

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**ÇAĞDAŞ 5 TÜRK BESTECİSİNİN POSTMODERN
ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

AYLİN DİNÇER

2502070202

Danışman: YRD. DOÇ. ÜMİT TUNAK

İstanbul, 2012



DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : AYLİN DİNÇER

Numarası : 2502070202

Anabilim/Bilim Dalı : MÜZİKOLJİ

Danışman : YRD.DOÇ.ÜMİT TUNAK

Tez Savunma Tarihi : 15.06.2012

Saat : 11:00

Tez Başlığı : ÇAĞDAŞ 5 TÜRK BESTECİSİNİN POSTMODERN ESERLERİNİN
İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.CEYDA UZGÖREN		kabul
2- PROF.LALE FERUDUNOĞLU		Kabul
3-DOÇ.DR.KIVILCIM YILDIZ ŞENÜRKMEZ		Kabul
4-YRD.DOÇ.DR.YEŞİM GÜRER OYMAK		kabul
5-YRD.DOÇ.ÜMİT TUNAK		Kabul

Çağdaş 5 Türk Bestecisinin Postmodern Eserlerinin İncelenmesi

Aylin Dinçer

ÖZ

Bu tez çalışmasının amacı, 1970’li yıllardan itibaren toplum ve sanat yaşamında adı sıklıkla duyulan *postmodernizmin* müziğe getirdiği değişim ve yeni yaklaşımları, çağdaş 5 Türk bestecisinin eserleri üzerinden örnekleyerek, müzik sanatı adına bu davranış biçiminin Türkiye’deki durumunu saptamaktır.

İncelemenin başında, postmodern düşünüşün itirazlarını yönlendirdiği 18. Yüzyıl Aydınlanma Felsefesi’nin ve modernizmin ortaya çıkış nedenleri, batılı düşünürlerden konu üstüne alıntılar yapılarak kısaca açıldıktan sonra, çağının sosyo-politik, kültürel ve ekonomik değişimlerinden soyutlanamayan sanatın yeni ve çağcıl ölçütlerini belirleyen “postmodern kavramı” incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci adımında, postmodern müziğe bir perspektif kazandırmak amacıyla, modern sanat genel bir değerlendirmeye tutulmuş, bu değerlendirme ışığında postmodern sürecin mimari, tiyatro, sinema, dans, edebiyat, resim gibi sanat dallarında nasıl işlendiği örneklerle tespit edilmiş, böylece müzikteki postmodern yaklaşımın ortak ya da ayrı yönleri daha iyi gözlemlenebilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, çağdaş 5 Türk bestecisinin farklı çalgı grupları için ve farklı stillerde bestelenmiş eserlerinden seçilen örneklerle, Türkiye’de postmodern müziğin durumu irdelenmeye çalışılmıştır. Çalışma, 1980 sonrası postmodern yaklaşım içinde değerlendirilebilecek tüm eserlerin analizi için yeterli zaman, partiyon ve kayda sahip olunamaması nedeniyle, postmodern yaklaşımın farklı öğelerini kullanan 5 besteciden 10 örnekle sınırlı tutulmuştur.

Analysis of Postmodern Works of 5 Contemporary Turkish Composers

Aylin Dinçer

ABSTRACT

The aim of this thesis is to determine the position of postmodern manner in Turkey in terms of music by illustrating upon the works of five contemporary Turkish composers the changes and new approaches brought into music by *postmodernism* which has been frequently encountered in social and artistic life since 1970s,

At the beginning of the research, 18th century Philosophy of Enlightenment objected by postmodern mentality and the reasons of the spread of modernism have been explained briefly by quoting western philosophers on the subject. Then, the concept of “postmodern” defining the new and contemporary scale of art which cannot be isolated from the sociopolitical, cultural and economic changes of the age has been studied.

In the second part of the study, in order to attach a perspective to postmodern music, modern art has been observed in general, and in the light of this observation, the way in which postmodern process acted in the fields of art, such as; architecture, theatre, cinema, dance, literature and painting has been determined with examples, and thus, the common and distinctive aspects of the postmodern approach in music were observed in a better way.

In the third part of the study, the situation of postmodern music in Turkey has been analyzed through the examples of works composed in different styles for different instruments by the five contemporary composers. Because of the lack of time, partition and recordings to assess all works within the frame of postmodern works after 1980s, the study has been limited to ten examples from five composers who used different elements of postmodern approach.

ÖNSÖZ

Bu tez, günlük yaşam alışkanlıklarını bile etkileyen yeni bir toplum modelinin ve ideolojisinin, kimilerine göre başkaldırı ve hesaplaşma, kimilerine göre ise aşkınlık ve gelişmişliğin ya da sıkışmışlık ve tükenmişliğin ifadesi demek olan postmodernleşmenin, çağdaş 5 Türk bestecisinin eserlerindeki yansımaları incelemektedir.

Kavramla ilgili olarak, akademik ve entelektüel çevrelerde pek çok yazı yazılmış, tartışma yapılmış olmasına rağmen, Türkçede postmodern müzikle ilgili birkaç yayının dışında kaynak bulunmaması, bu alanda büyük bir bilgi eksikliği yaratmaktadır. Bu eksikliğin giderilmesine bir katkı oluşturma düşüncesi beni bu çalışmaya yönlendirmiştir.

Bir diğer neden ise; yurtdışında geçmiş dönem ya da günümüz bestelerine ait pek çok yayın rahatlıkla bulunurken, Türk bestecilerine ait yeteri kadar akademik ve kültürel yayının olmayışı, hele ki genç kuşak bestecilerimizi bizlere anlatan çalışmaların yetersizliği, beni özellikle genç kuşak çağdaş Türk bestecilerini ve eserlerini incelemeye yönlendirmiştir.

Eserlerini incelediğim çağdaş 5 Türk bestecisi İlhan Usmanbaş, Kemal Mete Sakpınar, Hasan Uçarsu, Özkan Manav ve Evrim Demirel'e kendileriyle yaptığım söyleşilerdeki yol gösterici açıklamaları, partiyonlara ve kayıtlarına ulaşmamda sağladıkları kolaylık ve ivedilik için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, doktora tezi çalışmasında danışmanlığımı üstlenen, özgür bir çalışma ortamı sağlayıp, değerli yönlendirmeleriyle ufuk açıp, destek olan Yrd. Doç. Ümit Tunak'a en içten duygularıyla teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLO LİSTESİ	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ	viii
RESİM LİSTESİ	viii
PARTİSYON LİSTESİ	ix
NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ	ix
GİRİŞ	01
I. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME	05
A. Aydınlanma ve Modernizm	05
B. Postmodern Kavramı Üstüne	11
II. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME SANAT	21
A. Sanatta Modernizm	21
B. Sanatta Postmodernlik	36
1. Mimari	43
2. Tiyatro	53
3. Sinema	57
4. Dans	60
5. Edebiyat	62
6. Resim	66
III. POSTMODERN MÜZİK	73
A. Dünya Müziğinde Postmodern Yaklaşımlar	73
B. Türkiye’de Çoksesli Müziğin Başlangıcından Postmodernistlere	81
C. İlhan Usmanbaş	83
1. Biyografi	83
2. Sanat Yaşamı	84
3. Yurtta Sulh Cihanda Sulh	87

4.	Bach'tan Sonra – 250	100
5.	Eser Dizini	117
D.	Kemal Mete Sakpınar	122
1.	Biyografi	122
2.	Müzikal Stili	123
3.	Atasal	125
4.	Spatial – Açılım	131
5.	Eser Dizini	138
E.	Hasan Uçarsu	141
1.	Biyografi	141
2.	Müzikal Stili	143
3.	Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar	145
4.	Lamento	155
5.	Eser Dizini	165
F.	Özkan Manav	167
1.	Biyografi	167
2.	Müzikal Stili	169
3.	Senfonik Danslar	170
4.	Bölüm 6	184
5.	Eser Dizini	194
G.	Evrin Demirel	196
1.	Biyografi	196
2.	Müzikal Stili	197
3.	Makamsız	199
4.	Diyalog Senfonisi	209
5.	Eser Dizini	229
	SONUÇ	231
	KAYNAKÇA	236
	ÖZGEÇMİŞ	243
	EKLER	244

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Modernizm – Postmodernizm Karşılaştırması	20
Tablo 2: Sanat, Zaman-Mekan ve Mimaride Modernizm – Postmodernizm	46

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Philip Johnson, <i>AT&T Binası</i>	48
Fotoğraf 2: Charles Moore, <i>Piazza d'Italia</i>	48
Fotoğraf 3: Frank Gehry, <i>Venedik Plaj Evi</i>	49
Fotoğraf 4: Enric Miralles, <i>İskoç Parlamento Binası</i>	49
Fotoğraf 5: <i>Beykoz Konakları</i>	51
Fotoğraf 6: Arolat Mimarlık, <i>Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası</i>	51
Fotoğraf 7: <i>Klasis Resort Otel</i>	52

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Wassilij Kandinsky, <i>Kompozisyon VII</i>	67
Resim 2: Kasimir Malewitsch, <i>Beyaz Üstüne Siyah Kare</i>	67
Resim 3: Jasper Johns, <i>Bayrak</i>	69
Resim 4: Andy Warhol, <i>Altı Adet Marilyn</i>	69
Resim 5: Robert Rauschenberg, <i>Persimmon</i>	71
Resim 6: Carlo Maria Mariani, <i>Büyük Yaratıcı Süreç</i>	72
Resim 7: Mary Beth Edelson, <i>Yaşayan Kimi Amerikalı Kadın Sanatçılar</i>	72

PARTİSYON LİSTESİ

- Partisyon 1:** İlhan Usmanbaş, *Yurtta Sulh, Cihanda Sulh*
Partisyon 2: İlhan Usmanbaş, *Bach'tan Sonra- 250*
Partisyon 3: Kemal Mete Sakpınar, *Atasal*
Partisyon 4: Kemal Mete Sakpınar, *Spatial – Açılım*
Partisyon 5: Hasan Uçarsu, *Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar*
Partisyon 6: Hasan Uçarsu, *Lamento*
Partisyon 7: Özkan Manav, *Senfonik Danslar*
Partisyon 8: Özkan Manav, *Bölüm 6*
Partisyon 9: Evrim Demirel, *Makamsız*
Partisyon 10: Evrim Demirel, *Diyalog Senfonisi*

NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ

- Örnek 1.1:** İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Gluck *Orfeo* alıntısı
(s.73,n.[17]) 88
- Örnek 1.2:** İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh* (s. 80 alıntının bitişi) 88
- Örnek 1.3:** İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Mozart La maj.
Piyano Konçertosu “Adagio” alıntı (s. 82, n. [19]) 91
- Örnek 1.4:** İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Mozart'ın partisini boğan
salkım akorlar (s. 86) 92
- Örnek 1.5:** İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Beethoven 9. *Senfoni* alıntı
hazırlığı (s. 87, n. [21]) 94
- Örnek 1.6:** İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Beethoven 9. *Senfoni*,
koral bölüm kolajı (s. 90, n.[22]) 95
- Örnek 1.7a:** Hüseyinî makamı dizisi 96
- Örnek 1.7b:** İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Beethoven 9. *Senfoni*
Koral bölüm üstünde, flüt partisinde *Hüseyinî ‘de Uşşak 4'lüsü* sesleri
(La- Sol- Fa diyez), (s. 91) 96

Örnek 1.7c: İ. Usmanbaş, <i>Yurtta Sulh Cihanda Sulh</i> , Beethoven 9. Senfoni Koral bölüm üstünde tahta nefeslilerde <i>Hüseyini 'de Uşşak 4'lüsü</i> sesleri (La- Sol- Fa diyez-Mi),(s. 92)	97
Örnek 1.8: İ. Usmanbaş, <i>Yurtta Sulh Cihanda Sulh</i> , Anadolu Şenliği (s. 126)	98
Örnek 1.9: İ. Usmanbaş, <i>Yurtta Sulh Cihanda Sulh</i> , Anadolu Şenliği, eserin sonu (s. 126)	99
Örnek 1.10: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra -250</i> , "Crucifixus" (öl. 1–3)	101
Örnek 1.11: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra -250</i> , "Crucifixus" (öl. 4–6)	102
Örnek 1.12: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra-250</i> , "Crucifixus" sıkı bir yazıyla bölüm sonu (s. 18)	103
Örnek 1.13a: Johann Sebastian Bach, <i>Es ist genug</i> , 1723	104
Örnek 1.13b: Johann Rudolf Ahle, <i>Es ist genug</i> , 1662	104
Örnek 1.14: İ. Usmanbaş, <i>Es ist genug</i> , koralin orijinal ana temasının bakır nefeslilerde paylaşılması (öl. 1–3)	105
Örnek 1.15: İ. Usmanbaş, koralin yürüyüşünü ve içeriğini yorumlayan kesit (öl. 53–56)	106
Örnek 1.16a: İ. Usmanbaş, <i>Es ist genug</i> , kanon benzeri yürüyüş, (öl. 91–92) ...	107
Örnek 1.16b: İ. Usmanbaş, <i>Es ist genug</i> , kanon benzeri yürüyüş, (öl.93–96)	108
Örnek 1.17: İ. Usmanbaş, <i>Es ist genug</i> , atonal yığılma	109
Örnek 1.18: J.S. Bach, Sol min. solo keman sonatı, "Adagio"	110
Örnek 1.19: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra-250</i> , "Adagio"	111
Örnek 1.20: J.S. Bach, 1. Contrapunctus teması (Re-La-Fa-Re) (öl.1–2)	112
Örnek 1.21: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra- 250</i> , "Kunst der Fuge" 1. Contrapunctus ana teması (öl. 1–6)	113
Örnek 1.22a: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra- 250</i> , "Kunst der Fuge" 1. Contrapunctus teması devamı, (öl. 7–9)	114
Örnek 1.22b: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra-250</i> , "Kunst der Fuge" (La-Re-Do-La) devamı (öl. 10–12)	114
Örnek 1.23: İ. Usmanbaş, <i>Bach'tan Sonra- 250</i> "Kunst der Fuge", B-A-C-H varış. (öl. 67)	115
Örnek 1.24: İ. Usmanbaş, B-A-C-H aktarımları (s.21)	116
Örnek 2.25: Kemal Mete Sakpınar, <i>Atasal</i> , minimal giriş (öl. 1-3)	126

Örnek 2.26: K.M. Sakpınar, <i>Atasal</i> , minimal giriş (öl. 4–6)	126
Örnek 2.27: K. M. Sakpınar, <i>Atasal</i> , 10. Yıl Nutku’nun bulunduğu kolaj B kesiti (öl. 186)	127
Örnek 2.28: K. M. Sakpınar, <i>Atasal</i> , C kesiti, (öl.187–192)	128
Örnek 2.29: K. M. Sakpınar, <i>Atasal</i> , yaylılarda marş (öl. 316–319)	129
Örnek 2.30: K. M. Sakpınar, <i>Atasal</i> , tahta ve bakır nefeslilerde marş (öl. 320–323)	130
Örnek 2.31a: K.M. Sakpınar, <i>Açılım</i> , tahta nefeslilerde Schostakovich benzeri figüratif kopya, yaylılarda altere sesler, (s. 50, öl. 295–300)	133
Örnek 2.31b: K.M. Sakpınar, <i>Açılım</i> , tahta nefeslilerde Schostakovich benzeri figüratif kopya, yaylılarda altere sesler devamı (s. 51, öl. 301–306)	134
Örnek 2.32: D. Shostakovich, <i>10. Senfoni</i> , nefeslilerde tiz sesler, s. 162	135
Örnek 2.33: K.M. Sakpınar, <i>Açılım</i> , nefeslilerde tiz sesler (s. 57, öl. 337–342) ..	136
Örnek 2.34: K.M. Sakpınar, <i>Açılım</i> , Grotesk yapı, (öl. 367–372)	137
Örnek 3.35: H.Uçarsu, <i>Patara</i> , birinci kesitte kullanılan dizi	145
Örnek 3.36: H. Uçarsu, <i>Patara</i> , 1.kesitte kullanılan dizinin ölçülere göre duyuruluş sırası	145
Örnek 3.37: H. Uçarsu, <i>Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar, Patara</i> , 12 sesli dizinin kullanıldığı birinci kesit, (öl. 1–9)	146
Örnek 3.38: Yerinde hicaz makamı dizisi	147
Örnek 3.39: H. Uçarsu, <i>Patara</i> , ikinci kesitte A2’li aralığı ve Hicaz 4’ lüsü sesleri, (öl. 13–15)	147
Örnek 3.40: H. Uçarsu, <i>Patara</i> , ilk kesitin T5’li ve süsleme notalarıyla işlenmiş tekrarı, (öl. 21–23)	147
Örnek 3.41: H. Uçarsu, <i>Aperlai</i> , salkım akorlar	148
Örnek 3.42: H. Uçarsu, <i>Aperlai</i> , susturulmuş sesler	148
Örnek 3.43: H. Uçarsu, <i>Aperlai</i> , pizzicato çalınan sesler	148
Örnek 3.44: H. Uçarsu, "hüzzam dörtlüsü" aralığından oluşan akorlar (öl. 1–2). ..	149
Örnek 3.45: Hüzzam dizisi aralık değerleri, S harfi (küçük mücenneb) 5 koma, T harfi (tanini) 9 koma	149
Örnek 3.46: H. Uçarsu, A2 aralığıyla oluşan makam duygusu (öl. 6)	150
Örnek 3.47: Hicaz makamı dizisi ve aralıkları	150

