısına yönelinecektir. Tiyatroya girişi ise, gene bir ressam, Oskar Kokoschka tarafından olmuştur. Candan’ın (2013) aktarımı ile bu genç ressamın, “1909’da Viyana’daki Kunstschau açık hava tiyatrosunda *Mörder Hoffnung der Frauen (Kadınların Umudu Katil)* başlıklı bir oyun sahneye koyması, dışavurumcu akımın bildirge niteliği taşıyan ilk sahne olayıdır” (s. 71). Sonrasında ise tiyatro, bu akımın önemli aktarım alanlarından birisi olacaktır. Şener’e (2000) göre de: “Gerçekçi tiyatro anlayışına karşı çıkan ve yeni biçim arayışı içinde olan öncü akımlar arasında, tiyatro sanatını en uzun süre etkilemiş olanı dışavurumculuk olmuştur” (s. 248) Dışavurumcu akım ile tiyatro sanatı arasındaki uyumun başarısı, akımın tiyatro geleneğini, özellikle de eski dönem oyun metinlerini reddetmemesi ile ilişkilidir. Eski metinler üzerinden yeni sahneleme biçimleri denenmiştir. Bununla beraber, türe özgü yeni oyunlar da yazılmıştır. Bu noktada, Strindberg ve Wedekind’in isimleri öne çıkmaktadır. Yazılan oyunlarda, belli tekniklere başvurulmuştur:

“Dışavurumcu tiyatro uygulamasında, olayların, sahnelerin mantıklı bağlantısı, konuşmaların normal akışı parçalanmış, gittikçe daha çok önem kazanan sahne görüntüsünde biçimler çarpıtılmıştır. Oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiş, yazarın, ya da sahneye koyucunun düşüncesi ön plana geçmiş, oyunun tezi kalın ve etkili çizgilerle dile getirilmiştir.” (Şener, 2000, s. 248)

Buradaki amaç, resim sanatı yoluyla ulaşılmak istenen etkinin bir benzerini yaratmaktır. Var olan dünya, sanatçının bakış açısıyla, onun gözünden yani yeni bir uyarlamayla sahneye getirilecektir. Sanatçının görüşü ile seyircinin algısı, ortak bir düzlemde buluşturulmaya çalışılırken, önemli olan, seyircinin, belli bir estetik çerçeve içerisinde ajite edilerek, ona, dünyanın yansımasının sunulmasıdır. Sahip olduğu bu estetik yönelim, bu akımı, fütürüstlerden ve dadacılarından ayıran başka bir özelliktir.

Onun, diğer yaklaşımlardan farklı kılan başka bir özelliği de yapıcı bir yol izlemeye çalışmasıdır.

Oyunculuklar gerçekçi olmamakla beraber; “toplumsal kötülüğün görünüşleri ve bozulmuş insanlık, tek yönlü aşırılığa rağmen çarpıcıdır ve hayal gücüne yaslanan bir inandırıcılığa sahiptir” (Innes, 2004, s. 62). Önemli olan, yaratılan dünyanın gerçekliğinden ziyade, gerçek dünyanın çarpık yüzüdür.

Yazın tekniğinin en önemli parçasını ‘durak tekniği’ oluşturur. Bu, Strindberg’in türe kazandırdığı bir yöntemdir. Bu teknik, sahne plastiğinde kullanılan çarpıtılmış, deformasyona uğratılmış öğelerle yaratılmaya çalışılan görsel etkinin, yazı diline yansıtılmış hali gibidir. Konunun bütünü, belli parçalara bölünmüştür. Bu parçalar, birbirlerini klasik dramaturgideki gibi belli bir mantık ve olay örgüsü ile takip etmezler. Simgeleştirilmiş oyun kişinin çevresinde dönen, birbirinden farklı dünyalar gibidirler. Bu dünyaların içerisinde, gerçeklik algısı rahat bir şekilde kırılabilir; normalmiş gibi giden seyir, birdenbire rüya atmosferine bürünebilir. Zaman algısı ise, sıçramalı bir yapıya sahiptir. Bu noktada, önemli olan, ‘kahramanın’ davranışları ve bu davranışları etkileyen kararları doğrultusunda, yeni sahnelerin, yani yeni dünyaların ortaya çıkmasıdır. Aziz Çalışlar, (1993) *düş oyunları kuramının* temel özelliğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Düş oyunlarında zaman tümüyle ortadan kaldırılmaz, daha çok yaşamın bir biçimi yaşanan zaman olarak gösterilir; eylemin akışı soyut fiziksel zaman tarafından değil, eylemde bulunan kişilerin yaşadıkları öznel zaman tarafından biçimlendirilir.” (s. 93)

Tiyatroda 1925’li yıllarda etkisini kaybeden dışavurumculuk hem sahneleme biçimine getirdiği yeniliklerle hem de oyun metni üzerinde yaptığı denemelerle, bir dönemin etkili avangart akımlarından birisi olmuştur. Etkili olma sebeplerinden bir tanesi de yaşamın çarpık yüzünü göstermek için attığı korkunç çığlığın, iyimser ve yapıcı bir hava taşımasıdır. Belki de beklediği ya da hedeflediği etki, bu yüksek sesli

seslenişin seyirciye çarpıp yankılanarak, sistemin bozukluklarının üzerine kadifeden bir tiyatro perdesi gibi inip, onu tamamen yok etmesiydi.

2. BİR MODERN DÖNEM ÇIĞLIĞI: PERFORMANS SANATI

Sanat bir nevi *yeni*yi arama işidir. Bu arayış, içeriği beslediği gibi biçimi de belirlemektedir. Kalıpların kırılması gayesi, bireysel çabanın dışında toplumsal bir sanat eylemine dönüştüğü noktada da avangart bir tavırdan söz edilmeye başlanabilir. Neredeyse arka arkaya iki büyük savaş geçirmiş Avrupa, toplum olarak bir yandan varoluşsal sancılar çekerken bir yandan da dönemin sanat anlayışını yansıtacak yeni yollar aramaya koyulmuştur. Bu da beraberinde yeni denemeleri getirmiştir. Ancak bu denemeler, tıpkı dışavurumcularda olduğu gibi, yeni dünya algısının, sanatçının bakış açısından yansıtılabilecek bir ifade biçimine evrilmiştir. Başka bir ifadeyle dışavurumcuların attığı çığlık *Performans Sanatında* yankısını bulmuş gibidir. Ve böylece bu yeni anlatım olanaklarının sunum biçimi ve bunun içerisinde tiyatronun yeri, tartışmalı bir boyuta ulaşmıştır. Fuchs’a (2003) göre: “Yeni gösterim modlarının dramatik tiyatrodan uzaklaştırılması veya önceden uzaklaştırılmış gösterim modlarının tiyatroya yakınlaştırılması çabaları içinde yeni terimler doğmaya başlamıştır” (s. 21). Ancak ne olursa olsun, en eski sanatlardan birisi olarak kabul edilen tiyatro, başka deyişle gösterim sanatları, gene bu yeni denemelerin odağında olmuştur. Bunun nedeni ise, bu sanat dalının en temelde bir *eyleyen* ve *izleyen* birlikteliğine dayanmasıdır. Aynı şekilde performans sanatlarının da odağında bu birliktelik önemli bir yer tutmaktadır. Fischer-Lichte’in (2016) belirttiği üzere, altmışlı yıllar ile birlikte bir “performatif dönemece” girilmiş, sanat dalları arasındaki sınırlar daha geçirgen bir hale gelmiş, bununla