Örnek 3.48: H. Uçarsu, hüzzam 4'lüsü aralıklarından oluşan sesler (öl. 21- 23)	151
Örnek 3.49: H. Uçarsu, yarım ses aşağı transpoze edilmiş çekirdek (öl. 32–34) ..	151
Örnek 3.50: H. Uçarsu, sürekli duyurulan A2'li aralığı (öl. 58)	151
Örnek 3.51: H. Uçarsu, <i>Xhantos</i> (öl. 1–3)	152
Örnek 3.52: H. Uçarsu, <i>Xhantos</i> , ikinci bölüme gönderme, Re hicaz sesleri (öl. 91–100)	152
Örnek 3.53: H. Uçarsu, <i>Phaselis</i> , sol majör seslerinin kullanıldığı tonal etki uyandıran ölçüler (pandiyatonizm) (öl. 98–105)	153
Örnek 3.54: H. Uçarsu, sağ elde üçlemeler ve uzun hava etkisini güçlendiren ritardando bitiriş	154
Örnek 3.55: <i>Epipe</i> , Tatar Halk Şarkısı	155
Örnek 3.56: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , <i>Epipe</i> ezgisi ritmik değişim, (öl.54–58)	156
Örnek 3.57: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 1. kemanda <i>Epipe</i> ezgisi motifi, (öl. 67 ve 71)	157
Örnek 3.58: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 1. kemanda <i>Epipe</i> ezgi motifleri, (öl. 72 ve 75).	158
Örnek 3.59: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , kontrabasta <i>Epipe</i> ezgisi parçacıkları, (öl. 77–80)	158
Örnek 3.60: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 1. kemanda transpoze <i>Epipe</i> ezgisi, (öl. 82–85)	159
Örnek 3.61: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 1. kemanda <i>Epipe</i> ezgisinin ikinci yarısı (öl. 86–89)	159
Örnek 3.62: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 1. kemanda <i>Epipe</i> ezgisi (bir oktav üstten) (öl. 96-97)	160
Örnek 3.63: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , <i>Epipe</i> ezgisinin 1. keman, 2. keman ve viyolada paylaşılması, (öl. 104–106)	160
Örnek 3.64: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , pizzicatolarla <i>Epipe</i> ezgisi nota parçacıkları (öl. 109–111)	161
Örnek 3.65: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 1. ve 2. kemanda transpoze edilmiş <i>Epipe</i> ezgisi (öl. 123–124)	161
Örnek 3.66: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , aynı yapının ritmik değişimli tekrarı (öl. 125–126)	162
Örnek 3.67: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , tüm yaylılarda transpoze ezgi, (öl. 131–134) ..	162

Örnek 3.68: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 2. keman ve viyola partisinde Anadolu ağıt ezgisi (öl. 139–141)	163
Örnek 3.69: H. Uçarsu, <i>Lamento</i> , 1. keman partisinde <i>Epipe</i> ezgisinin deformasyonu (öl. 142–147)	164
Örnek 4.70: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , kütleli doku (öl. 1)	171
Örnek 4.71: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , iç içe geçen ritmik doku (öl. 21)	171
Örnek 4.72: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , ikinci dans, polimetrik doku (öl. 263–267)	172
Örnek 4.73: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , ostinato (öl. 24–27)	172
Örnek 4.74: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , ostinato çeşitliliği (öl. 44–51)	173
Örnek 4.75: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , ikinci dansın girişi (öl. 164)	174
Örnek 4.76: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , 2., 3.ve 4. vürmalılarda soloya renk katkısı yapan küçük dokunuşlar (öl. 166–170)	175
Örnek 4.77: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , çalgı korosu (öl. 177–182)	175
Örnek 4.78: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , polimetrik yapı (öl. 263–271)	176
Örnek 4.79: 1. vürmalıdaki modal (pentatonik) karakterli ostinato (öl. 19–21) ...	178
Örnek 4.80: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , dördüncü dans, serbest karakterli giriş (öl. 1–2)	179
Örnek 4.81: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , zeybek ritmi (öl. 10–11)	179
Örnek 4.82: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , zeybek ritmi, 4. vürmalı (öl. 16–17)..	180
Örnek 4.83: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , zeybek ezgisi (öl. 29–30)	181
Örnek 4.84: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , beşinci dans (öl. 35–36)	182
Örnek 4.85: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , beşinci dans, 9/8’lik aksak ölçülerin başlangıcı (öl. 37–41)	183
Örnek 4.86: Ö. Manav, <i>Senfonik Danslar</i> , beşinci dans, 9 zamanlı Evfer usulü (öl. 108–111)	183
Örnek 4.87: Ö. Manav, <i>Bölüm 6</i> , üç sesin akort tablosu	184
Örnek 4.88: Ö. Manav, <i>Bölüm 6</i> , batı müzik geleneğini temsil eden Mi bemol pedal sesi	185
Örnek 4.89: Doğu müziğini simgeleyen La naturel sesleri (üst dizek)	186
Örnek 4.90a: Hicaz makamı dizisi	186
Örnek 4.90b: Birlik La sesinden sonra gelen Hicaz 4’lüsü	186

Örnek 4.91: Uşşak makamının hazırlayıcı sesleri (sekizlik Do-Re)	187
Örnek 4.92a: Uşşak makamını hazırlayan üçleme	187
Örnek 4.92b: Makam hissini genişleten La sesi	187
Örnek 4.93: Modal salkım akoru	188
Örnek 4.94: Modal yapılar	188
Örnek 4.95: Uşşak Makamı	189
Örnek 4.96: Ö.Manav, <i>Bölüm 6</i> , orta bölme, Uşşak makamı	189
Örnek 4.97: Dede Efendi'nin müziğini andıran süslemeler	189
Örnek 4.98: Neva makamı dizisi	190
Örnek 4.99a: Ö. Manav, <i>Bölüm 6</i> , Neva makamı (öl. 4)	190
Örnek 4.99b: Neva makamının devamı (öl. 5)	190
Örnek 4.99c: Neva makamının devamı (öl. 6)	190
Örnek 4.100: Segâh makamı	191
Örnek 4.101a: Ö. Manav, <i>Bölüm 6</i> , orta bölmede eksik Segâh 5'lisi (6. ölçü, 10. dörtlükten başlayarak)	191
Örnek 4.101b: Orta bölme, eksik Segâh 5'lisinin devamı (6. ölçü, 15.-22. dörtlük arası)	191
Örnek 4.102a: Hüzûm makamı dizisi	192
Örnek 4.102b: Neva'da Hümayun dizisi	192
Örnek 4.103: Ö. Manav, <i>Bölüm 6</i> , orta bölme, Neva'da Hümayûn ezgileri, ikinci ölçü (öl. 8)	192
Örnek 4.104: Neva'da Hümayûn'un sonları (öl. 8)	193
Örnek 4.105: Mikrotonal yapı	193
Örnek 4.106: Doğu-Batı birlikteliği, Mi bemol-La sesleri (eserin sonu)	193
Örnek 5.107: Evrim Demirel, <i>Makamsız</i> , Taksim giriş (öl.1-6)	199
Örnek 5.108a: Sabâ makamı dizisi	200
Örnek 5.108b: Evrim Demirel, <i>Makamsız</i> , Sabâ makamı (öl.14-19)	200
Örnek 5.109: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Uşşak makamı (öl. 22-24)	200
Örnek 5.110: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Sabâ makamı (öl. 25-28)	200
Örnek 5.111a: Uşşak makamı dizisi	201
Örnek 5.111b: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Uşşak makamı sesleri (öl. 33) (son üç dörtlük)	201

Örnek 5.112: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , kanun partisinde Si perdesinden Sabâ makamı (öl. 33–38)	201
Örnek 5.113: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , mikrotonal yapı (öl. 58–59)	201
Örnek 5.114: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Saba 4'lüsü seslerinin düz (blok flüt) ve ters ayna (kanun) şeklinde kullanımı (öl. 84 ve 88)	202
Örnek 5.115a: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Uşşak kontrpuan (öl. 107–110)	203
Örnek 5.115b: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Uşşak kontrpuan devamı (öl. 111- 118)	203
Örnek 5.116: Karcıgar makamı dizisi	204
Örnek 5.117: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Karcıgar makamı, Heterofonik yapı (öl. 118–123)	204
Örnek 5.118: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , tüm partilerde Sabâ 4'lüsü, heterofonik yapı (öl. 129–131)	205
Örnek 5.119: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , atonal bölüm (öl. 132–136)	205
Örnek 5.120: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Sabâ makamı sesleri (öl. 137–140)	206
Örnek 5.121: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , eserin doruk noktası (öl. 144–146)	206
Örnek 5.122: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Do sesi ağırlıklı ölçüler (öl. 152–156)	207
Örnek 5.123: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Re bemol sesi, modülasyon (öl. 158–161)	207
Örnek 5.124: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Kanun partisinde Do perdesinden Uşşak sesleri (öl. 161–166)	208
Örnek 5.125: E. Demirel, <i>Makamsız</i> , Mi - Fa diyez Uşşak sesleri (öl. 188–193) (eserin sonu)	208
Örnek 5.126: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , yaylılarda T5'li pedal sesi (öl. 102–110)	210
Örnek 5.127: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , tenor soloda Uşşak makamı (öl. 121–126)	210
Örnek 5.128: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , T5'li, diatonik salkım akorlar ve Uşşak sesleriyle Mevlid solonun final girişi (öl. 139–141)	211
Örnek 5.129: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , T5'li, diatonik salkım akorlar ve Uşşak sesleriyle Mevlid finalinin sonu (öl. 142–143)	212
Örnek 5.130: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , soprano solo, 1 Corinthians 13: 1, giriş (öl.156–160)	213
Örnek 5.131a: Do Frigyan modu	213

Örnek 5.131b: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , soprano solo'da Do Frigyan modu sesleri (öl. 169–177)	214
Örnek 5.132: Kürdi makamı dizisi	215
Örnek 5.133: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , soprano soloda Do Lidyan modu sesleri (öl. 186–187)	215
Örnek 5.134: Do Lidyan gamı	216
Örnek 5.135: Hüseyini makamı dizisi	216
Örnek 5.136: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , 1., 2. arp ve piyano partisinde yer alan La Hüseyini makamı sesleri (188-195)	216
Örnek 5.137: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , Do Lidyan ve La Hüseyini seslerinden oluşan 1 Corinthians 13:1 finali (öl.196–203)	217
Örnek 5.138: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , bariton solo, Psalm 23:1 Frigyen modu (4. derecesi pesleştirilmiş), (öl. 218–227)	219
Örnek 5.139: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , bariton soloda Do melodik minör sesleri (öl. 240–245)	219
Örnek 5.140: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , Bariton solo, Mi Sabâ sesleri. (öl. 248–258)	220
Örnek 5.141: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , Bariton solo, La Doryan sesleri (öl. 262–269)	221
Örnek 5.142: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , timpani ve piyanoda genişleyen La sesi ile yaylılarda La Doryan modu (öl. 262–269)	222
Örnek 5.143a: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , klarinet partisinde oktattonik ezgi. (Fa diyez- Sol- La- Si bemol- Do) (öl. 294)	223
Örnek 5.143b: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , fagot partilerinde oktattonik ezgi. (Si bemol- Do- Do diyez- Mi bemol- Mi) (öl. 297)	223
Örnek 5.144: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , yatayda heterofonik yapı, dikeyde tekrar eden notalar (öl. 351–355)	224
Örnek 5.145: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , orkestranın doruk noktası (öl. 376–380)	225
Örnek 5.146: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi</i> , Acapella, Bakara suresi 208. ayet (öl. 602)	226

Örnek 5.147: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi, Hak cihana doludur,</i> Uşşak makamında doğaçlama tenor solo (öl. 621–623)	227
Örnek 5.148: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi, Hak cihana doludur,</i> soprano ve bariton partisinde La Doryan modu sesleri (öl. 624–635)	228
Örnek 5.149: E. Demirel, <i>Diyalog Senfonisi, finali</i> (öl. 678–689)	228

GİRİŞ

Aydınlanma, totaliter toplum düzeni ve dinsel temelli dünya görüşü yerine, bireyin aklını kullanarak, düşünme özgürlüğüne sahip olmasıyla ulaşacağı erginlenme durumunu ifade etmektedir. Yani 18. Yüzyıl Aydınlanması “İnsanın insanlığına dönüşü”¹ demektir. Erginlenmiş insan, eleştirel akıl ve bilimsel bilgiyle, batıl inançlardan, tutkulardan, dogmadan, her türlü esaretten arınacak, evrensel hukuk, evrensel ahlak, bilim ve sanatla ideal toplum düzenine ulaşabilecektir. Bu da modernleşme süreciyle gerçekleşebilecektir.

Modernizm düşüncesi, bir aydınlanma projesi olarak doğrusal bir sürekli ilerlemeyi işaret etmektedir ve bu süreç eleştiriyle başlamaktadır. Dini, felsefi, ahlaki, ekonomik ve siyasal eleştiri beraberinde farklılaşmayı, özgürlüğü, bireyselliği, karmaşıklığı, bilimsel bilgiyi, kapitalizmi, ulus-devleti ve sonunda her şeye egemen olmaya başlayan teknolojiyi yaşamın temel parametreleri haline getirmiştir.

Sürekli ilerleme ve değişimi hedefleyen sistem içinde sanatçı da, öznel duygularını özgün bir biçimde yorumlayıp yansıtarak, daha önce var olmayanı, yepyeni buluşsal bir yaratıcılığı ortaya koymaktadır. Modernizmin temel parametresi olan özgürlük, sanatçının da vazgeçilmez değeridir. Yaratıcılığını kısıtlayan her türlü geleneksel kural, içerik ve forma karşı çıkmaktadır. Modern sanatçı, sürekli eleştiri ve çözümlemelerine bilim ve teknolojiyi de ekleyerek ürettiği soyut sanatıyla, ideal toplum düzeninin oluşmasında geleneksel algı ve beğenileri değiştirip, sürecin önemli bir yapı taşı oluşturmaktadır.

1980’li yıllarda globalizm adı altında küresel serbest dolaşım olanağına sahip olan büyük sermaye gruplarının değiştirdiği yeni üretim-tüketim ilişkileri, 1990’lı yıllarda Berlin duvarının yıkılmasıyla oluşan tek kutuplu dünya, gelmekte olan yeni

¹ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar**, Cilt 1, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976, s. 117.

düzenin habercilerinden sadece ikisidir. Bu yeni düzen, toplumsal, siyasal, ekonomik, bilimsel ve sanatsal her türlü bütünsel görüşü yadsıyan ya da başka bir deyişle aydınlanma ve modernizmin eleştirisi olarak da kabul edilen bir dünya görüşünü ortaya koymaktadır. Bu görüşe göre özgürlük, eşitlik, evrim, ilerleme, adalet, bilim ve sanat hepsi birer totalize edici üst anlatıdır. Bundan kurtuluşun yolu “bütünlüğe karşı verilecek savaşta sunulmayana tanıklık edip, farklılıkları etkin kılmaktır.”²

Tanımı tam olarak yapılamayan postmodernizmin, ne olduğuna ya da olmadığına dair görüşlerin değişkenliği ve çokluğu bu tartışmaların belli bir sonuca bağlanmasını engellemektedir. Ama yine de en yaygın düşünce modernizmin içinde bir geçiş dönemi olduğu ve yeni toplum düzenine ulaşmada gidilecek olan yolun bütünsellikten değil çoğulluktan geçtiğidir. Bu ana düşünceden yola çıkılarak geliştirilen tüm teoriler de, makroya karşı mikro, kolektife karşı tekilliği, ne tanrı ne de insan merkezli düşünce yerine merkezsiz bir dünyanın, anlam zenginliğini önemseyen bir dünya görüşünün altı çizilmektedir. Kısaca; günümüz batı toplumunun sanayi sonrası, gerek üretim ilişkileri, gerek siyasal ve düşünsel, gerekse de kültürel değişiminin adıdır postmodernizm.

Sanatta ise postmodern düşünce, bugünkü anlamıyla ilk kez 1971 yılında Ihab Hassan’ın *POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography* adlı denemesinde kullanılmıştır. Bu eserinde sanatçı postmodernizmin modernin içinde modernden farklı bir olgu olduğunu ifade etmektedir.³

Kökeninde, seçkinci anlayışa sahip modern sanata karşı duruşu simgeleyen pop art, happening, performans, enstalasyon, kavramsal sanat gibi akım ve eğilimleri barındıran postmodern yaklaşım, sanat ile günlük yaşamın birleşmesini, yüksek ve alt kültür ayrımının ortadan kalkması gerektiğini işaret etmektedir. Modern sanatın

² Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor**, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 159.

³ Charles Jencks, **Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture**, London, Academy Editions, 1987, s. 18.

reddettiği öyküleme, süsleme, alegori, geçmiş ve yerelliğe geri dönülerek geleneksel değer ve kurallar yeniden üretilmektedir.

Sanat üzerine sanat anlayışının geçerli olduğu postmodern sanatta, geçmiş dönem sanat biçimlerinin keskin ayrımları ortadan kalkıp, bir potada eritilirken montaj, kolaj, alıntı, pastiş en çok kullanılan teknikler olmuştur. Yaşamda ideolojilerin önemini yitirmesi, sanatta misyonu ortadan kaldırmış, popülizm ve eklektizm sanatın başlıca özelliği durumuna gelmiştir. Postmodern düşünüşün temelini oluşturan çoğulculuk, sanatta kültürlerarası ve metinlerarası kavramlarının oluşmasına neden olmuştur. Elinor Fuchs bu durumu şöyle özetler:

“Mimaride Enternasyonal Üslubun sert çizgiselliğinin yerini gemi azıya almış bir eklektizm ve Charles Jencks’in entelektüel bir halka ait olan klasik olan ile endüstriyel olanın “çift kodlaması” adını verdiği ve ona göre “Postmodernizmin esas tanımı” olan bir aradalık almıştı. Bu özellikler, dansa Twyla Tharp’ın *Deuce Coupe*’unda bale ile rock dansının herhangi bir düzen yaratmayan şaşırtıcı karışımında, romanda Kathy Acker’ın grafiti ile çiftlenmiş Don Quixote’inde ve tiyatrodaki birleşik bütünlüklü içeriğin yerini almaya başlayan, özellikle Shakespeare oyunlarını kullanan özgür pastişlerle kendini açığa vurmaktadır”⁴

Müzikte ise, postmodern yaklaşımı tanımlamak diğer sanat dallarına göre daha zordur. Çünkü herhangi bir müzik yayınına bakıldığında adları postmodern besteci olarak geçen Phillip Glass, John Cage, Donald Erb, Luciano Berio, David Del Tredici, Steve Reich, Laurie Anderson, Arvo Pärt gibi isimlerin birbirlerinden farklı stillerde eser besteledikleri görülmektedir. Öyleyse bu bestecileri postmodern müzik çatısı altında birleştiren neydi? Gerçeğin dışsal bir olgudan ziyade bireysel bir görecelik olduğuna dayanan postmodern düşünüş olsa gerek.

Günümüzün temel bilgi kaynakları; televizyon, radyo, internet aracılığıyla kolayca ulaşılabilen her türden müziğin birleştiği görülmektedir. Mevcut tür ve

⁴ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s.15.

stillerin çokluğu, bestecilerin bu türleri kendi müziklerinde yansıtmaları, bir tür karıştırması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Doğru bir değerlendirme yapabilmek, içinde bulunduğumuz günü ve sanatı daha iyi anlayabilmek adına biz de bu çalışmamızın ilk bölümünde, kavramsal ve düşünsel olarak modernizm ve postmodernizmi irdelleyeceğiz. Sürecin irdelenmesi ışığında, ikinci bölümde, sanatta modernizm ve postmodern yaklaşımları; toplumsal ve ekonomik değişimlerden bağımsız düşünölemeyen sanatsal değişimlerin farklı disiplinlerle olan ilişkisini değerlendirebilmek adına, diğer sanat dallarındaki postmodern süreci genel değerlendirme ve aktarımlarla incelemeye devam edeceğiz.

Araştırmamızın ana konusu olan “Çağdaş 5 Türk Bestecisinin Postmodern Eselerinin İncelenmesi”ne geçmeden önce müzikte postmodernliğe değinilecek, çalışmanın üçüncü bölümünde ise İlhan Usmanbaş, Mete Sakpınar, Hasan Uçarsu, Özkan Manav ve Evrim Demirel’in eserleri üzerine yapılacak örnekleme ve değerlendirmelerle Klasik Batı Müziği normları çerçevesinde Türkiye’de postmodernitenin nasıl işlediğine dair tespitlerde bulunulacaktır.

Bu çalışmalarda partiyonlar temin edilip kayıtlarıyla birlikte dinlenecek, tespit edilen postmodern ögeler müzik içi ve müzik dışı göndermelerle incelenmeye çalışılacaktır.

I. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME

A. Aydınlanma ve Modernizm

Modern sözcüğü, etimolojik olarak Latince modo sözcüğünden türetilmiş olup “tam şimdi” anlamına gelmektedir. Terimin modernus biçimiyle ilk kez M.S. 5. yy. da Hıristiyan Avrupa’yı, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak üzere kullanıldığı söylenmektedir. Sözlük anlamıyla ise:

- “1) Düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen sıfat.
2) Ortaçağ ve skolâstiğin karşıtı olan modern, skolâstik bilim ve felsefe anlayışına karşıt bilim ve felsefe anlayışını, Bacon ve Descartes ile başlayan yeni bilim anlayışını niteler. Bu çerçeve içinde yeni bilim anlayışını modern kılan öge onun yöntemi, yani deneysel yöntem.”¹

Daha sonraları pek çok anlamda kullanılan kavram, genel olarak eski olana karşı yeni olanı ifade etmekte kullanılmıştır.

Günümüz modern toplumu Aydınlanma çağının ürünü olup, bir burjuva hareketinin sonucu olarak doğmuştur. Jürgen Habermas’a göre:

“Modern terimi, Avrupa’da hep yeni bir dönemin bilincinin, antik çağlarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıkmaktaydı; dahası, bu dönemlerde, hep antik çağ, belli bir takım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi. Klasiklerin antik dünyaya attıkları büyü, ilk kez Fransız Aydınlanmasının idealleriyle çözüldü. Özellikle, antik çağlara bakarak “modern” olma fikri, modern bilimin esinlendiği bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal, ahlaki iyileşmenin sonsuz artışı inançlarıyla değişime uğradı.”²

¹ Ahmet Cevizci, **Paradigma, Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 4.bs., 2000, s. 650-651.

² Erdem Ergaz, “Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiğini Getirdiği Açılımlar”, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005, s. 6

Bir başka deyişle, aslında Rönesans ile başlayan Aydınlanma süreci, Ortaçağ Hristiyan dininin, kilise inanç ve dogmaları yerine akıl ve bilimin evrenin merkezine oturtulmasıyla başlamıştır. “ Tarihin ilerici özelliği öncülü, insanoğlunun aklını ve bilimi kullanarak giderek evrene egemen olacağını, önce doğanın kör güçlerini denetime alacağı sonra evrenin bir parçası olan toplumu da akla uygun (rasyonel) düzenleyeceğini ön görmektedir.”³

18. yüzyıldan itibaren bilim, bilimsel düşünce, bilimsel yöntem ve hümanist değerlerin öne çıkması olarak adlandırılan Aydınlanma, İngilizce “Enlightenment” kavramına karşılık gelmektedir. 17. ve 18. yüzyıllarda var olan totaliter, baskıcı dinsel dünya görüşü yerine, burjuvazi kaynaklı özgürleşme hareketidir. Hareketin temelinde akıl ve düşünce gücüyle dogma ve boş inançlardan kurtulmak önce bireyin gelişmişlik ve gönencini sağlamak sonra tüm topluma ve yaşamın her alanına bu yapılanmayı yayma utkusu yatmaktadır. Kaynağını Rönesans ve Reform hareketinden alan olgu, sonrasında yaşanan İngiliz, Fransız ve Alman Aydınlanmasıyla birlikte aklın kutsanması dışında insan hakları, demokrasi, eşitlik, laiklik, toplum sözleşmesi üzerine yapılan çalışmalarla geniş bir tabana yayılmıştır.

Günümüzde Aydınlanma ve Modernitenin en önemli savunucularından biri kabul edilen Alman düşünür Jürgen Habermas 1980 yılında Almanya’nın Frankfurt şehrinde Theodor W. Adorno ödülünü alırken yaptığı *Modernity: An Incomplete Project* (Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje) başlıklı konuşmasında özetle şunu vurgulamıştır. Modernlik düşüncesinin ya da onun deyimiyle projesinin Aydınlanma düşünürleri tarafından 18. yüzyılda ortaya konduğunu “ nesnel bilim, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme”⁴ üzerine kurulmuş düşünsel bir olgu olduğunu söyler. Amaç çok sayıda özgür, yaratıcı, sorgulayan bireyin, bilimsel bilgi ve yöntemlerle elde ettikleri bilgiyi, insanlığın özgürleşmesi, doğayla uyumlu, bütün toplumların eşit düzeyde paylaşımına sahip olduğu bir toplum düzeni kurmaktır. Bütün bu eylem ve düşünceler rasyonalizm

³ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2006, s. 30.

⁴ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s. 25.

ilkesi çerçevesinde gerçekleşecek ve sonuçta otorite, dogma ve boş inançlarından kurtulmuş birey ve toplumlar ideal insanı, toplum düzenini yaratacaktı. Ama üzülmek gerekir ki; Dünya genelinde ve özellikle Batı toplumlarında Aydınlanma düşüncesinin amaçladığı sonuca ulaşamaması, hatta patlama duygusu uyandıran kaotik bir ortamın var olduğudur. Bunun nedenini Habermas yine şöyle açıklar: “Aydınlanma düşünürlerinin güncel yaşamın mantıklı planlamasına ve zenginleştirilmesine dönüşeceğine ümit ettikleri objektif bilim, evrensel ahlak, hukuk ve sanat alanlarındaki çalışmalarını pratiğe dönüştüremediği gibi güncel iletişim diline bile aktarılamamış olmasıdır.”⁵ Yani iki yüzyıldır başarısız olan kültürel modernizasyonun hayata geçirilme reçetesi, ilişkileri kopan bilgi, bilim, ahlak, hukuk ve sanat alanlarındaki çalışmaların bundan böyle birbirleriyle iletişim ve etkileşim içinde olunmasıyla başarılabileceğini söyler Habermas. Pek çok aydın da bu konuda Habermas gibi düşünmektedir. “Bir Aydınlanma projesi olarak tanımlanan Modernizm projesinde nesnel ve evrensel bilim düşüncesi, buna bağlı olarak evrensel ahlak ve hukuk olabilirliği temel parametrelerdir.”⁶

Modernizme olumsuzluk penceresinden bakmayan pek çok da sanatçı ve düşünür bulunmaktadır. Onların bu hoşnutsuzlukları postmodern süreç olarak adlandırılan zaman içinde nasıl ortaya koydukları incelenecektir ama burada hemen Fransız düşünür Foucault’nun Aydınlanma ve Modernizme bakışına kısaca değinmek istiyorum. Foucault’ya göre Aydınlanma ve Modernizm birbirinden farklıdır. Aydınlanmanın amacı bireyin sorgulama ve aklını kullanarak aydın, özgür ve erişkin duruma gelmesidir ve bu amacı tüm düşünürler gibi o da olumsuzlukla kabul etmektedir. Modernizm ise, özgür ve bilinçli bireylerden oluşan ve bir yaşam biçimine dönüşen ortam yaratmaktır. Ona göre akıl yoluyla ancak öznenin yapabilirlikleri ya da bilebileceklerini kavramak mümkündür. Bunun toplum için uygulanması olası değildir. Modernizm, getirdiği bilgi ve ahlak normlarıyla toplumu kısıtlar, ona sınırlar koyar. Bu sınırları aşmanın tek yolu ise, öznenin normları, evrensel ve değişmez görülen kuralları sorgulamasından geçer.

⁵ Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2003, s. 58.

⁶ Şaylan, **Postmodernizm**, s. 18.

Modernleşme kavramı teknoloji ve sanayileşme ile paralel algılanmaktadır. Bunun en önemli sebebi de tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş, kırsal alandan kentlere yönelen kitleler, artan üretim ve ticaret olgusudur.

“1848’den sonra modernizm büyük ölçüde kentsel bir olgu oldu. Patlamalı kentsel bir büyümeyle (birkaç kent yüzyıl sonunda bir milyon eşğini aşacaktı), kırdan kente yoğun bir göçle, sanayileşmeyle, makinalaşmayla, mimari çevrede devasa bir değişimle ve kentsel politik hareketlerle (Paris’teki 1848 ve 1871 ayaklanmaları bu tür hareketlerin açık ama uğursuz birer sembolüydü) huzursuz ve karmaşık bir ilişki içinde varlığını sürdürüyordu.”⁷

Bilim insanı, sosyolog ve düşünür olan Michel de Certeau’ya göre kent, modernitenin hem mekanizmasıdır, hem kahramanı. Sonuçta biraz ironik de olsa, (çünkü hedefi evrensel birlikteliği sağlamaktı) modernizm bir kent olgusu olarak karşımıza çıkar ve yaratılan değerlerde kentsel değerler olur. Bu değerlerin kuşkusuz pek çok getirisi olduğu gibi, temelini Rönesans’ın insan merkezli düşüncesi üstüne kuran Aydınlanma ve Modernizm olgusu, kentlerde yaşayan bireyi

“[...] öznel bağımlılığın zincirlerinden kurtulmuş ve böylece çok daha ileri derecede kişisel özgürlüğe kavuşturmuştur. Ama bunun bedeli, başkalarına birer nesne, birer araç olarak yaklaşmamızdır.”⁸

Bireyin yalnızlığı ve insansızlaşma günümüzde en büyük sorun olarak ele alınmaktadır. Hızla değişip kabuk değiştiren Modern çağın temel kavram ve düşünceleri ise “[...] ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi, eleştiriden kaynaklanmıştı.”⁹

⁷ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s.39.

⁸ A.e., s. 40.

⁹ Octavio Paz, “Şiir ve Modernite”, **Modernite Versus Postmodernite**, çev. Nilgün Tatal Küçük, der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 1994, s. 89.

Tek bir yönü ve sonucu işaret eden modernliğin temel parametrelerini ise rasyonalizm, kapitalizm, teknoloji, endüstri, bilimsel bilgi, demokrasi, bürokrasi, özgürlük, farklılık, ulus-devlet gibi kavramlar oluşturmaktadır. Jeanniere bu parametreleri “Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim, bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir”¹⁰ diyerek adlandırmıştır.

Baudelaire, 1863’te yayınlanmış olan *Modern Hayatın Ressamı* başlıklı denemesinde şöyle diyordu: “Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.”¹¹ Belki de modern olmayı bu kadar çekici kılan işte bu içinde barındırdığı karşıtlardır. Anlık-sonsuzluk, süreklilik-değişim, farklılık-bütünlük bu ve buna benzer ikiliklerle modernizmin sürekli evrilerek, kendi içinde gelişeceği düşünülmüştü. Anlık olanlarla sürekliliğini sağlayacağı düşünülürken (ideolojisini sağlam bir biçimde kurmasına karşın) kullandığı araçlarla kendisini yok etme tehdidini kendi içinde barındırmaktadır.

“Modernizm düşüncesi, bir aydınlanma projesi olarak sürekli ve doğrusal bir ilerleme anlayışı üzerine oturmaktadır. Bu ilerlemenin, aydınlama felsefesine göre belli bir amacı vardır; söz konusu amaç, ideal toplum düzeni olarak ifade edilmektedir. Buradan Aydınlanma projeksiyonu için geçerli bir diğer öncülün altı çizilebilmektedir. Bir ideal toplum düzenini varsaymak aynı zamanda bir mutlak gerçek kavramını düşünce sistemine sokmak demektir.”¹²

Bütün bu olumlu düşünsel ve eylemsel hareketlerle girilen 20. yüzyıl, tarihsel gelişim içinde en az 19. yüzyıl kadar çalkantılı ve sancılı geçmiştir. 1917 Ekim Devriminin Eski Dünya anlayışı yerine, getirmeye çalıştığı Yeni Düzen anlayışı; sosyalizm, kapitalizm karşısında bir alternatif olarak 1991 yılında Sovyetler Birliğinin dağılma sürecine kadar varolmuştur. 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya

¹⁰ Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?”, **Modernite Versus Postmodernite**, çev. Nilgün Tatal Küçük, der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 1994, s. 16.

¹¹ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s. 23.

¹² Seyfettin Aslan, Abdullah Yılmaz, “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm, **Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt 2, Sayı 2, Sivas, 2001, s. 97.

savaşı, bunların getirdiği nükleer saldırılar, ekonomik kriz, soykırım, açlık ve sefalet, adaletsizlik, eşitsizlik, büyük amaç ve ülkülerle yaşama geçirilmeye çalışılan Aydınlanma düşüncesi ve Modernizmin belirgin bir biçimde 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren sorgulanmaya başlanmasına yol açmıştır.

“Modernizmin vaat ettiği şeylerin bir türlü gerçekleşmemesi ve her şeyi çözebileceğine olan yanlış inancın somut olarak yalanlanması (nükleer silahlar, kimyasal atıklar, açlık yoksulluk, çevre kirlenmesi konularındaki çözümsüzlük), modern bilimin verilerinin kişisel politik tercihlerde kullanılması ve totaliter devletleri ayakta tutmaya yardım etmekle suçlanması, modern bilimde teori ile gerçeklik arasındaki farkların artması, insanın varoluşunun mistik ve metafizik boyutlarıyla ilgilenmemesi hatta görmezden gelmesi ve modern bilimin fazla somutlaşması ve duyguyu unutması [...]”¹³

Modernizme başkaldırının önemli nedenlerinden bazıları olarak görülmektedir. İçinde bulunulan durumu sorgulama, sistemdeki hataları düzeltme, alternatif bir yaşam yaratma adına işleyen sürecin adı ise postmodernleşmedir.

¹³ Seyfettin Aslan, Abdullah Yılmaz, “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, s. 101.

B. Postmodern Kavramı Üstüne

Postmodern kavramı içindeki ötesi ya da sonrası anlamına gelen “post” eki bize modernizmin aslında bitmediğini, modernizmin hoşnutsuzluklarına yeni bir yaklaşımı ve çoğunlukla da modernizmle hesaplaşma ve başkaldırının anlamını vermektedir. “Post” ekine çoğunlukla yukarıda ki gibi sonrası anlamında yaklaşılmamasına rağmen Lyotard :

“[...] post ekini önce olarak kullanıyor ve diyor ki, postmodern dediğimiz şey aslında modernliğe gebe olan bir şeydir ve modernlikle postmodernlik arasında sadece bir kopuş olduğu kadar bir geçiş de söz konusudur. Dolayısıyla bunun belli bir dönemselleştirilmesinin yapılmasının mümkün olmadığını söylemektedir.”¹⁴

Akademisyen Dilek Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi* adlı kitabında Batı düşüncenin postmodern süreçten önce gerçek kavramına iki şekilde yaklaştığını bunlardan ilkinin Antik Yunan’dan Ortaçağ’ın sonuna kadar sürecek olan tanrı-merkezli anlayış, ikincisinin ise Rönesans ile başlayıp Modernizmin sonuna kadar süren insan-merkezli düşünce biçiminin oluşturduğunu ifade eder. Postmodernizmle birlikte yaşanan merkezlessiz düşünce biçimini ise şöyle açıklar:

“Bu düşünceye göre ne tanrı ne de insan gerçeği tanımlamada bir odak noktası, temel ya da merkez oluşturabilir. Bir başka deyişle gerçek olumsuzluklara göre değişir ve kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçekten söz edilemez. Bu durumda epistemolojik (bilginin esas ve sınırlarına ilişkin) yaklaşımları benimsemek, net ve bilgilendirici cevaplar bekleyen sorular üretmek anlamsızdır.”¹⁵

Diyerek batı düşün sisteminin epistemoloji yerine ontolojik cevaplarla sorunlara yöneldiğini anlatır.

¹⁴ Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002, s. 62.