birlikte de “aksiyon ve performans” sanatından bahsedilmeye başlanmıştır (s. 26). *Eyleyen* ve *izleyen* kişilerin varlığının yanı sıra tiyatronun özünü oluşturan bir diğer etmen de *mekân* zorunluluğudur. Esslin’e (1996) göre tiyatro: “Anlatıma dayanan şiir ile görsel sanatları birleştirmiştir: hem zaman hem de mekân kavramlarını kullanır” (s. 31). Tiyatro mekânı, gösterimin gerçekleştiği yer olarak kendini var ederken; bir yandan çok geniş bir tanıma sahip olmakla beraber bir yandan da sınırları az çok çizilmiş bir konumdadır. Ancak performans sanatı ile birlikte bu sınırlar tamamen aşılmış, her türden *yer* ve *olay* bu yeni anlayışın *zemin* ve *içeriğini* oluşturmaya başlamıştır. Bu noktada Schechner (2015), performansı “dizin ve simge, birden fazla hakikat ve yalan, bir mücadele alanı” olarak tanımlamakla birlikte aynı zamanda “birçok duruşma” ve “halka açık infazı” da içine katarak “çok az da olsa abartılan ve halka sunulan hareket, tecrübeyle yenilenen hareket” olarak nitelendirmektedir (s. 13-14). Carlson’a (2013) göreyse: “Bu hareketler, tiyatroyla ilişkisi olmayan sanatçıların bütünüyle diğer sanatlarda oluşturdukları hareketlerdir, performans oradan yayılmışlardır” (s. 149). Bu açıdan da belli bir alıcı kitlesine hitap etme, belirli bir mekânda sunum ve seçili olayları içermek noktasında ortak özellikler taşıyan ve de disiplinler arası olma durumlarını koruyan bu iki yaklaşımının, yani tiyatro ve performans sanatlarının, birbirleri arasındaki ilişkinin daha ayrıntılı incelenmesi yerinde olacaktır.

3. TİYATRO VE PERFORMANS SANATLARI

Resimden, dansa birçok sanat dalıyla ilişkisi olan ve sinema gibi yakın zamanda ortaya çıkmış bir türü dahi etkilemeyi başarmış tiyatronun, performans sanatlarıyla hiçbir bağının olmaması imkânsız görünmektedir. Performans adıyla yapılan yeni denemelerde, tiyatronun tamamen reddinin kolay olamayacağını ifade eden Carson’a (2013) göre “1970’lerin

başında performans büsbütün farklı bir tür olarak zuhur etmiş olsa da uygulamacıların pek çoğu belirgin biçimde teatral yaklaşımlarla çalışmışlardır” (s. 161). Bu noktada tiyatronun evrimine kısaca göz atmak yerinde olacaktır. Kimi tarihçilerin mağara dönemi insanların, av öncesi hazırlık aşamalarına ve de sonrasındaki eğlence biçimlerine dayandırdığı tiyatro, en genel kanıyla tanrı *Dionysos* için gerçekleştirilen tören ve şenliklerden doğmuştur. Belli bir biçimi alıp sınırlarının belirgin bir hale gelmesi ise Antik Yunan dönemini bulmaktadır. Bugüne kadar gelen süreçte ise tarihsel olaylar ve toplumun gelişim çizgisiyle paralel olarak dönüşümünü tamamlamıştır. Her ne kadar yüzyıllar boyunca, dönem dönem belli kalıplara indirgenmeye çalışılsa da iki temel özelliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir: Bunlardan birincisi, belirli koşullar ve tasarlanmış ifade araçları vasıtasıyla, izleyicisi için bir anlam yaratma çabasıdır. Esslin (1996), bu durumu, “Gösteri mekanının -bu ister sahne olsun ister sinema perdesi ya da televizyon ekranı- yaşamsal olan gerçek bir temel özelliği vardır: varlığıyla anlam üretir” (s. 33) cümleleriyle özetlemektedir. Daha açık bir ifadeyle, ortada tasarlanmış bir sunum varsa, mutlaka bir anlam da vardır. Performans sanatlarının beslendiği nokta da bu anlam yaratma çabası üzerine kurulmuş görünmektedir. Ancak çıkartılması beklenen bu anlam, tıpkı dışavurumcularda olduğu gibi, sanat eserinin sanatçının dünyayı gördüğü şekliyle algılanmasına yöneliktir. Tiyatronun, yukarıda bahsi geçen ikinci temel özelliği ise her daim gelişim ve dönüşüme açık olmasıdır. *Dithyrambos* törenlerinde başlayan serüveni, zaman içerisinde birçok farklı biçim ve içerikle buluşmuştur. Bazen biçim içeriği yaratmış bazen de içerik biçimi şekillendirmiştir. Ancak bütün bu değişim ve dönüşüm çabalarının arka zemininde ise tarihin durmadan ileriye akan oluşum süreci ve buna koşut değişen toplumsal beklenti ve alımlama düzeyi vardır. XX. yüzyılın ikinci dönemine gelindiğinde ise performans sanatlarının varlık göstermesiyle birlikte, tiyatronun dönemsel değişimi ya da başka bir deyişle

toplumsal beklenti ve dönüşüme gösterdiği refleks, kendi içerisinde yeni denemeleri de mümkün kılmıştır. Carlson'un (2013) aktarımıyla Robert Wilson, kendi tiyatrosunun algılanma süreciyle ilgili olarak seyirciye şunu öğütlemektedir:

“Hikâyenin ne olduğunu düşünmek zorunda değilsiniz, çünkü zaten bir hikaye yok. Sözcükleri duymaya çalışmak zorunda değilsiniz, çünkü zaten sözcükler bir anlama gelmiyor. Sadece sahne tasarımının tadını çıkartmaya çalışın, zamanda ve mekânda yapılmış mimari düzenlemelerin, müziğin, uyandırdığı duyguların. Resimleri dinleyin.” (s. 169)

1966 yılında ise Peter Handke'nin *Seyirciye Sövgü* adlı oyunu Claus Peymann tarafından sahnelendiğinde, oyuncular “seyirciye doğrudan hitap ederek, onlara ‘aptallar’, ‘hödükler’, ‘ateistler’, ‘sahtekârlar’, ‘soyguncular’ gibi sözlerle saldırarak ve bir takım fiziksel hareketler yaparak” (Fischer-Lichte, 2016, s. 30) yeni denemelerde bulunmuşlardır. Tiyatronun öteden beri var olan seyirci ile ilişkilene biçim ve yöntemi, bu denemelerle birlikte yeni bir boyuta taşınmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde, 90’lı yıllara gelindiğinde, Fischer-Lichte’in (2016) aktarımıyla, performans sanatında önceden hiçbir şekilde tercih edilmeyen “hikâye anlatma, illüzyon yaratma” gibi yöntemlere başvurulmaya başlanmış, tiyatro oyunların gösterim sürecinde ise sahne içerisinde radikal sayılabilecek birtakım denemelere girişilmiştir:

“Tiyatro, performans sanatında geliştirilen ve denenilen alışılmışın dışındaki ve farklı mekânlarda gerçekleştirilen sahnemeler ya da hasta, zayıf, şişman vücutların sahneye çıkarılması, sanatçıların kendilerini yaralaması ve vücutlarına başka şekilde şiddet uygulaması gibi yöntemleri uzun zamandan beri zaten kullanmaktaydı.” (s. 81)

Değişmez tek bir doğru kavramının yerini birden fazla, görece ve tartışılabilir doğruların aldığı post-modernist görüşle birlikte, tüm sanatsal anlayış ve yaklaşımlar birbirlerinin sınırları dahilinde yeni anlamlar yaratma ve ifade biçimleri geliştirme

çabası içerisinde girmişlerdir. Kaynağını bu çabadan alan performans sanatı ise bir yanıyla da ritüelistik bir yaklaşıma sahiptir. Törensel havası, adanmışlık duygusu ve seyircinin aktif-pasif katılımı, bu ritüelistik yanını beslemektedir. Bu da şu soruyu akla getirmektedir: Ritüellerden doğan tiyatronun, performans sanatı eliyle tekrar ritüelistik köklerine dönüş mü gerçekleşmektedir? Özellikle de performans sanatlarında ağırlıklı olarak *beden* kullanımı bu soruyu güçlendirmektedir.