¹⁵ Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar**, s. 20.

Her ne kadar kavram 1960'lı yıllardan sonra Lyotard, Derrida, Baudrillard gibi post yapısalcıların Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışmalarının kabul görmesiyle ve yoğun bir biçimde ortak anlamlar ifade edebilecek ölçütlerin oluşturulmaya çalışılmasıyla beraber yaygınlık kazandıysa da, bir kavram olarak postmodern sözcüğünü ilk kez “İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman kullanmıştır. 1870'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan izlenimci (empresyonist) resim akımından daha modern, ona göre avangart konumunda gördüğü resimleri postmodern olarak nitelemiştir.”¹⁶

Daha sonra 1917 yılında Alman yazar ve düşünür Rudolf Pannwitz (1881–1969) tarafından kullanılan kavram, hümanist değerlerin yok oluşunu ifade etmekteydi. “Pannwitz, egemen kültürün bir postmodern insan yarattığından söz etmektedir; bu postmodern insanın kültüründe militarist, şoven ve seçkin değerler çok ağır basmaktadır.”¹⁷ 1939 yılına gelindiğinde toplum bilimci Arnold Toynbee, *A Study of History* adlı eserinin ilk cildinde, modern dönemin 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinde bittiğini ve yerini modernizm sonrası bir döneme bıraktığını söylemektedir.

“Çalışmanın 1939'da yayınlanan 5. cilt'inde “*postmodern*” terimini çekinmeden ilk kez kullanmıştır. Bu noktada modernin Birinci Dünya Savaşı sırasında 1914-1918'de sona erdiğini ve postmodernizmin iki savaş arası yıllarda 1918 ile 1939 arasında eklemlenmeye başladığını öne sürerek kronoloji biraz değişmiştir.”¹⁸

Kavram üzerine asıl tartışma 1972 yılında Amerika'nın Missouri eyaletinin St. Louis kentinde ödül almış bir mimari proje çerçevesinde yapılmış olan ve çoğunlukla yoksul zencilerin yaşadığı toplu konutlardan bazılarının yıkılmasıyla mimari alanda başlamıştır. Modern mimarinin öncülerinin çalışan yoksul kesim için öngördükleri proje, sosyal konut tipi yapılaşmaydı. Bu yapılar, şehrin dışında,

¹⁶ Şaylan, **Postmodernizm**, s. 30.

¹⁷ **A.e.**, s. 30.

¹⁸ Cansevil Tebiş, Fatih Yayla, Ayşegül Atak Yayla, “Postmodernizm”(Çevrimiçi) <http://w3.gazi.edu.tr/~cafoglu/postm.htm>, Nisan 2010.

mümkün olduğu kadar dar alana sığdırılan, olabildiğince yüksek, içine mümkün olduğunca çok insanın yerleştirilebileceği düşünülerek yapılmıştı. Her ne kadar Modernizmin adalet, eşitlik, toplum ve çevre düzenini iyileştirme, insanın mutluluğu ve değerliliği gözetilerek inşa edildikleri düşünülse de sonuçta bu mekânlar cinayet, hırsızlık, gasp, tecavüz ve sayısız suçların işlendiği merkezler haline gelmiştir. Sonunda 15 Temmuz 1972 yılında bu eski toplu konutlar, büyük anakentlerden başlayarak sevinçle yıkılmaya başlanmıştır. Ancak yıkılan yalnızca toplu konutlar ve burada yaşayan yoksul insanın dünyası değildir. Asıl yıkılmak istenen Aydınlanma çağının ürünü olan Modernizm olmuştur.

“Modernliğin kurtarıcı gücü, modernlik başarıya ulaştıkça tükenir. Aydınliğa çağrı, dünya karanlık ve cehalete, yalnızlık ve tutsaklığa boğulmuşken etkileyiciydi. Gece gündüz ısıllı yanıp sönen ışıkların, tüketiciyi tavladığı ya da ona devletin propagandasını dayattığı bir büyük kentte o çağrının hala kurtarıcı olduğu söylenebilir mi?”¹⁹

Modernizm ve Aydınlanma düşüncesi aslında en başından beri eleştirilerin odağı haline gelmişti. Max Weber; Aydınlanmanın umut ve beklentilerinin bir yanılsama olduğunu söyler.

“[...] Aydınlanma’nın mirası amaçlı-araççı akılcılığın zaferi olarak ortaya çıkıyordu. Bu tür akılcılık, ekonomik yapıları, hukuku, bürokratik yöntemi, hatta sanatı kapsar biçimde, bütün toplumsal ve kültürel hayatı etkiler ve zehirler. Bu tür akılcılığın ilerlemesi evrensel özgürlüğün somut olarak gerçekleşmesine değil, içinden kaçılması olanaksız olan bir “demir kafes”in, bürokratik akılcılığın bir kafesinin yaratılmasına yol açar”²⁰

Tarihsel süreç içinde bütün dönemler kendilerinden önce gelenle daima bir savaş halinde olmuştur. Örn. Romantizm, Klasisizmin aşırı akılcı, kuralcı, nesnelci yaklaşımına, öznelci ve özgürlükçü yapısıyla bir başkaldırı niteliğinde oluşmuş ama

¹⁹ Alain Tourain, **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 109.

²⁰ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s. 28.

ideolojisi ve ölçütlerini net bir şekilde ortaya koyarak neden-sonuç ilişkisini kendi içinde anlaşılır kılmıştır. Postmodernliğin de modernizmin bir eleştirisi olduğu açıktır ama sanki bu eleştiri modernlik üzerinden tüm insanlık tarihine yapılmaktadır.

Postmodern kavramı üzerine yapılan açılımlardan ve tezimde değinemediğim buna benzer sayısız anlam ve yorumlamalardan ortaya şu çıkarılmıştır. Postmodern kavramının yorumunda büyük farklılıklar bulunmasının yanı sıra, kavramın getirdiklerine olumlu ve olumsuz olmak üzere birbirine tamamen zıt düşüncede yaklaşımların bulunması bu kavramın hala tam olarak neyi ifade ettiğinin belirsizliğini ortaya koymaktadır. Belki de bu nedenden dolayı Steven Connor: “Postmodernizm nedir?” diye sormak yerine “Postmodernizm söylemi nerede, nasıl ve neden ortaya çıktı?”, “bu konudaki tartışmalarda söz konusu edilen ne?”, “bu tartışmalar kime sesleniyor ve nasıl sesleniyor?”²¹ gibi soruların sorulmasının daha doğru ve işlevsel olacağını söylemiştir. Yine Stanley Fish bu soruları daha da indirgeyerek şöyle sorulması gerektiğini söyler: ““Postmodernizm ne anlama geliyor?” diye sormayız, “Postmodernizm ne yapıyor?” diye sorarız”²² demiştir.

Postmodern yaklaşıma, “Postmodernizm nedir?” yerine önerilen soruları sorarsak sonuç değişmekte midir? Bence cevap “hayır”. “Nedir” sorusunun nasıl sayısız cevabı varsa, bu sorularında bir o kadar farklı cevabı bulunmaktadır. Örn. Marksist bir düşünür olan Frederic Jameson’a göre bu durum kapitalizmin gelişme döneminde yaşanan sosyo-ekonomik bir süreçtir. O bu durumu, “[...] kapitalizmin üçüncü dönemi ya da geç kapitalizm”²³ olarak adlandırmıştır.

Postmodern süreç ve olgular üzerine, onun deyimiyle “*Postmodern Durum*” üzerine ilk sistematik ve akademik çalışmaları başlatmış olan J.F. Lyotard’a göre:

²¹ Steven Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 23.

²² **A.e.**, s. 24.

²³ Fredric Jameson, **Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism**, N.1, Durham, 1992, s. 47–48.

“Bu bir durgunlaşma dönemidir. Her taraftan, sanatlarda ve başka yerlerde deneyimlemeye bir son vermeye zorlanmaktayız.”²⁴

Postmodernizm üzerine asıl kuramlardan biri de bilgi teorisinin temellendirilişi ve kullanımı üstüne kurulmuştur. Bilginin, dil çözümlemelerine bağlı olarak doğruyu yansıtamayacağı temel sav olarak ele alınmaktadır. Buna ek olarak halen geçerli bilgi anlayış ve uygulamasının insanı özgürleştirmede, aksine özgürleşme süreci üzerine ağır kısıtlılıklar getirdiği ileri sürülmektedir. Buna göre, postmodern söylem içinde insanı gerçekten özgürleştirebilecek yeni bir bilgi ve bilim anlayışına ulaşmak gereği dile getirilmektedir. Gerçekten de hemen hemen bütün postmodernist olarak nitelenen çözümlemelerde bunun altı çizilmekte, yerleşik bilgi ve bilim anlayışının yıkılıp yeniden kurulması gereği ileri sürülmektedir. Postmodernistlere göre; Aydınlanma çağından beri kabul gören Descartes şüpheciliği ve Kant akılcılığı üzerinde yükselen modern bilim, gücünü siyaset ve üniversitelerin otoritesinden almaktadır. Bilginin kanıtlanabilir bilgi olduğunu söyleyen pozitivist yaklaşım, bilgiyi bilimsel bilgi olarak kutsayıp, yeterlilik ve işlevsellik normuyla değerlendirip diğer bilgi türlerini değersiz ve önemsiz saymaktadır.

“Bilgi kullanıcılarının arzedicilerin arzettikleri ve kullandıkları bilgiyle olan ilişkileri, mal üretici ve tüketicilerinin ürettikleri ve tükettikleri mallarla olan ilişkisinin gerçekliği bir (ekonomik) değer formunda gerçekleşmektedir.”²⁵ Yani bir başka deyişle bilgi, bilgilenmek için değil, üretim-tüketim ilişkisi içinde tüketilmek üzere üretilmektedir. “Enformasyon malı formundaki bilgi, üretici güçlerden ayrılmaz bir biçimde güç için dünyanın her tarafındaki rekabetin zaten esas bir parçasıdır ve belki de esas parçası olmaya devam edecektir.”²⁶

Bu da şu anlama gelmektedir. Postmodernizmin yeni bilgisi enformatik bilgidir. Bilgi üretici ve tüketici arasındaki ilişkide ekonomik açıdan yeni bir meta olarak değer görmektedir. O halde piyasa değeri olmayan bir bilgi, daha kullanıcılarına

²⁴ Jean François Lyotard, **Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor**, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 144.

²⁵ **A.e.**, s. 20.

²⁶ **A.e.**, s. 21.

erişmeden çöpe mi atılmaktadır? Bir bilginin kullanılabilir ya da kullanılamaz olduğuna kimler karar verir? Bu soruları Lyotard şöyle cevaplar:

“Egemen sınıf karar vericilerin sınıfıdır ve olmayı sürdürecektir. Şimdi bile bu sınıf geleneksel siyasal sınıftan değil, şirket liderleri, yüksek-düzey idarecileri, mesleki, sendikal, siyasal ve dini örgütlerin başlarından ibaret bir tabakadan oluşmaktadır.”²⁷

Bu durum enformatik bilgiye sahip egemen sınıfın dünya ölçeğinde mücadele edilemez bir güç kazanmasına neden olmakta, para yoksa teknoloji, teknoloji yoksa bilgi yok pozisyonuna gelinmektedir. Yine postmodernistlere göre tek ve biricik bir bilgidен söz etmek mümkün değildir. Çünkü kişi oturduğu yerden pasif bir şekilde bilgi edinemez. Bilgi ancak kişinin yorumu sonucu oluşur ve böyle olunca da her bireyin kendi algılayışı doğrultusunda sonsuz bilgi üretilir.

“Postmodernistlerin bu çıkarımlarının bir diğer önemli dayanağı ise varoluşçuluk felsefesinin rasyonalizme karşı çıkışıdır. Rasyonalizme karşı çıkış ve bilgi ediminin tecrübeye dayalı olduğu görüşü de postmodernistleri ampirik (deneysel) düşünce sistemine taşımaktadır.”²⁸

Postmodernizm ne yapıyor? sorusuna bir başka cevap da Amerikalı sosyolog Daniel Bell’den gelir. Bell postmodernizmin “*İdeolojilerin Sonu*”(1965) nu getirdiğini savunur. “Batı dünyasında etik ve ideolojik sorunların önemi azalmış, insanlar ve topluluklar üzerinde maddi kazanımların peşinde gitme eğilimi içine girmişlerdir.”²⁹

²⁷ Lyotard, **Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor**, s. 41–42.

²⁸ Erdem Ergaz, “Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiğine Getirdiği Açılımlar”, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005, s. 96.

²⁹ Doç.Dr. Ayhan Kaya, “Sonculuk” Söylemlerin Dayanılmaz Hafifliği, (Çevrimiçi) www.felsefekibi.com/site/default, Nisan 2010.

Daniel Bell'in "*İdeolojilerin Sonu*" olarak nitelediği bu süreci daha sonra Francis Fukuyama 1980'li yılların sonunda kapitalizmin karşısında durabilecek karşıt bir ideolojik gücün kalmadığını söyleyip tarihin sona erdiğini iddia etmiştir. Fukuyama'nın tarihin bittiği tezine açıklama Ali Akay'dan şöyle gelir:

"... tarihin bittiği tezini ileri sürenler Fukuyama'nın yanı sıra Hegel ve Marx'tı. Hegel'de tarih Napolyon'la bitiyordu, Napolyon Jena'yı geçtiğinde; ikincisinde yani Marx'ta ise proletarya devrimiyle bitecekti tarih, ondan sonra asıl tarihin başlayacağını söylüyordu, ki Fukuyama da Hegel ve Marx'tan yola çıkarak, liberal demokrasilerle tarihin bittiğini söylemeye çalışıyor."³⁰

Postmodern sürece, yaşama, düşünceye hangi soruyu sorarsak soralım alacağımız sayısız cevap sonunda bizi şu sonuca mı götürmektedir? Modernite sona ermiş, postmodern dönem olarak adlandırılan bu yeni süreçte postmodernistlerin deyimiyle makro anlatılar, teoriler, ideolojiler çağı bitmiş, yerini mikro anlatılar, kişisel öyküler, yerellik, yeni kimlik ve farklılıklar öne çıkmıştır. Postmodernizm, bu güne kadar kendini ifade edememiş ya da yeterince öne çıkamamış azınlıkların, etnik grupların, kadınların, eşcinsellerin, lezbiyenlerin, göçmenlerin, mültecilerin kısacası toplumu oluşturan en küçük yapı birimlerine kadar inen her türden mikro söylemin bilim, sanat, din, ideoloji, toplum düzeni ve bilgi alanında kendini ifade etme özgürlüğüne kavuştuğunun savunulduğu belirsiz, kaotik ve amorf bir dönemdir. Postmodern söylemin evrensellik ilkesine karşı öne çıkan olgular işte bu farklılıklardır.

"Özellikle 1970'lerden sonraki küçük grupların; kadınların, delilerin, şizofrenlerin, ondan sonraki bir etapta metalcilerin, rockçıların, hippilerin değişik gruplar halinde yaşadıkları sosyallikler ortaya çıktı toplumda. Öyle bir duruma gelindi ki, sonunda her bireyin neredeyse kendi farklılığını ortaya koyduğu, kendi üslubunu yarattığı bir fiili toplumsallık ortaya çıktı."³¹

³⁰ Akay, *Postmodern Görüntü*, s. 70.

³¹ A.e., s. 72.

Farklılık ve çoğulculuk kavramları aslında ilk kez postmodern söylemde karşımıza çıkmaz. Modernizmin ya da sosyalizmin söyleminde de yer almaktadır. En basit şekliyle düşünersek insanlığın hala kadın – erkek arasındaki eşitsizlik sorununa bile çözüm bulamamışken ötekinin kabulü ya da farklılıkların özgürleşmesi söyleminin bir ütopyadan ileri gidemeyeceği açıkça görülmektedir.

Ihab Hassan'ın şemasında ve Ali Akay'ın alıntısında karşımıza çıkan modernizmin paranoya, postmodernin şizofren yaklaşımından ne anlamalıyız? Bunu Harvey şöyle açıklar:

“Modernizm büyük ölçüde daha iyi gelecekler peşinde koşmaya ilişkindir; her ne kadar bu amacın sürekli başarısızlığa uğraması paranoyaya uygun bir ruh durumu yaratıyorsa da. Ama postmodernizm, parçalanmanın ve köklü olarak farklı bir geleceği kurmak için stratejiler hazırlamak bir yana, bizi böyle bir geleceği kafamızda canlandırmaktan bile ala koyan bütün o istikrarsızlıkların (buna dilin istikrarsızlıkları da dahildir) teşvik ettiği şizofrenik koşullar üzerinde yoğunlaşmakla ...”³²

Diye devam eden açıklamasıyla bireyin ruhsal durumuna ait olan iki kavramı, toplumsal yapıda yaşanan değişimin ortaya çıkardığı sosyal ruh haliyle özdeşleştirir. Charles Newman “ Postmodernizm, toplumun bütün düzeylerinde ve özellikle kültür ve iletişim alanlarında yaşanan bir “ söylem enflasyonu” nun temsil sisteminden başka bir şey değildir”³³ sözleriyle postmoderniteye olan hoşnutsuzluklarını ve ideolojisinin belirsizliğini dile getirmiştir.

“Postmodernizm, kaynağı ne olursa olsun (bu kaynak “sanayi sonrası” toplum, modernliğin en sonunda güvenilirliğini yitirmesi, avangardın nüksetmesi, kültürün metalaşması, canlı yeni politik güçlerin ortaya çıkması, toplum ve özne konusundaki belli klasik ideolojilerin çökmesi v.b. olabilir), aynı zamanda ve esasen ya unutulmaya ya da gölgesiyle kapışmaya asla son vermediği bir politik fiyaskonun ürünüdür.”³⁴

³² Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s. 70.

³³ Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s. 21.

³⁴ Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsaması**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 35.

21. yüzyılın ilk çeyreğini yaşıadığımız Şu günlerde, postmodernizm üzerine en hararetili tartışmaların artık bitmiş olması ve hatta bambaşka yeni bir sürece girildiğinin sinyalleri kimi düşünür ve sanatçılar tarafından verilmiş olsa da hala postmodernizm ne der? ne yapar? sorusunun net cevabının verilememesi, arayış ve sorularla geçmiş 40 yılı daha çok konuşacağımız anlamına gelmektedir. Bütün bu alıntı ve söylemlerin içinde yazar Ihab Hassan'ın hazırlamış olduğu modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları gösteren şeması konuyu daha derli toplu görüp değerlendirmelerimize yardımcı olmaktadır.

<i>modernizm</i>	<i>postmodernizm</i>
romantizm / Simgencilik	parafizik / Dadacılık
form (birleştirici, kapalı)	antiform (ayırıcı, açık)
amaç	oyun
tasarım	rastlantı
hiyerarşi	anarşi
hâkimiyet / logos	tükenme / sessizlik
sanat nesnesi / bitmiş yapıt	süreç / performans / happening
mesafe	katılım
yaratma / bütünselleştirme / sentez	yaratmayı imha / yapıbozum / antitez
mevcudiyet	yokluk
merkezlenme	dağılma
tür / sınır	metin / metinlerarası
semantik	retorik
paradigma	sentagma
hipotaksi	parataksi
mecaz	mecazı mürsel
seçme	bileşim
kök / derinlik	rizom / yüzey
yorum / okuma	yorumla karşı / yanlış okuma
gösterilen	gösteren
okunaklı (okuyucuvary)	yazılabilir (yazarvary)
anlatı / büyük tarih	anlatı karşıtı / küçük tarih
ana kod	idiyolekt (kişisel dil)
belirti	arzu
tür	mutasyona uğramış
tenasül uzuvları / fallik	çok-biçimli / androjen
paranoya	şizofreni
köken / neden	fark-fark / iz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
metafizik	ironi
belirlenmişlik	belirsizlik
aşkınlık	içkinlik

Tablo 1. Modernizm ile postmodernizm arasında şematik farklar ³⁵

³⁵ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s. 59.

II. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME SANAT

A. Sanatta Modernizm

Rönesans ve Aydınlanmanın etkisiyle insanoğlu aklını kullanarak, bilimsel bilgi ve bilimsel yöntemle doğayı ve doğanın bir parçası olan kendini sürekli olarak ileriye götürecek, bütün insanların barış ve mutluluk içinde yaşayacağı bir dünya kurulmasını amaçlamaktaydı. “Akıl ve bilimin toplumsal yaşamda belirleyici konuma gelmesi, yeni ve ilerici bir tarih anlayışının bir başka deyişle, iyimser ve adeta mekanik bir determinist zaman anlayışının egemen hale gelişi modernite çağının belirleyici parametreleri arasında sayılabilmektedir.”¹ Modern kavramının ideolojik yönünü oluşturan bu olumlu düşüncelerin yanı sıra, insan hayatına egemen olan endüstri ve teknolojik gelişmeler toplumsal yapıyı, dünya görüşünü, sosyo-politik ve ekonomik oluşumları etkilediği gibi beraberinde derin iç çatışmaları da getirmiştir.

“Sanayi toplumu, kendinden önceki toplumlardan çok farklıdır ve içinde derin çatışmaları, karşıtlıkları barındırmaktadır. İşte *Komünist Manifesto*’nun yayımlanışı, 20.yüzyılın sonuna kadar uzanan dönem içinde dünyanın gündemine egemen olan sorun ve tartışmanın ortaya çıkışını simgelemektedir.”²

Modern sanat, 19. yüzyılın son çeyreğinden başlayıp 1960’lı yıllara kadar gelen daha çok sanayileşen toplumun değişen düzeni üstüne kurulmuş, yeni sanatsal ve estetik anlayışı temsil etmektedir. Bu anlayış 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, krizler, sosyal çalkantılar, iç huzursuzluklar, belirsizlik, çevre kirliliği, teknolojinin getirdikleri ve göturdükleriyle şekillenmiştir.

İnsanoğlunun Antik Yunan’dan bu yana sanata dair sürekli soruları olmuştur. Sanatın amacı nedir? Kendimi nasıl ifade ederim? Yöntemim ne olmalı? gibi. İçinde

¹ Şaylan, *Postmodernizm*, s. 58.

² A.e., s. 70.

bulunulan çağın sosyo-kültürel, ekonomik, düşünsel ve toplumsal yapısıyla bu sorulara verilen cevaplar sürekli olarak değişse de Modern sanata gelene kadar değişmeyen tek şey gerçekliğin somut tasviri olmuştur. “Yunanlılara göre sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemi, bunu da görünen dünyayı yansılama (taklit) ve ülküleştirme (idealisation) yoluyla yapıyordu.”³ Platon’un *Philebo* adlı eserinde Sokrates şöyle der:

“Gerçek hazlar güzel olarak adlandırdığımız renklerden ve biçimlerden çıkar, koku ve sese dair birçok haz da. [...] Saf, pürüzsüz ve tek bir kusurlu tonu olmayan sesler başka bir şeye göre değil, salt kendi doğalarına göre güzeldir ve özgü hazlar üretirler.”⁴

Ortaçağın gerçeği, dinsel gerçektir. Sanat eserinin amacı dinsel mesaj iletme ve dine hizmet etmektir. “...sanat ürününün her hangi bir insan ya da toplum ya da doğa gerçekliğini anlatması aranmamaktadır.”⁵ Müzikte de durum diğer sanat dallarındaki gibi dinsel içeriklidir. İlk Hristiyanlar Kudüs’ten başlayarak Kuzey Afrika ve Anadolu üzerinden Avrupa’ya doğru yayılmaya başladıklarında henüz ortak bir ayin biçimi ve ilahileri bulunmamaktaydı. Ancak 8. yüzyılın başlarında Avrupa’nın bazı bölgelerindeki kimi kiliseler kendi ortak ezgi dağarcıklarını oluşturmaya başlayacaktı. Bu döneme gelene kadar 4. yüzyılda adını Milano Piskoposu Aziz Ambrosius’dan alan Ambrosius Ezgileri, Gallik Ezgileri, Benevetan Ezgileri ve Mozarabik Ezgilerini görmekteyiz. 6. yüzyıla gelindiğinde Kutsal Roma Hristiyan Liturjisini adını 1. Papa Gregorius’tan alan Gregor Ezgileriyle egemenliği altına almıştır.

Rönesans dönemine gelindiğinde gerçek anlayışı, gerçekçilik (realizm) ilkesi üzerine kurulur. Rönesans sanatında, akademik ölçülerin ve estetik anlayışın doruğa ulaştığı, tarihsel resmi, hümanizmi, deney ve gözlem yoluyla kavranabilecek doğanın ve kendinin bilgisinin birebir gerçeği yansıtması amaç edinilmiştir. Müzik soyut bir

³ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 56.

⁴ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 50.

⁵ Şaylan, **Postmodernizm**, s. 64.

sanattır. Güzel Sanatların diğer dallarında görülen somut değişimler kimi zaman müzikte zor algılanır. Resimdeki figürün karşılığı müzikte mod, kontrpuan ve armoni (daha geniş kapsamla tonalite)dir. Ortaçağda kullanılan kilise mod'ları Romanesk dönemden itibaren yerini kontrpuana (yatay yazı), Rönesans ile birlikte ise armonisel (dikey) anlayışa bırakmıştır. Rönesans'ın hümanist anlayışa dayanan insan merkezli dünya görüşü, deney ve gözleme dayalı doğayı anlama çabaları, müzikte de aynı karşılığı bulmuş günlük yaşamı, insanın duygularını, sevincini, coşkusunu, aşkını anlatan çalgı eşlikli vokal müziğiyle bin yıllık kilise otoritesinin etkisini hafifletebilmiştir. “Flemenk besteci Johannes Tinctoris’in *Lieber de arte contrapunti*’sinden alınmış (1477) şu açık sözü: *Son kırk yıllık müziğin dışında hiçbir müzik dinlemeye değmez.*”⁶ Rönesans müziğinin kaydettiği aşamayı özetlemektedir.

Klasik dönem sanatı ise nesnel gerçeklik ilkesi üstüne kuruludur. Klasik sanatın estetik anlayışında “...sanatsal ürünle, anlatılan şey (bu doğa ya da toplumsal bir nesne olabilir) birebir aynılık aranmaktadır.”⁷ 19. yüzyıla gelindiğinde Romantik dönemin sanat anlayışını ünlü Alman ressam Caspar David Friedrich’in şu sözlerinde buluruz: “Gözünü kapa, manevi gözünle önce kendi resmini gör” ve “Ressam önünde gördüğünü değil, içinde gördüğünü resmetmelidir.”⁸ Romantik dönem sanatçısı klasik üslubun katı kurallarını kırmış, sanki bir sis perdesinin arkasından kendi içinde duyumsadığı gerçekliği öznel bir biçimde, uyum ve tonal ilişkiler adına yeni deneyler yaparak vermeye çalışmıştır. Ve böylelikle aydınlanma düşüncesi ve akla dayalı sanat anlayışı Schelling’in **ben kavramı** ile ilk defa bir dönem yaratacak kadar çok taraftar bulmuştur. “Aydınlanma çağının sanatı, burjuvayı överken, amacı daha üst sınıflara saldırmaktı. Romantik akım, burjuvanın insanlık ölçülerine uyduğuna inanan ve onu insan örneği olarak gören ilk sanattır.”⁹

Barok, Klasik ve Romantik dönemi izleyen süreçte, 16. yüzyıldan itibaren müziği egemenliği altına alan tonal armoni sistemidir. Dönemlere özgü müzik formlarıyla, Klasik dönemde daha formal, Romantik dönemde ise daha esnek ve

⁶ Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997, 3.bs., s. 118.

⁷ Şaylan, **Postmodernizm**, s. 68.

⁸ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s. 496.

⁹ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 160.

özgür form biçimleri, yenilikçi bir anlayışa yönelen tonalitesiyle bestecinin sanata ve yaşama bakışını nesnel ve öznel gerçeklik yaklaşımlarıyla 19. yüzyılın son çeyreğine kadar yükselen bir ivmeyle birbirine eklemlemiştir.

20. yüzyılda ise bir sanat yapıtının bir olayı veya bir olguyu tasvir etmesi yani gerçeğin birebir verilmesi çoğunlukla sanatın gücünden ödün verilmesi olarak yorumlanmasıyla birlikte sanatta gerçek algılayışı tamamen değişmiştir. Modern sanat soyuttur, düşünseldir der Barnett Newman. “Modernizm sanatçıyı ilk ilkelere geri döndürmüştür. Sanatın duygusal ve yapay güzelliğin değil, düşüncenin, önemli doğruların ifadesi olduğunu öğretmiştir.”¹⁰

Sanat tarihinde, dönemlere baktığımız zaman her dönemin kendi içinde farklılaşan üsluplarıyla erken, olgun, geç gibi ekler alarak değişen özellikler bir grup altında toplanmıştır. Orhan Koçak’ta modernizmin tarihteki üç büyük dalgasında, modern sanatı üç büyük evreye ayırır.

“Birincisi 19.yy. başındaki romantizm, bence modernizmin ilk biçimi romantizmdir. (ya da bir tür protomodernizm demek gerekir belki de buna)...Modernizmin ikinci büyük atılımına baktığımızda ki 19.yy. sonunda izlenimcilik, sembolizm gibi hareketlerde kendini gösterir, burada da benzer bir şey görürüz. Viktorya Çağı’nın otoriter, düşünsel olarak kapalı moderleşmesine karşı bir tür tepkidir bu da. Modernizmin üçüncü büyük atılımıysa, 20.yy.da 1920’lerde gerçekleşti ve dışavurumculuk, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm vs. gibi hareketlerde kendini gösterdi.”¹¹

1900’lü yıllardan itibaren yaşanan hızlı gelişmeler insanlığa çok önemli katkılar sağlamıştır. Telefon, telgraf, elektrik, kalorifer, radyo, gramofon, gazete, fotoğraf, uçak, röntgen cihazı ve tıp alanındaki buluşlar kuşkusuz insan hayatını rahatlatan olay ve nesnelerdi. Yaşamın bu denli gelişimine olumlu bakanlar olduğu gibi, bu devrim niteliğindeki evrime kuşkuyla yaklaşanlarda bulunmaktaydı. “Güzel sanatlar her iki karşıt görüşe katkıda bulunuyordu. Yeniliğin sevincini paylaşanlar,

¹⁰ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 48.

¹¹ Akay, **Postmodern Görüntü**, s. 61.

geliştirebilecekleri yeni biçimler, yeni anlatım yolları, yeni bir duyarlılık bulabilirdi.”¹²

Sanayi ve teknolojinin, o dönemde özellikle buhar makinelerinin ve otomobilin sanata etkisini, 20 Şubat 1909 tarihli Le Figaro gazetesinde yayınlanan, İtalyan şair ve edebiyatçı Filippo Tommaso Marinetti tarafından kaleme alınmış **Fütürist Manifesto**’nun içeriğinde buluruz.

“Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor (bunun dünyanın sağlığa kavuşması için tek çare olduğu görüşü 1917’ye kadar şaşırtıcı sayıda çok insanın paylaştığı bir görüştü), geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu.”¹³

Çok uzun soluklu olmayan **fütürist** (gelecekçilik) akımı, Marinetti ve yandaşlarının Avrupa, Amerika ve dünyanın pek çok ülkesinde yaptıkları konferans ve söyleşilerle şiir, roman, resim, müzik, fotoğraf, heykel, tiyatro ve mimarlık gibi sanat dallarında taraftar bulmuştur. Özellikle genç İtalyan sanatçılar tarafından ilgiyle yaklaşılan gelecekçilik akımının konularını kent ve endüstriyel çevre oluşturmakta, ayrıca devinim olarak yorumlanan hız sanatın merkezinde yer almaktaydı. Gelecekçilik akımının resim sanatındaki yorumcuları olarak Carra, Boccioni ve Russolo’yu sayabiliriz. İtalyan ressam Luigi Russolo akımın müzik açısından nasıl yorumlanabileceğini şu sözlerle açıklar:

“Yalnız müzikal seslerden oluşan kısır döngüyü kırmalıyız artık. Gelin, kulaklarımızı ve gözlerimizi dört açarak büyük, çağdaş bir kentte gezinelim. Su, hava ve metal borularından çıkan gaz seslerini, motor, piston, dişli gürültülerini, tramvay sesini, güneşliklerin rüzgarla çıkardığı sesleri duyalım. Pencere, kapı gürültülerini, insan yığınlarını, tren istasyonunu, metro ve baskı makinelerinin gürültülerini kafamızda orkestralamanın hayli eğlenceli olduğundan eminim.”¹⁴

¹² Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, s. 88.

¹³ **A.e.**, s. 89.

¹⁴ Fırat Kutluk, **Müziğin Tarihsel Evrimi**, İstanbul, Ceylan Matbaacılık, 1997, s. 236.

Bu sözler endüstri ve makine çağının müzik sanatındaki etkisi diyeceğimiz “Gürültücülük”ün bir nevi manifestosu niteliğindedir. İtalyan müzikçi Balilla Pratella’nın 1911’de yazdığı **Fütürist Müzisyenler Manifestosu**’nda kalıplaşmış, dogmatik düşünce ve eğitimin kaynağı olarak gördüğü konservatuarlara, onların yöneticilerine ve müzik yayıncılarına açık bir savaş ilanı görülmektedir. Pratella’ya göre sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan geleneksel armoni, ritim, form anlayışından ivedilikle uzaklaşılması gerekmektedir. “Böylece, zincirlerinden nihayet kurtulmuş olan insan ruhunu dile getiren ve bütün ritimlerini, bütün lirik vurgularını içinde taşıyan çokseslilik okyanusuna ulaşmış olacağız.”¹⁵ der. Manifestosunun içinde maddeler halinde sıraladığı yeni müziğin özelliklerinden biri de şudur:

“İnsanoğlunun çeşitli bilimsel keşifleriyle sürekli olarak ve her zaman bir başka biçimde evcilleştirilen doğanın bütün yeni başkalaşımalarını müziğe aktarmak gerekir. Kalabalıkların, büyük endüstri şantiyelerinin, trenlerin, transatlantiklerin, zırhlıların, otomobillerin ve uçakların müziksel ruhunu dile getirmek gerekir. Ve nihayet müziksel şiirin ağır basan güdülerine, elektriğin şanını ve zaferini de eklemek gerekir.”¹⁶

Modern sanatın yöneldiği hiçbir hedef kitle bulunmamaktaydı. Artık sanatçı “herkes için sanat” ilkesinden uzaklaşmış görünmekteydi. Onun için önemli olan toplumun gelişim süreci içinde kendi sanatının da gelişip karmaşıklaşması, hatta soyut anlatıma varan ifade biçimiyle, sanat ürününü yorumlayacak olan sanat izleyicisi ve dinleyicisinin de aynı değişim-gelişim sürecini takip eden bilgili ve eğitilmiş elit kişi olması gerektiği gerçeğidir.

Sanatçının bu yönelimini Thomas Mann’ın *Dr. Faustus* adlı eserindeki şu sözler açıklar: “[...] Halkın istediği yönde giden bir sanat, kitlenin ihtiyacını, küçük adamın, adi ruhlu topluluğun ihtiyacını benimserse sefil olur ve bunu devlet

¹⁵ Balilla Pratella, “Fütürist Müzikçilerin Manifestosu”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007, s. 87.