4. GÖSTERİMİN ANA MALZEMESİ: BEDEN

Beden kullanımı, tiyatronun ilk doğuşundan bu yana oyuncunun en önemli ifade araçlarından birisi olmuştur. Ayrıca, sahne üzerinde gösterge yaratmanın etkin bir biçimidir. Üstlenilen rolün görünüşünün, sağlığına dair ip uçlarının, arazlarının, toplumsal konumunun, duygusunun ve de altı çizilmesi istenen vurgu noktalarının sunumu bakımından beden kullanımı ayrıca bir önem ifade etmektedir. Ancak bu noktada tartışılması gereken bir durum vardır: Sahnede görünen beden kimin bedenidir; oyuncunun mu, rolün mü? Bu tartışma, şu soruyla daha da genişletilebilir: Oyuncu, rolün bedenine yerleşerek kendini mi gizlemektedir yoksa rol kişisi, oyuncunun bedenini işgal ederek sahnede bir varlık mı göstermektedir? Performans sanatında ise durum biraz daha farklıdır. Bu noktada, tiyatroda olduğu gibi, bedenin, oyuncu ile rol kişisi arasında durmasından ziyade, sanatçı ile kavramlar-anlamlar arasında durması söz konusudur. Böylece *rol* aradan çekilmiştir. Performans esnasında görünen sadece sanatçının bedenidir. Nanyc Atakan'ın (2015) aktarımıyla, 9 Mart 1960 tarihindeki performansında Yves Klein “üç çıplak modelin kendilerini mavi boya ile kaplayıp, 20 müzisyenin çaldığı Henry'nin ‘Monton Senfonisi’ eşliğinde yere serili tuvaler üstünde yuvarlanmalarını istemiştir” (s. 73). Başka bir örnek ise “*Zen İçin Baş* eyleminde

Paik'in, başını bir tas domates suyu ve mürekkebe batırarak yere serili bir rulo kâğıda sürmesidir" (Atakan, 2015, s. 67). Her iki performansta da sanatçılar herhangi bir rolün kalıbına bürünmeden, ifade aracı olarak kendi bedenlerini kullanmışlardır. Bu durum, yapılan etkinliği seyirci gözünde gösteri boyutuna taşıırken, yaşanan eylemi ise gerçek kılmaktadır. Başka bir deyişle, bir etkinlik izlemeye gelen seyirci, bir gösterinin, sınırları pek de net olmayan çerçevesi içerisinde, apaçık gerçeklikle yüz yüze gelmiştir. Sanatçı, gösterinin öznesiyken, aynı zamanda da bir nesnesine dönüşmüştür.

5. PERFORMANSTA OYUNCU-SEYİRCİ İLİŞKİSİ

Tiyatro doğrudan seyirci için yapılan-tasarlanan bir sanat dalı olduğu için, alımlayan olarak seyirci her zaman gösterinin bir parçası olmuştur. Onun varlığı, tiyatro ediniminin gerçekleşebilmesi noktasında bizzat önem taşımaktadır. Genel anlamda tasarım, özelde ise oyuncu karşısındaki seyirci hem etkin hem de edilgen konumdadır. Bundan dolayı da seyirci ile etkileşim, gösterimin biçimini ve hatta içeriğini belirleyebilmektedir. Fischer-Lichte'e (2016) göre, 20. yüzyılın başından itibaren, *yönetmen tiyatrosunun* varlığını ortaya koymasıyla birlikte, yeni bir dönüşüm başlamıştır: "Artık seyircilerden gelen algılanabilir tepkileri ortadan kaldırmak yerine, çeşitli sahne teknikleriyle seyircide algılanabilir belirli tepkiler uyandırmak amaçlanmıştır" (s. 63). Böylece seyirci-oyuncu ilişkisinin de tanımı değişmeye başlamıştır. Performansta ise seyirci, kendi konfor ve güven alanının dışındadır. Gösterim alanı, tiyatroya göre daha tekinsizdir. Seyirci belirsizliğin ve hatta kontrolsüzlüğün cazibesi altındadır. Tıpkı Artaud'nun kuramını oluşturduğu *Vahşet Tiyatrosunda* olduğu gibi. Artaud (1993) yaklaşımıyla ilgili olarak "Ben, vahşet sözcüğünü, yaşama iştahı,

kozmetik sertlik ve amansız gereklilik anlamında, karanlıkları yiyip bitiren yaşam kasırgasının bilinirci anlamında, kaçınılmaz gerekliliği yaşamı işleten acı anlamında kullanıyorum” (s. 90) sözlerini sarf eder. Bahsettiği fiziksel bir acı değildir. Ancak performansta, seyirci fiziksel bir acıya da şahit olabilmektedir; hem de baştan neyle karşılaşacağını bilmeden. Performans sanatçısı Marina Abramovic, Krinzinger Galerisinde gerçekleştirdiği 1975 tarihli *Lips of Thomas* adlı gösterisinde kendisine fazlasıyla zarar vermiştir. Gösterideki birçok eylemin yanı sıra, eliyle cam bir bardağı kırmış, bir tıraş bıçağıyla karnına beş köşeli bir yıldız kazımış ve çıplak bir halde bir buz kütesinin üzerine yatmıştır. Buzun üzerinde performansına devam ederken de seyircilerin müdahalesi sonucunda gösteriyi sonlandırmak zorunda kalmıştır. Seyircinin tepkisi bu performansta asıl amaç mıdır yoksa bu müdahale gösterinin başlı başına kendisi midir? Bu noktada da seyircinin konumu tam olarak nedir? Fischer-Lichte’e (2016) göre, Abramovic’in performansının izleyicileri, ona müdahaleleriyle birlikte birer aktöre (s. 16) dönüşmüşlerdir: “Burada önemli olan, sanatçının gerçekleştirdiği eylemlerin anlaşılmasından çok, onun kendi yaptığı ve seyircide uyandırmaya çalıştığı deneyimlerdir, kısacası performans katılan kişilerin dönüşümüdür” (s. 21). Ancak performans alanı, aktöre dönüşen seyirci için belirsiz ve tehlikelerle dolu oyun alanı gibidir. Tiyatrodayken seyredeceği şeyin bir oyun olduğunu ve kendisi dahil kimsenin başına bir şey gelmeyeceğini bilmektedir; performans izleyicisi içinse bunun bir garantisi yoktur. Performansı gerçekleştiren kişi bile neyle karşı karşıya olduğunu, eyleminin sonucunun nereye varacağını tam olarak kestiremez. Chris Burden bir gösterisinde çıplak bir şekilde kırık camlar üzerinde sürünürken, bir başka gösterisinde ise tüfekte kendi koluna ateş ettirip bunu kamerayla kayıt altına aldırıştır. Hermann Nitsch’in düzenlediği bir gösteride, asistanları seyircinin gözleri önünde bir koyunu parçalara ayırıp, kanlı organları Nitsch’in üzerine boşaltmışlardır. Atakan’ a (2015) göre

Nitsch, koyun parçalama eylemiyle “doğal ama toplumsal açıdan baskı altında olan saldırganlığından kurtulmayı ummuştur” (s. 44). Carlson (2013) ise, Schechner’in *Restore Davranış* teriminden bahseder: “Performansçının bakış açısından, restore davranış, birinin bir başkası gibi ya da başka bir durumun, duygunun ya da varoluşun içindeki kendisi gibi davranması demektir” (s. 77). Böylece hem performans sanatçısı hem de seyirci belli bir durum içerisinde kendileri gibi davranmaktadır. Bu da ikisini hem aktör hem de seyirci konumuna taşımaktadır. Sanatçı ve seyirci birbirini izlerken tam bu noktada da bir başka seyirci ikisini birden izleyebilmektedir. Bu durumda ise hepsi birden, oyuncu ile seyirci arasında bir noktada yer almaktadır denilebilir.