¹⁶ **A.e.**, s. 87-88.

kuvvetine güvenerek kendine görev edinmek ve küçük adamın anlayacağı bir sanata müsaade etmek en kötü bir bilgiçlik olur ve düşüncenin ölümü demektir.”¹⁷

Modernizmle birlikte bilim ve teknolojik gelişmelerle elde edilen bilgiler artık sanatında bilgisi olmuş, sanat yapıtını ve sanatçıları değerlendirirken bilimin bulguları kullanılır olmuştur. Fizikteki denge, nesnelerin çekimi, enerji, atomun parçalanması, kuantum fiziği, uzay sanatın konusu ve eksenine haline gelmiştir. Bütün bu etkenlerden dolayı modern sanat, kendi çağına uygun yeni bir kimlikle ortaya çıkmıştır. Her zaman olduğu gibi modern sanat da algılama organlarımızı, duyuşsal alıcılarımızı ve düşüncelerimizi değişen sanat ifadeleriyle eğitip, geliştirmektedir. Stravinsky’nin ilk ton dışı eseri *Bahar Ayını* 1913 yılında Paris’te ilk seslendirildiğinde kulağa hoş gelmeyen tını, armonik yapısı ve çok ritimli (poliritmik) tekniğiyle o dönemin dinleyicisini başta çileden çıkartmış, sonra algıları değiştirip, müzikteki güzel ve estetik düşüncesini altüst etmiştir.

Bilim ve teknolojinin sanata etkilerinden bir başkası da 20. yüzyıl başında figürün parçalanması ve atonaliteye yönelişle kendini göstermiştir. Eric Fromm bu parçalanma içgüdüsünü şöyle açıklıyor: “Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.”¹⁸ Ya da nasıl bilim insanı en küçük yapı taşı olan atomu parçaladıysa, sanatçıda resminde figürü parçalayıp, müzikte modüler yapılar ve atonaliteye varan çalışmalarıyla, bilimle paralel bir çizgi izlemiştir.

“20. yüzyılın ilk çeyreğinde Debussy, Stravinsky, Schönberg’in yapıtlarını dinleyen insanların ilk tepkileri şu oldu: *Tamam, müzik bitti. Demek buraya kadarmış. Yüzlerce yılın birikimi, o muhteşem zenginlik, evrensel uyum, deha, yaratıcılık, sanat, hepsi bitti. Bunların yerini karmaşa, kakafoni, kepezelik ve kabalık aldı.*”¹⁹

¹⁷ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, 4.bs., s. 550.

¹⁸ A.e., s. 555.

¹⁹ Kutluk, **Müziğin Tarihsel Evrimi**, s. 231.

Bütün bu eleştiriler en başta da söylediğim gibi modern sanat üretkenlerin, daha henüz kendi algı düzeylerinde sanat izleyicisine sahip olmamalarından kaynaklanmaktaydı. Nitekim sanat tarihi, her döneminde yeni olana karşı sayısız tepki örnekleriyle doludur.

“Kübist ve ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir.”²⁰

Resimdeki soyut anlatım biçimi, müzikte atonal yani tonalite dışı; tonsuz müzik anlayışıyla karşılığını bulur. Atonal müzik, temel eksen akoru ve onunla ilişkili diatonik armoniler kullanılmaksızın, her sesin özgür ve eşit değere sahip olduğu temeli üstüne kurulur. Atonal müziğin üç önemli temsilcisi, Schönberg, Berg ve Webern'dir. Arnold Schönberg'in 1908 ile 1914 arasında yazdığı *Op.15 Asma Bahçeler Kitabı*, *Op.16 Beş Orkestra Parçası*, *Bekleyiş Melodramı*, *Op.19 Altı Piyano Parçası*, *Gurre Şarkıları*'nın 3. bölümü, 1912 *Pierrot Lunaire*, 1913 *Mutlu El monodramı* ve 1917–1922 yılları arasında tamamlanmadan bırakılmış olan *Yakubun Merdiveni* Oratoryosu atonal dönemine ait örneklerdir.

“... yapıtlarında sadece kavşak noktalarında, dengeyi sağlamayan “tonal” merkezler bırakarak, disonansları tam bir özgürlüğe kavuşturarak, çeşitleme tekniğiyle temaları metamorfoza uğratarak, eşliğe karşı tümüyle bağımsızca devinen “asimetrik ezgiler” yaratarak, kalıtsal bir biçimi Atonal bir müzikle birleştirerek, konuşma sesine ilk kez yapısal bir işlev kazandırarak, zor bileşimli kontrpuan bağlantılarında ve bunlara uyum sağlayan ritimlerde yepyeni düzenler elde etmiştir.”²¹

²⁰ Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, s. 555.

²¹ Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, İstanbul, Ada Yayınları, 1989, s. 262.

Bu yeni sistemin; geçmişe ve geleneklere karşı çıkma, toplumda huzursuzluk, müzikte karmaşa yaratması üzerine Schönberg 1914–1923 yılları arasını yeni fikirlerin düşünsel çalışmasıyla geçirmiş ve sonunda atonal müziği kurallara bağlayan **12 Ton Yöntemi** olarak adlandırılan yeni kurallar dizisini müziğe sunmuştur.

1920’li yıllar gelenekselcilerle, deneyselcilerin bir arada bulunduğu, akımların ve temsilcilerinin birbirleriyle kaynaştıkları yıllardır. **Neoclassicism** (Yeni Klasikçilik), 18. yüzyıl sanatını çağdaş sanata yansıtmak, barok konçerto ya da klasik senfoni formlarını armonik dil, orkestralama tekniği, dinamizm bakımından 20. yüzyılın kıstasları gözetilerek yeniden gündeme getirilmesi şeklinde açıklanabilir. Bu akıma kimi zaman da “**Bach’a Dönüş**” adı verilmektedir. Zira akımda özellikle Bach’ın etkisi görülmekte ve bu etki contrapuntal yazı ve bu yazı stilindeki toccata, passacaglia, concerto grosso, ricercare gibi kimi eski formlar, geçmişin oda orkestrası kullanılarak yeniden yaratılmak istenmektedir. İki dünya savaşı arasında Avrupa’da etkili olmuş bu akım içinde Casella, Prokofyef, Copland, Falla gibi isimlerin yanında en büyük iki temsilcisi Stravinsky ve Hindemith’dır. Stravinsky’nin *Pulcinella* (1920) ve *The Rake’s Progress* (Uçarının Çıkışı–1951) ile Hindemith’in *Marienleben* (Meryem’in Yaşamı) şarkıları, bu dönemdeki açık ve klasik yazının en iyi örnekleridir.

Modern sanat anlık olanın, her an değişen ama o değişiklikteki sürekliliğin ifadesiydi. Bu değişim içinde, bestecide sürekli bir devinim ve değişim içindeydi. Stravinsky 1910’lu yıllarda bir devrimci, 1920’lerde geçmişe özlemle bakan yeni klasikçi, ikinci dünya savaşından sonra ise 12 ton yöntemiyle eserler veren bir bestecidir. Tipik bir 20. yüzyıl besteci portresi çizen Hindemith ise yeni klasikçi, anlatımcı, kimi zaman yenilikçi, kimi zaman caz etkisiyle yazdığı eserlerinin yanı sıra asıl **Gebrauchmusik** (İşlevsel Müzik) en önemli bestecisi olarak tanınır. Gebrauchmusik’in tam çevirisi yapılamamıştır. Genellikle “gündelik müzik, yararlanma müziği, işlevsel müzik” gibi terimlerle ifade edilmeye çalışılmaktadır. “... bu musiki konser salonlarında, operalarda dinlenilmek için değil, bütün sınırlı

görgüleri yetenekleriyle musikici olmayanların ya da çocukların çalması içindi.”²² Bu müziği çalmak isteyenlerin çok fazla teknik ustalığa sahip olması gerekmemekteydi. Müzikler daha çok okul orkestraları, okul operaları ve amatörler içindi. Akım içinde “Hindemith’in *Wir bauen eine Stadt* (Bir kent kuruyoruz) (1931); *Plöner Musiktag* (1932); Sergei Prokofiev’in çocuklar için bir peri masalı *Piyotr ve Kurt*’u (1936); Aaron Copland’ın çocuklar için ilk Amerikan tiyatro-operası *Second Hurricane* (İkinci Fırtına) sı”²³ gibi eserleri sayabiliriz.

Yoğun bir biçimde 1900’lü yılların başında başlayan, sanatın bilim ve teknolojiyle olan ilişkisi, 1945 sonrası genel olarak **Elektronik Müzik** adı altında toplanır. Elektronik müzik, elektronik kaynaklarla üretilmiş veya değişime uğratılmış seslerin manyetik şerit üzerine kaydedilmesi olarak açıklanabilir. Bu seslerin üretilmesinde kullanılan farklı yöntemler başlık adı altındaki farklı elektronik müzik türlerini yaratmaktadır.

Örneğin: Colombia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi laboratuvarlarında çalışan Vladimir Ussachevsky ve Otto Luening’in yaptığı müziğe **Tape Music** (teyp müzik) adı verilmektedir. Pierre Schaeffer ve arkadaşlarının 1948’de başlayan çalışmalarının ürünü olarak kurdukları Fransız Radyosundaki *Groupe de Recherches Musicales* (Müzik Araştırmaları Merkezi) nde oluşturdukları **Musique Concrete** (somut müzik) adı altında anılmaktadır. “... tape recorder’larla ses şeridi üzerine saptanan (kaydedilen) “doğal sesler” (ses ya da gürültü; rüzgâr, motor, kapı gıcirtısı, kuş sesleri, makine...) üzerinde aygıt hızı ve dönüş yönüyle oynayarak, sesleri süzgeçten geçirerek ve yine çeşitli yöntemlerle sesleri üst üste bindirerek, yani nitelikleri değiştirilen bu sesleri ardarda dizerek yapıtı ortaya koyar.”²⁴ Şeklinde açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra **Computer Music**; dijital ortamda bilgisayarla üretilen müzik. **Live/electronic Music**; canlı performans sırasında elektronik donanım kullanılarak yapılan müzik gibi türlere ayrılmıştır.

²² Curt Sachs, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965, s. 250.

²³ **A.e.**, s. 250.

²⁴ Kutluk, **Müziğin Tarihsel Evrimi**, s. 260.

Sayıları gün geçtikçe büyük bir hızla çoğalan stüdyolar, bu stüdyolarda yeni ses birleşimleri ve teknikleri üzerine çalışan yirminci yüzyıl bestecilerinin adları saymakla bitmez. Fransa'daki Müzik Araştırmaları Merkezinde "1948 ve 1980 yılları arasında Varese, Berio, Stockhausen, Boulez, Cage ve Messian'ın da bulunduğu isimler tarafından verilen ürün sayısı 935'dir."²⁵

Ankara Devlet Konservatuvarı mezunu bestecimiz Bülent Arel'de elektronik müzik çalışmalarında bulunmuş ilk Türk sanatçısıdır. Besteci 1969 yılında Amerika'ya yerleşmiş, Yale Üniversitesi'ndeki elektronik müzik stüdyosunu kurmuştur. 1971 yılından itibaren de New York Üniversitesi'nin müzik stüdyosunu yönetip, kompozisyon dersleri vermiştir.²⁶

Peki, bütün bu bestecileri elektronik müziğe yönlendiren neydi? Teknolojinin günlük yaşamı tekeline almaya başlaması elbette ki çok önemli bir nedendi, ama salt gerçeğin bu olmadığını, yönelişin bir başka boyutunu İtalyan piyanist ve besteci Busoni şöyle açıklar: "... Bestecileri elektroniğin olanaklarını araştırmaya götüren nedenler, bir yandan çalgıların sınırları, öte yandan da müzik yorumcularının (şarkıcıların, orkestra yönetmenlerinin) bestecinin isteklerini aslına uygun olarak, bozmadan, değiştirmeden çoğu kez yansıtamamalarıdır."²⁷ Gerek modernizmin getirdiklerine, gerek müziğin iç dinamiklerine bağlı değişim ve gelişim süreci sonucunda ortaya çıksın Elektronik Müzik bu gün bile gerçek değerini ve dinleyicisini bulmuş değildir.

"1950'li yılların ortasında, Çekoslovakya'da ilk elektronik müzik denemeleri siyasal yönetim tarafından hiç hoş karşılanmamış, karşı devrimci olarak nitelendirilmiştir. Çünkü ortada elektronik müzik ile yansıtılacak nesnel bir gerçeklik yok gibidir. Ancak kısa bir süre sonra Sovyetler Birliği ilk uyduyu uzaya yollayınca ve arkadan Gagarin ilk insan olarak uzaya gidince bu elektronik müzik rejim tarafından aklanmış ve teşvik görmüştür."²⁸

²⁵ Kutluk, **Müziğin Tarihsel Evrimi**, s. 260.

²⁶ Say, **Müzik Tarihi**, s. 529.

²⁷ İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1990, s. 158.

²⁸ Şaylan, **Postmodernizm**, s. 70.

Modern sanatın sürekli bir değişim içinde olması, aslında modernizmin ilkesinden kaynaklanmaktadır. “Modern olmak, Marx’ın ifadesiyle, “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır.”²⁹ Böyle bir düşünce sistematiğini benimsemiş olan modernizm, kendinden önceki tarihi yadsıdığı gibi anlık olanla yani gelip geçicilik olgusuyla kendi tarihini de yadsımaktadır. Bir düalite oluşturan gelip geçicilikle, sonsuzluğun yakalanmasını başaran modern sanatçıyı Baudelaire’in “... kendi yaşamının sıradan konuları üzerine yoğunlaşabilen, bunların gelip geçici özelliklerini kavrayabilen, ama yine de bu kısa anın içinden, sonsuzluğa ilişkin bütün işaretleri çekip alabilen biri olarak tanımladığını görürüz.”³⁰

Modern sanat bu kadar değişkenliğin ve anlığın içinde temel bazı özellikler barındırmaktadır. İşte bu özellikler modern sanatın temel yapısını oluşturmaktadır. G. Şaylan *Postmodernizm* adlı kitabında bu özellikleri dört başlık altında toplar;

- 1) Özgürlük ve Özgünlük
- 2) Yansıma ve Misyon
- 3) Sanat ürününün metalaşması
- 4) Seçkin olması

Bütün diğer var olan özellikler bu dört ana başlık altında toplanmaktadır.

“Özne-insan, sanayi toplumunda mekanik ve karmaşık bir üretim sürecinin basit ve rutin işleri yapan haline gelmektedir. [...] Kitle toplumunda insanın nasıl çalışacağı, nasıl eğleneceği, nasıl tüketeceği giderek daha yoğunlaşan bir ölçekte belirlenmeye başlamıştı. Bu gelişmeyi, insanın özgürleşmesinin mekanikleşmesi, bir örneklemesi ya da öznenin ölümü olarak değerlendirmek mümkündür. İşte bu oluşum içinde sanatsal yaratıcığın en önde gelen öğesi, kaçınılmaz olarak özgünlük ve özgürlük olarak nitelenmektedir.”³¹

Toplum içinde yalnızlaşan bireyin kendi algısıyla kendi gerçekliğini yaratması, çok yönlü, devingen ve kendine özgü bir yaratım içine girmesine neden olmuştur. Sanatın ikinci özelliğini oluşturan yansıma ve misyon ise “Sanatçı

²⁹ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s. 24.

³⁰ **A.e.**, s. 34.

³¹ Şaylan, **Postmodernizm**, s. 81.

algıladığı ve yorumladığı gerçekliği yansıtırken bir toplumsal amaca (misyon) yönelmekte, sanatsal yansıtma ile toplumsal amacın gerçekleşmesi arasında bire bir bağlantı kurulması gündeme gelmektedir.”³² Yansıma ve misyon, modern sanatın bütünü içinde konumlanmış bir özellik değildir. Modern sanatı tarif ederken kendinden önceki dönemlerin aksine hiçbir hedef kitlesinin olmadığından söz etmişim. Bu bağlamda düşünülecek olursa sanatın topluma yönelik olması düşüncesi 1912–13 yıllarında Rus sanatçıların, sanatçının görevinin değişen dış koşullara uyacak bir sanat aramak olmadığını, tarihte ilk kez kendi elleriyle değiştirdikleri toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların içinden doğmuş olan bir sanatın kuramlarını ve biçimlerini oluşturmada görürüz. Bu sanatçılar kendi toplumlarının değişimi kadar, dünyanın değişimine de katkıda bulunmak, yeni sanatın kuramlarını oluşturmak istemekteydiler. Bu nedenle **Konstrüktivistlerin** (Yapılandırmacılar) amacı Ekim Devrimiyle gelen yeni düzeni anlatmaktı. 1913 yılında Tatlin'in (ressam ve mimar) denemeleriyle oluşmuş ve 1920'de ülkenin resmi sanatı olarak onaylanmış, 1922'de bütün dünyada kabul edilmiş olan belli bir ideoloji temelli bu sanat akımının günümüze kadar yansımaları, sözcüğün genişletilmiş anlamda kullanılmasına neden olmuş ve yapısal sanatı açıklamak üzere kullanılan genel bir terim haline getirmiştir. Ancak o dönemki anlamını Lissitzky şöyle açıklıyor:

“Konstrüktif olan sanat yaşamı süslemeyecek, örgütleyip düzenleyecektir. Toplumu yaşamdan koparmayacak, onların yaşamı örgütleyip düzenlemelerine katkıda bulunacaktır.”³³

Sanatın metalaşması, aslında bu kavramla daha yoğun olarak postmodern sanatın açılım ve içeriğinde karşılaşırız. Ama kapitalist sistemin sonucunda ortaya çıkan sanatın metalaşması, köken olarak 15. yüzyılda tüccar sermayenin ve dış ticaretin büyümesiyle birlikte gündeme gelen bir kavram olarak karşımıza çıkar. 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşanmaya başlanan Sanayi Devrimi ve 20. yüzyılın başından itibaren yaşanan 2. Sanayi Devrimi, kapitalizmin gelişip tekelci kapitalizmin doğuşuna ve beraberinde belli bir sosyal adalet öğretisi, bireysel haklar

³² Şaylan, **Postmodernizm**, s. 83.