6. SONUÇ

Dışavurumcular, dünyayı olduğu gibi görüp, hissettikleri şekilde de yansıtmaya çalışmışlardır. Modernitenin, savaşın enkazları altında kaldığı bir dönemde ve hayatta kalanlar sağ olmanın utancını yaşarlarken, dışavurumcu sanat bütün dünyayı çığıyla sarsmak istemiştir. Karanlık tasarımlara sahip olmalarına rağmen iyimserdirler. Yeni insan ülküsüne ulaşabilmek için dünyayı ve insanlığı tüm çıplaklığı, kusurları ve çarpık yönleriyle göstermek gerekir düşüncesini savunmuşlardır. Kurdukları çarpık dünyanın yansıması daha metnin dilinde başlamaktadır: duraklı ilerleyen cümleler, yoğun ama kesintili kelimeler, uyumsuz cevaplar. Sahnelemede ise keskin hatlara sahip, abartılmış, bozulmuş ve çarpıtılmış dekor malzemeleri kullanılmaktadır. Sahneler birbirini mantık dizgesiyle değil, bir çağrışımın etkisiyle takip etmektedir. Parçalı yapısı, sürekli büyük resmi, yani bütünü, işaret etmektedir. Oyun kişileri ise, kaba hatlarıyla çizilmiş simgesel tiplerdir. Amaç inandırıcılıktan ziyade, rahatsız etme ve belli bir tepki yaratma üzerine kuruludur.

Bu özelliği itibariyle de performans sanatı ile paralellikler taşımaktadır.

Performans sanatı, belli kuralları önceden çizilmemiş; daha doğru bir ifadeyle her bir gösteri adına, ancak gerçekleştikten sonra kendini tanımlayabilen ve dönemi özelinde ve hatta belki de her dönem açısından avangart bir sanattır. Performans sanatçıları, tıpkı dışavurumcular gibi, tepkiseldirler. Ve tepkilerini de simgesel yollarla, alışageldik davranış kalıplarını kırarak, büyütülmüş eylemlerle ve normalin dışına çıkarak göstermeyi tercih etmektedirler. Aynı şekilde sanatları çağrışımsaldır. Belli başlı kavramları tartışmaya açarlarken, amaçları, dışavurumcuların resmin büyüğüne vurgu yapmaları gibi, gerçekleştirdikleri hareketin özelinde, daha önemli bir sorunu işaret etme üzerine kuruludur.

İki akım arasında kurulan paralelliğin dışında, performans sanatının teatral bir eylem olup olmadığı ise başka bir tartışma konusudur. Eyleyen-izleyen ilişkisi, herhangi bir mekân üzerinde gerçekleşme, özel seçilmiş bir eylemin varlığı gibi kısımlar iki sanat arasındaki benzerlikler olarak kabul edilebilir. Ancak temel fark, *performans sanatının bir deneme mi, yoksa bir deneyimleme mi* olduğu sorusu üzerinden kendisini göstermektedir. Aynı şekilde, *performansta, sanatçı bir aktarım aracı mı yoksa sadece bir tetikleyici etmen mi*, sorusu da tartışılması gereken diğer bir önemli fark olarak durmaktadır.

Bütün bunlara rağmen, tiyatroda dışavurumcu yaklaşımlarla performans sanatları arasında, yukarıda da belirtildiği üzere belli başlı paralellikler tespit edilmiştir. En önemli ortak nokta ise, her iki yönelimin de dünyanın, asıl görünümünün altında yatan yüzünü fark etmeleri ve bu çarpık görünüme karşı kendi geliştirdikleri yöntemlerle tepkilerini dile getirmeleridir.

Her ne kadar dışavurumcu akım XX. yüzyılın ilk çeyreğinde etkisini kaybetmiş görünse de dışavurumcu yaklaşımlar, Appia'dan Wagner'e, Artaud'dan Brechte'e kadar birçok önemli tiyatro insanını etkilemiştir. Hatta oyuncularıyla yaptığı çalışmalarda Grotowski bile dışavurumcu oyunculuk metotlarından yararlanmıştır. Grotowski'nin laboratuvar çalışmalarını yaptığı 1960'lar ise aynı zamanda performans sanatının kendisini göstermeye başladığı yıllar olarak da tarihe geçmiştir.

KAYNAKÇA

- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. (Çev: B. Gülmez). İstanbul: Y. K. Yayınları.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta alternatif arayışlar*. (Çev: Z. Rona). (II. Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Brockett, O., Hildy, F. (2016). *Tiyatro tarihi*. (Çev: T. Göbekçin). İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Candan, A. (2013). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans* (Çev: B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Crepaldi, G. (2004). *Art book/ekspresyonistler*. (Çev: D. Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Çalışlar, A. (1993). *20. yüzyılda tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Esslin, M. (1996). *Dram sanatının alanı*. (Çev: Ö. Nutku). İstanbul: Y.K.Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. (Çev: T. Acil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin ölümü*. (Çev: B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Innes, C. (2004). *Avant-Garde tiyatro*. (Çev: B. Güçbilmez, A. V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi.
- İpşiroğlu, Z. (2000). *Tiyatroda devrim*. (III. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği*. (Çev: Z. Ertan). Ankara: Dost Kitabevi.

Şener, S. (2000). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. (II. Baskı).
Ankara: Dost Kitabevi.

DIŞAVURUMCU OPERADA BEDENİN VE SESİN PERFORMATİF KULLANIMI: ARNOLD SCHÖNBERG’İN “ERWARTUNG” OPERASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Dilara ÇELİK¹

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımı; bireyin iç dünyasını, bilinçaltını ve psikolojik derinliklerini abartılı ve çarpıcı imgelerle dışavurmaya yönelik bir akım olarak şekillenmiş ve sanatın farklı dallarında kendini göstermiştir. Opera alanında da resim, edebiyat ve tiyatrodaki yarattığı güçlü etkiler ile dikkat çeken dışavurumculuk akımı gözle görülür değişimlere yol açmıştır. Bu anlamda Arnold Schönberg’in “Erwartung” operası da atonal müziğin sunduğu sınırsız ifade imkânlarıyla birleşerek, karakterin ruhsal durumunu yalnız müzik üzerinde değil, bedensel ve performatif öğelerle de sahneye taşıyan öncü eserlerden biri olmuştur. Bir kadın karakterin çalkantılı iç dünyasını ve korkulu ruh halini merkeze alan Erwartung operası dramatik anlatımın sınırlarını zorlayan bir yapı sunar. Sürekli değişen ritimler, tonasyondan uzaklaşan armonik yapı ve karakterin geniş bir duygu skalasında kullanımı, seyirciyi bu karakterin bilinç akışı içinde kaybolmaya davet eder. Erwartung operası, sahnedeki mekânsal kullanımlar, karakterin mimik ve jestleriyle müzikal bir anlatım aracına dönüştüğü performatif bir yapı sergiler.

¹ Doç. Dilara Çelik, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, dilarac@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5292-2184.

Çalışma, “Erwartung” operasında beden ve ses arasındaki ilişkiyi dışavurumculuk bağlamında inceleyerek, performatif sanatlarla opera arasındaki kesişimi tartışmayı amaçlamaktadır. Schönberg’in müzikal diliyle şekillenen bu sahneleme pratiği, yalnızca işitsel değil, aynı zamanda fiziksel ve teatral bir deneyim olarak nasıl varlık kazanır? Operada beden ve jestlerin rolü, karakterin psikolojik durumunu seyirciye aktarmada nasıl bir araç olarak kullanılır? Bu sorular ekseninde, “Erwartung”un dışavurumcu estetik içinde nasıl bir performatif sanat alanı sunduğu değerlendirilecektir.

2. DIŞAVURUMCULUK VE OPERA

Ekspresyonizm terimi, Türkçe’ye “dışavurumculuk” olarak çevrilmiştir (Türk Dil Kurumu, 1998: 686). Dışavurumculuk, yirminci yüzyılda Almanya’da doğmuş bir sanat ve edebiyat akımıdır. Gerçekliğe dayanan ekspresyonizme tepki olarak ortaya çıkan ekspresyonizmde, öznenin iç dünyası sanatçının nesnesi olur (Çakmak, 2015: 33). 19. yüzyılın sonlarından itibaren toplumsal alanda meydana gelen hoşnutsuzluk, süregelen değerlere ve dolayısıyla yerleşik sanatsal geleneğe olan inancın sarsılmasına yol açmış; bu durum, yeni yönelimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanayileşmenin beraberinde getirdiği toplumsal düzensizlikler, ekonomik buhranlar ve I. Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkımlar, bireyin varoluşsal kaygılarını derinleştirerek sanatta köklü değişimlere neden olmuştur. Bu bağlamda, geleneksel sanat anlayışına karşı bir tepki olarak doğan dışavurumculuk, bireyin iç dünyasını ve ruhsal gerilimini ön plana çıkaran bir sanat akımı olarak şekillenmiştir (Yılmaz, 2022: 6).

Dışavurumculuk resim, mimari, edebiyat, sinema ve tiyatro gibi sanat dallarında ön plana çıkmıştır ve bu akımda öznellik esastır. Sanatçı, gerçekliği deforme ederek kendi içsel

deneyimlerini dışavurmaktadır. Dışavurumcu eserler, huzursuzluk, düzensizlik ve tedirginlik gibi duyguları yansıtırken, sembolizm ve psikanalizin etkilerini de içinde barındırır. Örneğin Van Gogh'un resimlerinde gökyüzü mavi yerine yeşil, ağaçlar yeşil değil kırmızı görülebilir. Çünkü ekspresyonizmde asıl olan dış dünyada görünen değil, sanatçının onu görme ve iç dünyasındaki karşılığını bulup ifade etmesidir (Çakmak, 2015: 33). Yüzyılın getirdiği buhranlar ve toplumsal çalkantılar, sanatçıyı yeni anlatım biçimleri aramaya itmiş ve bu bağlamda ekspresyonizm, geleneksel estetik anlayışlara meydan okuyan bir akım olarak öne çıkmıştır.

Wilhelm Worringer'in 1907'de yazdığı ve 1908'de yayımlanan "Abstraktion und Einfühlung" (Soyutlama ve Özdeşleşme) adlı tezi, dışavurumculuğun kuramsal temelini oluşturmaktadır (Yılmaz, 2022: 8) Worringer, bu çalışmasında sanatçının dünyaya karşı iki temel yaklaşım benimsediğini öne sürer: soyutlama ve özdeşleşme. Ona göre, sanayileşme ve makineleşmenin artması, sanatçının çevresiyle özdeşleşmesini giderek zorlaştırmış ve bunun sonucunda estetik soyutlama tek geçerli sanatsal tutum haline gelmiştir. Worringer, sanatın, dış dünyanın karmaşasını ve düzensizliğini aşmanın bir yolu olarak soyutlamaya yöneldiğini savunmaktadır (Worringer, 1908). Bu kuramsal temel üzerinde opera, 20. yy'ın ilk yıllarında, aşırı zihinsel ve duygusal durumları ifade etmek üzere bedeni ve sesi harmonik olarak kullanmıştır. Sanatçının bir duygudaki nevrotik açılımlarını göstermek için gerçekliği bilinçli olarak dönüştürdüğü sanatsal bir hareket olan dışavurumculuk, 1910-20'li yıllarda Almanya ve Avusturya'daki sanat dünyasını etkisi altına almıştır (Aytemur, 2019: 2426).

Bu akımın etkisinin müzikte, ton değişimleri, disonanslar ve atonal yapıları benimseyen müzikal yapıları; operada ise sahne tasarımları ve karakterlerin içsel çatışmalarına odaklanan konularıyla öne çıktığı görülmektedir. Geleneksel operadan farklı

olarak, karakterlerin içsel çatışmalarını ve duygusal krizlerini abartılı jestler, yoğun vokal ifadeler ve orkestral dokularla destekleyen yeni bir dönemin başladığı gözlemlenmektedir. Bu anlamda da Arnold Schönberg'in *Erwartung* ve Alban Berg'in *Wozzeck* gibi eserleri, karakterlerin psikolojik karmaşasını ve varoluşsal sıkıntılarını merkeze alarak performansı sahnenin her alanında ustaca kullanmaya yönlendiren estetik bir anlayışın temelini atmıştır. Dışavurumcu atmosferi güçlendiren unsurlar arasında sahneleme açısından karanlık, soyut ve sembolik dekorlar kullanılırken, vokal hatlarda ise geleneksel melodik akıştan koparak konuşmaya yakın "Sprechgesang" tekniği kullanılmıştır. Sprechgesang, Arnold Schönberg'le anılan teknik; anlatıcının metni konuşmayla şarkı söyleme arası bir perde kullanımıyla seslendirdiği bunun yanında notasyonda, anlatıcının perde değişiminin tek çizgi üzerindeki nota yerleşimiyle ifade edilmektedir (McCalla, 2003: 63). İlk kez Schönberg'in "Pierrot Lunaire" (1912) adlı eserinde kullandığı teknik daha sonra birçok eser karşımıza çıkmaktadır. Gustav Mahler'e göre, melodinin her zaman sözlerden doğduğu ve sözlerin, melodiyi üreten bir unsur olduğu vurgulanmaktadır (Bauer-Lechner, 1923: 34). Bu görüş, söz ve müzik arasındaki ayrılmaz bağı ve her iki unsurun organik kaynaşmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Arnold Schönberg'in Sprechgesang tekniğinin de doğrudan metinden türediği bunun yanında Almanca'nın hece yapısının ritmi belirlediğini ve konuşma tonlamasının melodik konturu oluşturduğu gözlemlenmektedir.

3. ERWARTUNG

"Erwartung" (Beklenti), Arnold Schönberg'in 1909 yılında soprano ve orkestra için bestelediği dört sahneden oluşan monodrama türündeki operasıdır. Eserin librettosunu tıp öğrencisi ve şair Marie Pappenheim yazmış ve opera ilk kez 6

Haziran 1924’de Prag’da Yeni Alman Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir (Say, 1997: 476).

Erwartung ile ulaştığı noktayı “bir metin veya bir şiiri takip eden büyük müzikal yapıları nasıl kuracağını keşfetmek” olarak yorumlayan Schönberg, Pappenheim’in yazdığı metni iki hafta gibi kısa bir sürede, büyük bir ilhamla bestelemiştir (Schönberg, 1969: 205). Eser ilk sahnelendiğinde bir eleştirmen tarafından “Wagner’den bu yana üretilmiş olan her şeyin yoğun bir özeti. Amacı ve yaratıcı görgüsüyle, akılcı bir açıklamayı mümkün kılan müziğiyle, neredeyse bir eleştiri yazısı” olarak yorumlanmıştır (Küçük, 2015: 109).