³³ Stephen Bann, **The Tradition of Constructivism**, Thames and Hudson, 1974, s. 22

anlayışı ve tüketim ekonomisini içeren bir ideoloji olarak modern sanatı da etkiler. Sanatçı ürününü hiç bitmeyen ve doymayan tüketici tercihi ve arzusuna göre üretmek zorunda kalacağı postmodern sanatın en önemli ögesini kapitalist sistem gereği modernizmde de yaşar. Sanat eleştirmeni ve yazar Julius Meier-Graefe (1867–1935) sanatın metalaşmasını şöyle açıklar:

“Resimler para gibi saklanabilecek bir teminat unsuru haline gelirler. Birey, yani tablonun sahibi bile artık onun zevkini çıkaramaz. En değerli Fransız resimlerinin onda dokuzu yılın onda dokuzunda tozdan korunmak için büyük kasalarda tutulmaktadır. Satışlar borsadan etkilenmekte ve spekülasyon bu işlemlerde önemli bir rol oynamaktadır. Mallar satışta bile ortalığa pek çıkmamaktadır.”³⁴

Modern sanatın en çok eleştirilen ögesi elitist ve anlaşılabilir olmasıdır. Günümüz insanın sanattan istediğini Lynton kısa bir cümleyle çok anlamlı açıklar. “Sanatla kolay, sıradan bir ilişki kurmak istiyoruz. Ama böylece farkında olmadan, adeta sıradan bir sanat yaratıyoruz.”³⁵ Deneyselliği, her kişiye göre değişen gerçekliğin yansıtılması, her an değişen bilgi ve teknoloji kuramlarına bağlı olarak üretilen yeni sanat anlayışları, bunlara ulaşmak için sahip olunması gereken büyük paralar ve galeriler, modern sanatı zor, sıradan bir ilişki kurulamaz duruma getirmiştir. Bilgi çağının gereğine uygun yeterli donanım ve kültür alt yapısına sahip olmayan sanat izleyicisi ve sanatçı için modern sanat elitist olmuştur.

Modern sanat hiç beklenmeyen şekilde, ama kimi sanat eleştirmenlerine göre kaçınılmaz bir sonla postmodern sanata ulaşmıştır. Bu olgunun zorunlu bir sonuç olduğu şöyle vurgulanır:

“İnsanlar er ya da geç, duvara toslamak zorundaydı: ihlal edilecek sınırlar ve kırılacak kalıplar asla sonsuz değildi. Umberto Eco’nun sözlerini izleyerek şunu söyleyebiliriz: boş ya da yakılmış tuvaler, silinmiş Rauschenberg resimleri, Yves Klein’in özel sergisindeki boş New York galerisi, Walter de Maria’nın Kassel’de kazdığı delik, Cage’in sessiz piyano kompozisyonu,

³⁴ Julius Meier-Graefe, “Modern Sanatın Gelişimi”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007, s. 260.

³⁵ Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, s. 362.

Robert Barry'nin "telepatik sergisi" ve hiç yazılmamış boş şiir sayfalarıyla avangart maceranın doğal sınırına ulaşıldı. Sürekli devrim olarak yaşanan sanatların sınırı öz-yıkımdı. [Çünkü] bir noktada artık gidilecek hiçbir yerin kalmadığı an geliyordu."³⁶

Sınırlı sonsuz evrende, insan aklının ve yaratıcılığının avangart sanatla sınırlarına ulaştığını kabul etmek insan doğası ve evrim yasaları gereği mümkün değildir. Tüm evren sürekli ve sonsuz bir gelişme içindedir. Evrensel gelişmede yeni ve ileri olan daima eskinin yerini alır. Bu sanatlar içinde söz konusudur. Yaşantı içinde duraklamalar, kısa geriye dönüşler elbette var olabilir ama gidiş daima ileriye ve yeniyeye doğrudur. Çünkü bu evrensel evrimin ve gelişimin zorunlu sonucudur.

³⁶ Zygmunt Bauman, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 140.

B. Sanatta Postmodernlik

Tarihin, ikinci dünya savaşı sonuna kadar düz bir çizgi halinde ilerlediği söylenmektedir. Olaylar, olgular, akımlar, sanatlar birbirlerini aşarak, üstlerine yeni yapı taşları eklenerek hızla ilerlemektedir. Postmoderniteye gelene kadar tarih bir ırmak gibiydi, cılız bir kaynaktan çıkmış zaman içinde ana pınara eklenen küçük çaylarla büyük heybetli bir nehir olarak ve gün geçtikçe zenginleşerek yatağında akmakta ve denize doğru yol almaktayken, birden o görkemli, uzun nehir bitti. Şimdi ise karşımızda azgın ne yöne gideceği belli olmayan, düz akarken önüne çıkan bir engelle 360 derece dönüş yapan, kimi zaman coşan, kimi zaman durulan bir su bulunmaktadır. Hiç kimsenin kesin olarak bilmediği bir mayın tarlasının dağınık bir enerjisinde dünya sözleriyle moderniteden postmoderniteye uzanan süreci anlatır Bauman.³⁷

Postmodern estetik ve sanat kavramı ilk defa 1960 yılında Newyork sanat çevrelerinde konuşulmaya başlanmış ve sanatsal içerik olarak o güne kadar var olan her türlü yerleşik yaklaşımdan farklı olanı ifade etmede kullanılmıştır. “1970’li yılların şoke edici avangart yapıtlarından sonra L. Ferry ““sanat yapıtlarının giderek daha alçak gönüllü oldukları” nı, artık skandal aramadıklarını ve skandallara da neden olmadıklarını, büyük estetik projelere yönelmediklerini öne sürmüştür.”³⁸

Postmodern sanat bir başka ifade biçimiyle de modern sanat ve estetik anlayışının yadsınmasıdır. Modern sanatın avangart yapısı ve deneysellik en çok eleştirilen kısmıdır. Modern estetiğin ölçülü, simetrik, bütüncül, dengeli ve evrensel değerleri postmodern sanatta yerini popüler, tüketilebilir, yüzeysel, gündelik, çoğulcu ve belirsizliğe bırakmıştır. “Postmodern sanat gerçekliği denenmemiş olanakların mezarlığı olarak onaylamak yerine, anlamların ebediyen natamamlığını ve dolayısıyla da imkân alanının özsel tükenmezliğini açığa çıkarıyor.”³⁹

³⁷ Baumann, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, s. 135.

³⁸ Beatrice Ramaut Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 13.

³⁹ Baumann, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, s. 151.

Postmodern sanatın bir diğ er itirazı da modern sanatın se ekinci yaklaşımınadır. Modern sanatçılar ürettikleri eserleriyle her geçen gün toplumdan ve geleneksel sanat anlayışından uzaklaşmaktaydılar. Modern sanatçının “toplum için sanat” gibi bir kaygı taşımaması, kendi gerçekliğini ben yaparım anlayan anlar tavrıyla ortaya koyması modern sanatın postmodernistlerin gözüyle se ekinci olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Zira modern sanatçının daha önce yapılmamış olanı yapma, yeni anlatım yolları ve buluşların içine girmesiyle sanatla toplum birbirinden kopmuştur. Bunun nedenini sanatçı toplumun eğitimsizliğinde, toplum ise belli bir kitleye hitap eden se ekinci yaklaşımda görmekteydi. Oysa Ferry’ye göre “se ekincilik, bireycilik ve tarihsel gelişimin kaçınılmazlığıdır.”⁴⁰ Buna karşılık

“Bir ironi duygusuyla birlikte, ben bilincinin yoğunlaşmasını temsil eden postmodernizm, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları silme, elit ve popüler kültürle, farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları aşma arzusuyla se ekinleşir. Postmodernizm sanatsal üretimin özgünlüğüne şiddetle karşı çıkarken, gerçek sanat eserinin d hilerin ürünü olduğu tezini yıkar ve sanatın salt yinelemeye dayalı bir faaliyet olabileceğini vurgular. Buna bağlı olarak eklektizme, aktararak söylemeye, yapıntı ve rastlantısallığa önem veren postmodernizm, metnin yaratıcısı olarak yazarın otorite ve iktidarına meydan okur.”⁴¹

Postmodern sanat, sanatçı ile izleyicisinin karşılıklı etkileşim içinde olduğu, sanatın bütün kullanımlarını benimsemeye istekli oldukları bir durum olarak değerlendirilir. Allan Kaprow’a göre, sanat ve yaşam sürekli rekabet halinde olmuştur. Modern döneme kadar sanat, yaşamdan daha üstün g r nmekteyken, artık yaşam sanata egemen olmuş durumdadır. Gündelik eylemlerin sanat olarak adlandırılması, yapılan her şeyin hemen demode olması, çok sayıda insanın bunlara çok kolay erişebilmesi, düşünceye dayalı üretimin olmaması, saygınlığını ve se ekinliğini yitirmesi sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu yeni sanat anlayışı “...algılarını keskinleştirip anlayışlarını değiştirecek yeni şeylere heves duyan mutlu azınlık için olmayacak, ne kadar mutsuz olsalar da mevcut duygusal durumlarını

⁴⁰ Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, s. 14.

⁴¹ Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, s. 762.

değiştirmedeği için yaşamlarını değiştirmesine izin verdikleri tek şey olan teknolojiyle mutlu olan mutsuz çoğunluk için olacak.”⁴² tır.

İçinde bulunduğumuz ekonomik, politik, sosyal çöküşün sanat ve kültürdeki eşzamanlılığını Baudrillard sanat biçimlerinin ve işlevselliğin tükenişinde bulur. Postmodern sanat, bundan böyle olanaklı tanımların olmadığı bir evrenin karakteristiğidir. Bu güne kadar her şey yapılmış ve bitmiş, olanakların uç noktasına varılmıştır diye düşünmektedir ve geriye kalanı da şöyle ifade eder:

“Her şey kendi kendini imha etti. Bütün bir evreni yapıbozuma uğrattı. O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılacak tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak işte bu postmoderndir.”⁴³

Kalan kırıntılarla yeni bir şeyler üretmek! İnsanoğlu yeryüzünde var olduğu andan itibaren sürekli bir devinim içinde aklını ve yaratıcılığını kullanarak üretmiştir. Ne zaman ki ürettiğine yabancılaşıp, insanlığından uzaklaşmış, tüketimin tüketimi hedonizmini yaşayarak sanat ve kültürünü de bu olgu üstüne kurmuştur. Yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırıp, sanatla günlük yaşamı birbirine karıştırıp derinlikten yoksun, merkezsiz ve temelsiz değerlerini tüketime endeksli sanat ve kültüre dönüştürmüştür.

“[...] postmodern toplumda, durağan değerler, devamlılığını koruyan anlamlar ve zor elde edilmiş derin bir amaç anlayışı neredeyse imkânsız gibi görünmektedir, çünkü hiçbir şey kişinin içsel yaşamında önemli bir etki bırakmaz. Değerlerin çoğulculuğunun, anlamların çokluğunun, günlük amaçların çeşitliliğinin yüceltilmesi ve kitle kültürünün içsel yaşamı kendi istediği şekilde yönetmesi her şeyin üzerini örter. Kişinin içsel yaşamı da kısa ömürlü normlara uymalıdır; o da diğer her şey gibi kısa ömürlü görünmektedir.”⁴⁴

⁴² Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 80.

⁴³ Steven Best, Douglas Keller, **Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 160.

⁴⁴ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 183.

Postmodern durumun görselliği ve görüntüyü öne çıkaran estetik anlayışında sanat, öz yerine görüntüyü, derinlik yerine yüzeyselliği amaçlamaktadır. Bu amaçlar doğrultusunda üretilenin ne anlama geldiği ya da hangi özü temsil ettiği sorgulanmaz, sanki tek amaç şaşırtmak ve hayrete düşürmektir. Duygusal ve varoluşsal derinliğini yitirmiş böyle bir sanat anlayışına sahip olan sanatçı artık derinlere dalmak istemez zaten yaşamda derinlik olduğuna da inanmamaktadır. Herhangi bir baskı ve birikime bağlı olmayan risksiz bir sanatı tercih eder. İnandırıcılığını yitirmemek içinde yapay bir yaşam deneyimine başvurmaktadır.⁴⁵

Postmodern sanatta, sanat üzerine sanat anlayışı geçerlidir. Böyle bir anlayış sanatsal açıdan hiçbir yeni yaklaşım sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski olanın anlamını yok ederek yeniden üretir. Postmodern sanatın temel yöntemi olan bağlamlarından koparılmış imgelerin kolaj ve eklektizmle yeni bir bağlama taşınması, yaratının tekrar yaratılması, modern sanatçının atölyesini bir laboratuvar gibi kullandığı deneysel ve buluşsal yapının tükenmişliğinin bir göstergesidir.⁴⁶ Pek çok sanatçı ve kuramcı postmodern sanatın eklektik, kolaj, çoğulcu, türevsel yaklaşımına Kuspit gibi baksa da, global dünyanın kültürler arası birlikteliğini ve bu birlikteliğin postmodern sanat ve düşüncedeki karşılığına olumlu bakarlarda azımsanmayacak kadar çoktur. Örneğin Lyotard eklektizmi şöyle yorumlar: “Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan reggae dinler, bir Western seyrederek; öğlen yemeğinde Mc Donald’s yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden, Tokyo’da Paris parfümü sürer, Hong Kong’da ‘retro’ giyinir.”⁴⁷ Yine Lyotard gibi postmodernist yaklaşımı destekleyen mimar Jencks şu sözleri söyler:

“[...] hepimiz zihnimizde, başka yerlerde yaşadığımız (çoğunlukla turistik) deneyimlerden, sinemadan, televizyondan, sergilerden, turizm broşürlerinden, popüler dergilerden v.b edinilmiş bilgilerden oluşan bir *musee imaginaire* (hayali müze) ile dolaşırız. [...] Eğer farklı çağlarda ve kültürlerde yaşama olanağımız varsa, neden kendimizi şimdiki zamanla, yaşanan yerle sınırlamalı? Eklektizm, seçim şansı olan bir kültürün doğal evrimidir.”⁴⁸

⁴⁵ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 165.

⁴⁶ A.e., s. 69.

⁴⁷ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s. 117.

⁴⁸ A.e., s. 107.

Bu düşüncelerin yanı sıra postmodern süreçte ideolojilerin ve -izm'lerin önemini yitirmesi sanat eserlerinin de bir görev taşıması gibi bir gerekliliği de ortadan kaldırmıştır. Her açıdan serbest kalan sanatçının düşündürmeden çok duyguları harekete geçirmeye yönelik popülist ve eklektik yapıya dayalı eserler yaratması olağan karşılanır olmuştur.

Modern sanatçının atölyesi onun ve sanatının merkezi olarak kabul edilirdi. O atölyesinde duygu ve düşüncelerini malzemesi aracılığıyla sanata dönüştürürken aynı zamanda kendi kendisiyle tanışıp hesaplaştığı analitik seanslarını yaşırdı. Oysa ki postmodern sanatçıların performansları için sokakları, kalabalığı seçmesi herkesin marjinal bir kişiliğe dönüşerek merkezden yoksun bir durum almasına neden olmuştur. Postmodern sanatçı için önemli olan kendini popüler kılacak bir izleyici kitlesine sahip olup ün, karizma ve paraya kavuşmaktır. Ama gerçek yaratıcılık için gerekli olan içsel yalnızlığı, sorgulamasını yaptığı atölye çalışmalarını bıraktığı için sokakta gerçekleştirdiği performanslar onu izleyici kitlesinin reklâmcısı ya da medya sanatçısı durumuna düşürmüştür. Böylece postmodern sanatçının, tüketimin tüketimini yaşayan yarı mekanik günümüz insanı tarafından, tüketim malzemesi olarak görülmesine neden olmuştur.⁴⁹

“Yaşadığımız dünya imajların gerçek dünyadaki anlamlardan ve göndermelerden bağımsız olarak üretildiği bir yerdir. Bu modern yaşamda, artık gerçekliğin aracı olmaktan çıkan imajlarla, benzeşimlerle ilişki kurar hale gelmiş bulunuyoruz. Artık kimliğimizi gerçeklerle değil de imajlarla kurar hale geldik.”⁵⁰

Günümüzün “gerçek hiçbir şey, imaj her şeydir” sözünü en haklı çıkaran alanı ise sanat olarak görünmektedir. Postmodern sanatçı her gün yenilediği imajıyla Erich Fromm'un belirttiği gibi, yeni bir piyasa geliştirmiştir ve adı da “Kişilik Piyasası”dır. Başarıda rol oynayan yetenek, insani değerler ve kişilik faktörlerinden

⁴⁹ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 69–73.

⁵⁰ Kevin Robins, **İmaj-Görmenin Kültürü ve Politikası**, çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 82.

kişiliğin günümüzde başarı adına daha ağır bastığı görülmektedir. Başarı kişinin piyasada kendini ne kadar iyi pazarladığına, ambalajının ne kadar güzel olduğuna bağlıdır. Bu durumda kişi hem satıcı hem de satılan metadır. Yine günümüzde insani değerlere sahip olmak yerine piyasanın onayladığı kişiliğe sahip olmak daha önemlidir. Benzer biçimde sanatın insani değeri yerine, piyasa değerinin bilinmesi daha geçerli olan düşüncedir. Bu nedenle pazarlama değerleri birbirine karışmış, sanat izleyicisi olan şimdiki sanat müşterisinin de ahlaki ve düşünsel açıdan akli karışmıştır.⁵¹

Gösteri, postmodern sanatın en önemli ögesidir. Sanat eserlerinin halka ulaşmasının tek yolu gösteri haline gelmesiyle sağlanmaktadır. Modern sanatın kutsal mekânı olan müzelerin yerini alan sokaklar, alış-veriş merkezleri bu gösterilerin sahnelendiği eğlence merkezleri haline gelmiştir. 19. yüzyılda sanatın manevi olana geçişin yolu olarak görülmesiyle, sanatçılar, sanatla uğraşmanın kendilerine bir kâhin ya da bilge özelliği kazandırdığını düşündükleri gibi postmodern sanatçı da kazandığı şan ve şöhretle kendini seküler bir kutsallık içinde kutsamaktadır. Oysaki “Postmodern sanatın en eğlenceli gösterileri, sıradan insanların deyim yerindeyse kapı komşularımızın- çocuk ve deli gibi, yani akli dengesi bozuk çocuklar gibi davrandıkları televizyon şovları değil midir?”⁵²

Yeni imajlar, medya, reklâm, sanat iş ve eğlencedir çoğunlukla. Sosyolog Daniel Bell “Günümüz sanatçısının toplumun geleneklerine meydan okumasını özgünlük adına değil iş stratejisi gereği yaptığını belirtir.”⁵³ Zaten postmodern sanatın yaratıcılık ve özgünlük gibi bir iddiası da yoktur. Öyle ki bunlardan kuşku bile duymaktadır. O halde Nietzsche’nin söylediği gibi: “Sanat bizi yaşama yönelik olarak tahrik edemediğinde- kendi estetik tözüyle bizi ölümsüzlüğün hediyesi haline getiremediğinde boş ve sık hale gelir.”⁵⁴

⁵¹ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 101–102.