Erwartung yaklaşık yarım saat uzunluğunda, arp, çelesta, vurmali çalgılar ve yaylılardan oluşan bir orkestra ile soprano için ekspresyonist tarzda yazılmış bir müzik dramasıdır. Schönberg’in ilk operası olarak kabul edilen Erwartung dört sahneden oluşan, bir perdelik, karakterin “Kadın” ismiyle anıldığı bir monodrama olarak da nitelendirilmektedir (Özbek, 2024: 14). Eserin Simon & Schuster tarafından yazılan sinopsisi kısaca şöyledir:

1. Sahne: Ay ışığı altında bir ormanın kıyısında, bir Kadın (soprano) sevgilisini arar. Gecenin içinde gizli bir tehlike sezmesine rağmen cesaretini toplar ve ormana girer.
2. Sahne: Tamamen karanlık ve yüksek ağaçlarla çevrelenmiş bir yolda duran Kadın, karanlığın içinde gizemli bir varlığın ona dokunduğunu ve onu geri çektiğini hisseder. Ağlama sesi duyduğunu düşünür. Hışırtılar ve bir kuşun çığlığı kadını korku içinde bırakır. Koşmaya başlar ve bir şeyin üzerinden atlar. O şeyin bir ceset olduğunu düşünür ancak dikkatlice baktığında bir ağaç gövdesi olduğunu anlar.
3. Sahne: Ay ışığıyla aydınlanan, eğrelti otlarının ve yabani mantarların olduğu bir yere gelen Kadın, derin bir nefes alır ve sakinleşmeye çalışır. Sessizce sevgilisinin onu çağırdığını düşünerek dinlemeye başlar. Fakat aniden gecenin çok kısa olduğunu hatırlar ve tekrar korkuya kapılır. Yüzlerce elin ona dokunduğunu ve yüzlerce gözün karanlığın içinden onu izlediğini düşünür.

4. Sahne: Ay ışığı altındaki bir yolda ilerleyen Kadın, sevgilisinin kendisini aldattığını düşündüğü diğer kadının evine giden yola girer. Harap durumdadır, yüzü ve elleri çizikler içindedir. Ağaçlar boyunca ilerleyip dinlenmek için bir yer ararken ayağı bir şeye çarpar. Bu şey kanlar içindeki sevgilisinin ölü bedenidir. Kadın gördüklerine inanamaz. Delirircesine cesede sarılıp onu öpmeye başlar. Tutarsız ve saçma bir çılgınlıkla sevgilisini sadakatsizliği yüzünden suçlamaya başlar. Sonunda sabah olur, Kadın sevgilisini orada bırakır ve iki sevgili birbirinden sonsuza dek ayrılır. (Küçük, 2015: 104)

3.1. Dışavurumculuk ve Erwartung

Sanatsal gerçeğin nesneler dünyasında değil, sanatçının iç dünyasında aranması gereğini savunan dışavurumculuk, bireyin içsel dünyasını ve duygularını doğrudan dışa aktarmayı hedeflemiştir. Özellikle edebiyat ve tiyatro ve görsel sanatlarda, duyguların, bireysel izlenimlerin ve içsel çatışmaların vurgulandığı bir akımken müzikte geleneksel armonik yapıların terk edilmesi, atonalite ve dramatik vurgularla kendini göstermiştir. Dışavurumcu sanatçılar, gerçeği değil, daha çok bireyin içsel deneyimlerini ve duygusal durumlarını yansıtmaya çalışmışlar bunun için de çarpıtılmış formlar, abartılı renk kullanımları ve performatif öğeleri kendilerine malzeme yapmışlardır. *Erwartung* bu anlamda, tek bir karakterin bilinçaltındaki korkularını, saplantılarını ve psikolojik çöküntüsünü sahnede hem bedensel hem de vokal performans yoluyla güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.

Erwartung dışavurumculuğun bir örneği olarak opera sahnesinde, bir kadının kaybolan sevgilisini ararken yaşadığı yoğun psikolojik sıkıntıları ve bekleyişi ve bu olay örgüsünde kadının içsel dünyasını ve duygusal krizlerini dışavurumculuk etkisiyle yansıtır. Schönberg'in atonal müzik kullanımı, karakterin yalnızlık ve korkusunu daha da derinleştirirken geleneksel ton müziğinden saparak, dinleyicinin duygusal bir içsel yolculuğa çıkmasına olanak tanır.

Pappenheim ve Arnold Schönberg'in ortak çalışması, hayal kırıklığına uğramış bir kadının tutkularını ele alırken, her iki sanatçının da kendi cinsel kimliklerine ilişkin tutku ve önyargılarını ayrı ayrı ortaya koymasına da olanak tanır. Pappenheim, umutsuzluğa ve histeriye sürüklenmiş, terk edilmiş bir kadının duygusal dünyasını empatik bir portreyle yansıtırken, Schönberg ise bir kadının zihinsel çöküşü ve duygusal krizinin giderek artan bir gerilimle dinleyiciye aktarılmasına odaklanır. Bu iki farklı yaklaşım, müzikal ve dramatik düzlemde ustalıklı birleşerek ne yalnızca bestecinin iradesinin ne de librettistin maksadının baskın olduğu, aksine eserin bütüncül anlatısına hizmet eden bir dramatik bir ikilem yaratmıştır (Friedlander, 1999: 8). Dışavurumculuk ile Erwartung arasındaki ilişkide de librettist ve bestecinin uyumu gibi müziksel ve dramatik açıdan benzer bir duygusal yoğunluk yaratılmıştır.

3.2. Bedenin Performatif Kullanımı

Erwartung operasında başkarakter olan “Kadın”ın (Die Frau) sahnedeki bedensel anlatımı, onun içsel dünyasının ve ruhsal durumunun doğrudan bir yansıtıcısı olarak işlev görmüştür. Simms'e göre Erwartung'un özgün dramatik ve müzikal içeriği, Pappenheim ve Schönberg'in eşit katkılarıyla şekillenmiştir. İkilinin farklı bakış açıları, iki entelektüel yaklaşımın çatışmasından ziyade, birbirini tamamlayan iki anlatının opera aracılığıyla ifade edilmesi olarak değerlendirilmelidir. Yazara göre, Erwartung'daki “Kadın” karakteri, tıp öğrencisi olan librettist Pappenheim açısından, duygusal yaşamını sahiplenmeye çalıştığı için engellenmiş ve bu nedenle psikolojik açıdan zarar görerek hastalık belirtileri sergileyen bir birey olarak ele alınmaktadır. Buna karşın, müzisyen Schönberg'e göre “Kadın”ın bireyselliği ve psikolojisi ikincil bir öneme sahiptir, hatta tali bir unsurdur. Schönberg'in Erwartung'da esas önceliği, duyguların ifadesindeki

kendiliğindenliği ortaya koymaktır (Simms'ten aktaran Küçük, 2015: 104).

Toplumsal cinsiyet teorisi bağlamında da ele alınan beden performansı Judith Butler'ın "performativity" kavramından hareketle, yalnızca biyolojik bir varlık olmanın ötesinde, kültürel ve toplumsal anlamlarla şekillenen ve eylemler yoluyla inşa edilen dinamik bir yapı olarak görülmektedir. Bu bağlamdan yola çıktığımızda da Schönberg'in seçtiği kadın karakterin bedenini, bir anlatı aracı olarak kullanması kaçınılmazdır. Cinsiyet ve kimlik, doğuştan gelen bir özellikten çok, tekrar eden eylemler aracılığıyla inşa edilen performatif olgulardır. Bu bağlamda beden, toplumun dayattığı normlara göre belirli rolleri icra eden bir araç olarak işlev görmektedir. Hareket, jest, mimik ve ritüeller, mekânla kurulan ilişkiler, kişinin toplumsal bağlam içindeki kimliğini şekillendiren önemli unsurlar arasındadır. Schönberg'in sanatta bilinçdışının ve özgür ifadenin öncelikli olduğu yönündeki estetik anlayışını ortaya koyduğu Erwartung operasının 2014 yılında yönetmenliğini Anna Etsuko Tsuru'nin yaptığı, Charlotte Leitner'ın kadın karakter rolünü üstlendiği versiyonda da görüleceği üzere bedenini anlatının bir parçası olarak kullanmaktadır. Sanatçının beden dili, ansızın ve yoğun hareketlerle, ani jestlerle ve belirsiz yön değişimleriyle karakterin ruhsal dalgalanmalarını yansıtmaktadır. Sahne tasarımı ise soyut, karanlık ve deforme edici unsurlardan oluşmuştur. Bu da karakterin zihinsel çöküntüsünü ve bedensel olarak dengesizliğini desteklemektedir.



URL-1 <https://www.theapolis.de/de/profil/anna-etsuko-tsuru>

Schönberg alışıl gelmiş, geleneksel tutumu değiştirmek üzere çıktığı yolu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Çabaladığım şey şu: Bütün biçimsel formlardan ve uyumu ve mantığı ifade eden bütün sembollerden tamamen kurtulmak. Müzik hislerin ifadesi olmalı. Bu hisler ki bizi bilinçdışımızla temasa götüren ve bilincin yarattığı mantıktan uzak olanlardır. Ortaya çıkmasını istediğim sonuç ise, stilize edilmemiş steril bir duygu. İnsanlar böyle değil. Bir insan bir anda sadece bir duyguyu yaşayamaz. Birçok duygu simultane şekilde hissedilir. Ancak bu duygular beraber hareket edecek bir hazırlıkta değildirler. Bu çeşitlilik içinde, duygularımızın sergilediği bu mantıksızlık hali, birbirleriyle olan etkileşimleriyle ortaya çıkar. Kan basıncının artması, sinirlerin ve duyuların hassaslaşması gibi tepkiler ortaya çıkar. İşte bu tepkileri ben müziğimle göstermek istiyorum. Duygularımızın bilinçaltımızla iletişimine izin veren bir ifadeyle bizi bilinçli bir mantıktan kurtaran bir müzik yapmak istiyorum” (Crawford&Crawford: 1993: 80).

Sahne sanatlarında bedenin performatif kullanımı, fiziksel varoluşun ötesinde anlam üretme süreçlerinde aktif bir rol oynamaktayken sanatsal ve toplumsal bağlamlarda da bedenin sergilediği eylemlerin yalnızca bireysel deneyimini değil, aynı zamanda da toplumsal yapı ve normlarla olan ilişkisini de görünür kılmaktadır.

3.3. Sesin Performatif Kullanımı

Schönberg'in operada ses kullanımı, geleneksel çizgisel melodilerden uzak, serbest ve çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Kadın karakterin söylediği her nota, onun ruh halindeki değişikliklerin bir dışavurumu olarak okunabilir. Vokal lirizm yerine, tiz çığlıklar, ani ses yükselişleri ve belirsiz tonlamalar kullanılarak duygu durumlarının gerilimli ve patlayıcı etkileri vurgulanmıştır. Sprechstimme tekniği de bu operada öne çıkan önemli bir vokal tekniktir; bu teknik, şarkı söyleme ile konuşma arasında bir yerde konumlanarak, ifadeyi daha dramatik hale getirir.

Erwartung, modernist bir eser olarak Adorno'nun belirttiği modernist çerçeveye kolaylıkla yerleştirilebilir. Eseri, kendisinden önceki operalardan ayıran en önemli özelliklerin başında biçimsel, tematik ve dramatik bütünlüğü gelmektedir. Geleneksel operadan farklı olarak overtür, aria gibi klasik müzikal biçimleri içermeyen eser, tek perdeden oluşmakta ve bu perde içerisinde müzik, kesintisiz bir akışla dört sahne boyunca sürmektedir. Bu yapısal özellik, dinleyicinin eseri bütüncül bir perspektiften algılamasını gerektirmektedir; zira ayrıntıların kavranabilmesi, öncelikle bütüne dair bir farkındalık geliştirilmesine bağlıdır. Ayrıca eser, üstün bir besteleme tekniği ile oluşturulmuş olup, icrası da aynı derecede yüksek düzeyde teknik yetkinlik gerektirmektedir.

Adorno, Schönberg'e yönelik eleştirilere karşı çıkarak onu naif bir sanatçı olarak nitelendirir ve en büyük rehberinin irade dışı müziksel sezgileri olduğunu öne sürer. Schönberg'e yöneltilecek melodi eksikliği eleştirisini haksız bulur ve onun müziğinin son derece melodik olduğunu savunur. Ancak Schönberg, geleneksel müzik anlayışında olduğu gibi hazır formları tekrar etmek yerine, sürekli olarak yeni formlar üretir. Adorno'ya göre, Schönberg'in melodik imgelemi, tek bir

melodiyle yetinmeyen ve müziğin kendi doğal akışını takip eden eserleriyle, müziği kısıtlamalarından kurtaran en büyük yeteneklerden biri olduğunu göstermektedir.

“Bilim düşüncelerini ifade ettiğinde geride hiçbir soru işaretinin kalmamasını gözetir. Bunun tersi olarak sanatta asıl tatmin ise, ifadenin dolaylı olarak yapıldığı, düşüncelerin muğlak şekilde ortaya çıktığı haldir. Bu yüzden hayal gücü için her zaman çıkmaya hazır bir arka kapı mevcuttur.” (Rufer’dan aktaran Küçük, 2015: 108).

Tüm bu gözlemler ışığında Schönberg’in Erwartung operasında kullandığı ses tekniği hem vokal hem de enstrümantal icra açısından son derece zorlu ve yenilikçi bir yaklaşım sergiler. Eserde belirgin bir tonal merkezden kaçınılması, atonal yapının benimsenmesi ve serbest ritmik akış, geleneksel opera performans anlayışından farklı bir yorum gerektirir. Erwartung, özellikle soprano solistin performatif sınırlarını zorlayan bir yapıdadır. Schönberg’in müziği, geleneksel anlamda belirgin melodik çizgiler içermediğinden, şarkıcının ifade gücü, dinamik değişimler ve dramatik vurgular üzerinden şekillenmektedir. Sprechstimme, operanın belirli bölümlerinde kullanılarak vokal anlatımın doğrudan dramatik etkiyle birleşmesini sağlar. Bu teknik, geleneksel bel canto stilinden ayrılarak konuşmaya yakın ama belirli bir perde kontrolü gerektiren ifadeler sunmaktadır. Karakterin sesi, yalnızca müzikal bir taşıyıcı değil, aynı zamanda karakterin içsel dünyasını dışavuran bir araç hâline gelir. Bunun yanında orkestrası ise Schönberg’in ekspresyonist yaklaşımına uygun olarak genişletilmiş teknikler ve keskin kontrastlarla şekillenmiştir. Orkestrasyon, geleneksel armonik işlevlerden bağımsız olarak, anlık duygu değişimlerini yansıtacak şekilde yapılandırılmıştır. Enstrümanların tınısal farklılıkları ön planda tutularak, atmosferde homojen bir yapı oluşturur. Ani dinamik değişimler, ani ataklar ve belirsiz kadans yapıları, eserin dramatik gerilimini destekleyen unsurlar arasında yer almaktadır.

Schönberg'in Erwartung operası hem ses hem de orkestra açısından üstün teknik ve yorum becerileri gerektirir. Karakterin, notalara bağlı kalmayarak, psikolojik durumları ve anlatıyı da vokal yolla aktarması beklenir. Orkestra ise eserin dramatik yapısını destekleyen bir anlatıcı görevi üstlenir. Geleneksel operalarda olduğu gibi sabit motiflerin değil, sürekli değişken bir müzikal akışın olması, her icrada eserin farklı bir dramatik karakter kazanmasına olanak tanımaktadır.

4. SONUÇ

Schönberg'in müziği, modern yaşamın çözümsüzlük içindeki sancılarını yansıtan bir ifade biçimi olarak kabul görmektedir. Hızla değişen dünyada birey, varoluşsal kaygılarını daha derin ve yoğun bir şekilde hissetmeye başlamış, bu da sanatın doğasında radikal dönüşümlere yol açmıştır. Schönberg'in geleneksel müzik anlayışına meydan okuyan içe dönük ve aykırı besteciliği, bu gerçekliğin bilincine varmış bir sanatçı zekâsının ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Geleneksel müzik ve opera anlayışından koparak tonalitenin ötesine geçen Schönberg, özellikle Erwartung gibi eserlerinde müziğin dramatik ve psikolojik yönünü ön plana çıkarmış, bunun sonucunda da sahne performansında yeni anlatım biçimlerini zorunlu kılmıştır. Schönberg'in müziğinde belirgin melodik hatlar yerine, ifade gücüne dayalı vokal teknikleri öne çıkar. Sprechstimme gibi teknikler solistin yalnızca notaları icra etmesini değil, aynı zamanda dramatik gerilimi ve psikolojik durumu bedensel ve vokal jestlerle yansıtmasını zorunlu kılar. Orkestra ise geleneksel armonik yapıları reddederek, enstrümanların bağımsız ses renkleriyle dramatik bir anlatım oluşturmalarını sağlamış bu da orkestra şefleri ve icracılar için performatif anlamda daha dinamik ve anlık tepkiler veren bir yorum gerektirmiştir. Özellikle Erwartung gibi eserlerde, müzik

sürekli değişen duygu durumlarını ifade etmek üzere şekillendiği için, icracılar da bu değişimlere anında uyum sağlayacak bir yorum anlayışı geliştirmek zorundadır. Geleneksel operalardan farklı olarak, Schönberg'in eserleri belirgin bir olay örgüsüne dayanmaz; bunun yerine bilinç akışı, psikolojik gerilim ve bireysel iç çatışmalar sahnelenir. Bu durum, sahneleme anlayışında da dönüşüme yol açarak, daha soyut, minimalist veya ekspresyonist rejilere kapı aralamıştır. Performans sırasında müzikal yapı ile beden dili, jestler ve ışık kullanımı arasında güçlü bir etkileşim yaratılmıştır.

Arnold Schönberg, tonal müziğin hâkimiyetinden tamamen çıkarak benimsediği yeni müzikal dili, geleneksel sanat anlayışına sahip dinleyiciye ulaştırmakta büyük zorluklar yaşamıştır. Schönberg'in müziğini anlayabilecek entelektüel ve estetik birikime sahip dinleyicilerin eksikliği, onun sanatını geniş kitlelere ulaştırmasını daha da güçleştirmiştir. Schönberg'in müziği, geleneksel operaların sunduğu melodik akış ve anlatı beklentisini karşılamadığı için, izleyiciden daha aktif bir alımlama süreci talep eder. Seyirci, olay örgüsüne dayalı bir anlatım yerine, müzik ve sahnedeki performansın bir araya getirdiği psikolojik yoğunluğu anlamlandırmak durumundadır. Bu da Schönberg'in sanatının performatif boyutunun, yalnızca icracılar için değil, izleyici için de dönüştürücü bir deneyim sunduğunu göstermektedir.

Schönberg'in müziği performatif sanatları derinden etkilemiş, vokal ve enstrümantal icranın yanı sıra sahneleme ve seyirciyle kurulan ilişkiyi de yeniden şekillendirmiştir. Bu dönüşüm, müziğin yalnızca işitsel bir deneyim olmaktan çıkıp, beden, mekân ve anlatının iç içe geçtiği bir sanatsal performansa evrilmesini sağlamıştır.

Schönberg'in Erwartung operası, dışavurumcu anlatımın beden ve ses ile sahnede nasıl izleyiciye ulaşacak şekilde

kullanılabileceğinin bir örneğidir. Bedenin jestleri ve hareketleri, vokal anlatımı desteklerken, operanın geneline yayılan kaotik ve dağınık atmosfer, karakterin psikolojik durumunu çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Erwartung, performatif unsurların bir araya gelişıyla izleyiciye sıradışı bir deneyim sunarak, operada geleneksel anlatı kalıplarının dışında yenilikçi bir başyapıt olarak yerini almaktadır.

Bu koşullar altında Schönberg, kendini ve sanatını anlatabilmek için yoğun bir çaba sarf etmiş, ancak çağının ötesindeki müziği, yeterli düzeyde alımlayıcı bulamamıştır. Ona göre, bir müziğin belirli bir imge veya görsel anlatmaması, onun değersiz olduğu anlamına gelmez. Sanatsal ürünün anlaşılabilirliği, dinleyicinin entelektüel düzeyiyle sınırlıdır; dolayısıyla alışılmış güzellik anlayışına uymayan müzik, çoğu dinleyici tarafından dışlanmıştır. Schönberg, sanatın özünü felsefi bir derinlikle ele alarak ilerlemeye devam etmiş ve her ne kadar anlaşılacak için çabalasa da hiçbir zaman anlaşılacak amacıyla beste yapmamıştır.

KAYNAKÇA

- Aytimur, G. (2019). *Alban Berg'in Wozzeck Operası Hakkında Tarihsel Bir İnceleme*. Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi. 13(19). 2423-2455.
- Bauer-Lechner, (1980). *N. Recollections of Gustav Mahler*. English translation, Dika Newlin, 1923, p. 50. Faber Music. London: Faber & Faber,
- Çakmak, B. (2015). *Tiyatroda Ekspresyonizm Akımı ve Leopold Jessner'in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Ekspersonist Sahneleme Çalışmalarından Örnekler*. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi (19), 31-63.
- Friedlander, C. L. (1999). *Musical, Cultural and Psychoanalytic Signposts Along the Dark Path of Schoenberg's Erwartung Op. 17*. Unpublished Work of McGill University Research.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro: Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Küçük, D. (2015). *20. Yüzyıl Başı Modernizmi Kapsamında Arnold Schönberg'in Op. 17 Erwartung Operasının İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- McCalla, James. (2003). *Twentieth-Century Chamber Music*. New York: Routledge.
- Richard. Lionel, *Ekspresyonizmin Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

- Simms, B. R. (2000). *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. New York: Oxford University Press.
- Simms, B. R. (1997). *Whose Idea Was Erwartung. Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of 20th Century Culture*. California: University of California Press.
- Schoenberg, A. (1969). *Structural Functions of Harmony*. US: Norton Company.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*. (9. b., Cilt 2). (İ. Parlatır, N. Gözaydın, H. Zülfikar, B. T. Aksu, S. Türkmen, ve Y. Yılmaz, Haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yılmaz, S. (2022). *Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi*. Konservatoryum 9(1),1-24.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1086814>
- Worringer, W. (1908). *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper.
- URL-1 <https://www.theapolis.de/de/profil/anna-etsuko-tsuri>

SAHNE SANATLARI KONULARI

yaz
yayınları

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