⁵² **A.e.**, s. 126.

⁵³ **A.e.**, s. 169.

⁵⁴ **A.e.**, s. 173.

Gelinen bu noktada her şey birer sanat eseri, isteyen herkes sanatçı konumuna gelinmiştir. Bunun sorumlusu da televizyon ve bilgisayar ekranlarından, sokak gösterilerine, panolardan, gazete ve dergilere kadar uzanan her yer ve bu yapılan işleri birer sanat yapıtı olarak değerlendirip anında tüketenler ve modernist ideallerin terk edilmesidir. Bu nedenle de sanata olan inancın, kutsallığının ve ölümsüzlüğünün yitirilmesinin ardında yatan boşluğu artık para doldurmaktadır. Sanatın meta haline geldiği bir ortamda ise en çok sorulan “Gerçek sanat nedir? Gerçek sanatçı kimdir?” soruları olmuştur.

“Kapitalizm *prima materia* - ilk madde - olan zamanı *ultima materia* – nihai madde – olan paraya dönüştürmüştür. Kapitalizm büyük bir simyasal mucize gerçekleştirmiştir, çünkü sanatı paraya dönüştürerek sanatı, sonsuzluk adı verilen o nihai maddenin dünya üzerindeki temsilcisi olma rolünü geçersiz kılmıştır. İçinde yaşadığımız mahcubiyetten uzak materyalist döneme kadar, sanat dünya üzerinde sonsuzluğa en çok yaklaşan şey olmuştur, zaten kimi zaman “sonsuz şimdi” olarak da anılmasının nedeni budur. Sanat içinde bulunduğu zamanı ne kadar yansıtırsa yansıtın içinde daima zamansız bir şeyler barındırmıştır. Günümüzdeyse sanat tamamen içinde bulunduğu dönemi yansıtır hale geldi – söz konusu durumun apaçık görülmesi Pop sanatın ortaya çıkmasıyla olmuştur. Sanat, zamansızlık gibi bir kavramın öne sürülmesinden, yani zamanın ötesinde olan (ama zamanın içinde temsil edilebilen) sonsuzluğa gönderme yapılmasından rahatsız olmuş, böylece idealizmini yitirmiş, onunla birlikte empati de yok olmuştur. Çünkü sanatın, zaman içinde yaşayıp ölen insanları sonsuzlaştırma – böylece Umberto Boccioni’nin ifadesiyle yaşam duyusunu sonsuzlaştırma – böylece onların ölümsüz olduğu yanılsamasını yaratma yeteneğine sahip olması insanlığa duyduğu empatinin bir uzantısı ve ifadesidir. İnsanın ölümlü olanı ölümsüzleştirmesinin nedeni ona duyduğu dokunaklı aşktır.”⁵⁵

Homo sapiens’den (akıllı insan) itibaren yaşanan gelişim çizgisi içinde günümüz **homo avarus**’u (aç, gözü doymaz, haris insan) değersizleşen değer yargılarıyla ortaya çıkan toplumsal yozlaşmada, para için paralanan, benliğini ve sanatını satan, duyarsızlığın çöllerinde kaybolup masumiyetini ve aklını yitiren, şiddet ve savaş yanlısı, tüketim kalıpları içinde her gün biraz daha tükenen, siber tehditlerle yaşayan **İNSAN**.

⁵⁵ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 160–161.

İnsanın yeryüzünde var olduğu andan itibaren olumsuzluklarla sürekli mücadele ettiği bir gerçektir. Ama şu da var ki bu gün 1400 cm küp hacimli beyni ve yüzbinlerce yıllık deneyimleri, bilimsel bilgisi, diyalektik düşünmesiyle varılan noktanın bu olması son derece dehşet vericidir. Daha da dehşet verici olansa toplumsal bilincin en üstünde olması beklenen sanatçının da artık bir homo avarus olmasıdır.

1. Mimari

Modernizmin en açık biçimde gözleendiği alan mimari olmuştur. Bunun nedeni de 20. yüzyılın deneyiminde mimari alandaki yeniliklerin gözle görülebilir bir belirginliğe ve yoğunluğa sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Mimaride modernizm 1919 yılında Almanya’da Bauhaus Okulu ve bu okulu temsil eden Walter Gropius, Henri Le Corbusier ve Mies van der Rohe’nin gibi mimarların eserlerinde gözlemlenmektedir. Modern mimari, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren yaşanmaya başlanan teknolojik, ekonomik ve toplumsal değişim ve gelişimlerle işbirliği yapmıştır. Mimarlar cam, demir (çelik) ve beton kullanarak “ tek değerlilik” ilkesi üstüne kurulmuş her türlü süsleme, gösteriş ve dekorasyondan uzak, saf, basit, işlevsel, kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan, rasyonel, üslup açısından birlik ilkesine dayalı sözcükleriyle tanımlanabilecek bir çerçeve oluşturmaktadır.⁵⁶

Modern mimari, kenti bir bütün olarak planlama ve geliştirmeye odaklanmış bunu yaparken de teknoloji ve akli kullanarak işlevselliğe odaklı olmaya özen göstermiştir. Modern mimarlık süsleme ve geçmişe gönderme yapacak, geçmiş ve tarihi hatırlatacak hiçbir öge kullanmaz. Modern mimarlara göre insan, aklıyla mükemmel işlevsellikte binalar, evler tasarlayabilir tıpkı işlevsel bir makine gibi.

⁵⁶ Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s.108–113

İki büyük Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve Amerika’da hükümetler, yeniden istihdamı sağlamak, insan onuruna yaraşır bir yaşamı yeniden var etmek adına kentleri yeniden inşa etmeye başlamışlardır. Örneğin İngiltere kent ve kır planlamasına yönelik katı bazı yasalar çıkararak dar gelirli mahallelerden kurtulup, modüler konutlar, okullar, hastaneler, yollar, köprüler, fabrikalar inşa edip alt kentleşmenin önüne geçip, planlanmış yeni kent projesinin, toplumsal refahı ve ekonomik büyümeyi gerçekleştirmesi amaçlanmıştır. Amerika’da ise 2. Dünya Savaşı sonrası halkın büyük çoğunluğu devlet destekli kredilerle kent dışı yerleşime yönelmiştir. Böylece boşalan eski kent merkezlerinin yeniden inşası ve alt yapının düzenlenmesine olanak sağlanmıştır.⁵⁷

Toplumsal işleve dayalı modern mimarinin başarısızlığını ve postmoderne geçiş sürecindeki tartışmalara postmodern mimar Rob Krier şöyle katılır.

“*Modern mimari devrim başarısız olmuştur. (...) Endüstrileşme, Le Corbusier ve onun nesli tarafından tahmin edildiği gibi mükemmelleşmeye ve malzemelerin fiyatlarında azalmaya yol açmadı. Endüstrileşmenin tüm başardığı şey, mimari ayrıntıların üretim teknolojisinin kanunlarına mekanikleşme aracılığıyla boyun eğmesidir. Tabii ki azami kazancın hesaplanması, inşa faaliyetlerine ilişkin çözümlemeleri basitleştirmiştir.*”⁵⁸

Daha da hızlanan tartışmalarla birlikte 15 Temmuz 1972’de St. Louis’deki *Pruitt- Igoe* toplu konutlarının yıkımı simgesel olarak modern mimarinin sonu olmuştur. Böylece dünyanın dört bir yanındaki anakentleri sarmış olan cam, beton ve çelikten yapılmış gökdelenler ve bloklar “en başta her türlü süsü suç, her tür bireyciliği aşırı duygusallık, her türlü romantizmi *kitsch* gibi gören anlayış”⁵⁹ yıkılmıştı.

⁵⁷ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**: Kültürel Değişimin Kökenleri, s. 86–89.

⁵⁸ Rob Krier, “Modern Mimarlığın Bir Eleştirisi ya da Yapı Sanatının Çöküşü Hakkında”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2006, s. 421.

⁵⁹ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, s. 55.

Robert Venturi'nin *Complexity and Contradiction in Architecture* (Mimarlıkta Karmaşa ve Çelişki) adlı kitabının Amerika'da ve Aldo Rossi'nin "*The Architecture of the City*" (Kentin Mimarlığı) adlı kitabının İtalya'da yayınlanmasıyla birlikte mimarlık alanında yeni bir dönem başlamıştır. Venturi'nin birden fazla anlama referans verilmesini savunan yaklaşımı, Rossi'nin de toplumun belleğinde yer alan tiplerin yeniden yorumunu içeren, kalıcı formların zaman içinde yeni kullanımlara ve anlamlara yol açabileceği düşüncesi mimarlıktaki postmodern yaklaşımının temellerini oluşturmuştur. Ancak adı geçen kitaplarda postmodern sıfatı kullanılmamış olup sadece modern mimarlığa alternatif oluşturacak yaklaşımlardan söz edilmiştir.⁶⁰

Postmodern kelimesinin mimarlığa ilişkin ilk bilinçli kullanımı ise 1975'te Charles Jencks'in "*The Rise of Post-Modern Architecture*" başlıklı makalesinde gerçekleşmiştir.

Moderniteden Postmoderniteye geçiş diğer bütün sanat dallarından daha belirgin şekilde mimarlıkta görüldüğünü, bunun nedeni de mimarinin kültürel biçimleri teoriye en az gereksinim duyarak kamuya açık alanda insanlara sunmasından kaynaklandığını belirtmiştim. Bir diğeri ise "... artık zaman düşüncesi yerine postmodernizmle mekan düşüncesine geçilmesidir. Bu da mimari ile örtüşmektedir."⁶¹

Modernizmin estetik anlayışı sonsuzluk duygusuna erişmeye çalışmaktaydı. Ama postmodern durum zaman yerine mekânı öne çıkararak, zamansal gerçeklikten kurtulmaya çalışır. Mimari açıdan bu durumu düşünür Karsten Harries şöyle ifade eder:

"Mimarlık sadece mekânın evcilleştirilmesi, mekândan içinde yaşanabilir bir yer söküp alarak bunun biçimlendirilmesi değildir. Mimarlık aynı zamanda "zamanın dehşeti" ne karşı derinlemesine bir savunmadır. Güzel bir nesne yaratmak, kendimizi zamanın istibdadından kurtaracak biçimde "zamanı ve sonsuzluğu birbirine bağlamak"tır. "Zamanı değersizleştirme" dürtüsü, kendini,

⁶⁰ Neslihan Türkün Dostoğlu, "Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları", **Mimarlık Dergisi**, 1995, 263: s. 47

⁶¹ Akay, **Postmodern Görüntü**, s. 63.

sanatçının “zamanı durduracak kadar güçlü” bir yapıtın yaratılması yoluyla kurtulma isteğinde ortaya koyar.”⁶²

Modern mimarlar kenti bir bütün olarak planlarken, postmodern mimarlara göre: “Metropolün tamamını hakimiyet altına almak olanaksız olduğuna, sadece şurayı burayı düzenlemek mümkün olmadığına göre, kent *tasarımı* (postmodernlerin planlamayla değil sadece tasarımla uğraştığına dikkat çekirim) basit biçimde bölgesel geleneklere, yerel tarihçilere, tikel istek ve fantezilere duyarlı olmayı amaçlar; böylece, uzmanlaşmış, hatta büyük ölçüde müşterinin zevkine göre biçimlenmiş mimari biçimler yaratılır.”⁶³

Böylece toplumsal bir amaç güden mimari formlar yerini, estetik değere dayalı süslü bloklara, taklitçi Rönesans meydanlarına, sipariş üzerine yapılmış konutlara, yenilenmiş fabrika ve antrepolara bırakır. Modernizm ve Postmodernizmin sanata, zaman ve mekân kavramına ve özelde mimariye genel yaklaşımını aşağıda verilmiş tabloyla özetlemek bütünü daha iyi kavranmasına katkıda bulunacaktır.

	Modernizm	Postmodernizm
Sanat	Gerçekleşmesi beklenen bir kaderi tasvir etmek	Yaşamı onaylamak
Zaman/Mekan	Her şeyin bir yeri ve zamanı vardır	Zaman – Mekan sıkışması
Mimari	Yık ve türet	Eskiye restore et, yeniye radikal bir tutumla yap

Tablo 2: Modernizm, Postmodernizm paradigmatik ayrımı⁶⁴

⁶² Harvey, **Postmodernliğin Durumu**: Kültürel Değişimin Kökenleri, s. 232–233

⁶³ **A.e.**, s. 84.

⁶⁴ Feyza Sezgin, “Mimarlığın Geleceği Üzerine Kestirimler”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Dergisi**, Isparta, cilt 9, sayı 3, 2005, s. 4.

Yukarda verilmiş olan şemanın daha ayrıntılı olarak postmodernizmin kentsel yapılanma, mimari ve sanat alanındaki alt başlıkları ise Postmodern mimarinin tanınmış isimlerinden Peyzaj mimarı ve kuramcı Charles Jencks tarafından aşağıdaki maddelerle tanımlamıştır:

- 1- "Mükemmel uyum yerine gelen parçalanmış bir birliğin varlığı; "uyumsuz uyum",
- 2- Hem kültürel, hem politik alanda görülen "çoğulculuk",
- 3- Binaların kentsel şartlara uyumunu ve geliştirilmesini öngören "uygar şehircilik",
- 4- Mimaride ve resimde insan biçiminin süslemede kullanılması; "antropomorfizm",
- 5- Geçmişle bugün arasındaki bağlantıyla ilgili olarak "tarihi sunumlar",
- 6- Sanatta anlatım zenginliğinin geri geldiği "içeriğe dönüş",
- 7- Belirsizliğin, çelişki ve zıtlığın kullanılması; "çifte kodluluk ve ironi",
- 8- Karşılıklı etkileşimlerle yeni yorumları geliştiren "çok değerlilik" (multivalence)
- 9- Tekrar yorumlanan gelenek; "tarihe karmaşık ilgi" (multivalence için ön şart)
- 10- Geçmiş yineleyebilmek için "yeni anlatımların gerçekleştirilmesi",
- 11- Resim ve mimaride bir çıkış noktası olarak "kayıp merkeze dönüş."⁶⁵

Michael Graves, Robert Venturi, Charles Willard Moore, Rob Krier, John Burgee, Frank Gehry, Philip Johnson, Arata Isozaki postmodernist mimarların en önemlileri arasında sayılmaktadır. Yine AT&T Gökdeleni, Piazza d'Italia adlı tasarım, Oregon Portland'taki Portland Binası, New York Sony Binası, Stuttgart Devlet Galerisi, Edinburg İskoç Parlamento Binası, Gehry'nin Venedik Plaj Evi postmodern mimari örnekleri içinde adı en çok anılan binalardır.

Postmodern mimarinin ilk örneklerinden sayılan Philip Johnson'ın (1907–2005) 1978 yılında inşa ettiği AT&T Binası son teknolojik olanaklarla inşa edilmiş bir gökdeldendir. "...tasarımı Postmodernizmin antik dönem mimari öğelerini yeniden diriltme ve heykelsi biçim yaratma yaklaşımlarını doğrudan karşılamaktadır."⁶⁶ Gökdelenin tepesi diğer bölümleriyle çelişir bir biçimde antik bir alınlığa sahiptir. Bu özelliği nedeniyle de mimarideki **Çift Kodlama** ya örnek teşkil etmektedir. (Örn. 1)

⁶⁵ Funda Altınkale, "Postmodernist Resimde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Genel Bakış", Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Isparta, s. 47.

⁶⁶ Sezgin, "Mimarlığın Geleceği Üzerine Kestirimler", s. 4.



Fotoğraf 1. Philip Johnson, AT&T Binası, New York

1980 yılında Charles Willard Moore (1925–1993), Postmodern mimarideki **İroni** ye örnek gösterilen **Piazza d'Italia** (İtalya Meydanı) adlı tasarımını oluşturmuştur. “Meydanın biçimi ve mimari dili, Avrupa’nın ve daha özgül olarak İtalya’nın *piazza*’sının toplumsal ve iletişimsel işlevlerini Amerikanın güneyine getirmiştir.”⁶⁷ Tasarımda Roma ve Rönesans mimarisinden burma alıntıları yapan mimar Moore, bu burmaları ironik bir şekilde çelikle kaplamıştır. (Örnek 2)



Fotoğraf 2. Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans

⁶⁷ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**: Kültürel Değişimin Kökenleri, s.116.

Frank Gehry'nin (1929) 1986 yılında inşa ettiği **Venedik Plaj Evi**, dekorasyon amaçlı kullanılmış yuvarlak kütükleriyle dikkati çekmektedir. Bu kütükler çerçeveleri tutmak için değil sadece süsleme amaçlı kullanılmıştır. Postmodern ev mimarisine örnek teşkil etmektedir. (Örnek 3)



Fotoğraf 3. Frank Gehry, Venedik Plaj Evi



Fig. 4. Enric Miralles, İskoç Parlamento Binası

Katalan mimar Enric Miralles'in (1955–2000) ödül kazanan projesiyle inşasına başlanan **İskoç Parlamento Binası** 300 yıl aradan sonra Londra'nın egemenliğinden kurtulan İskoçya'nın özgürlüğünün sembolü sayılmaktadır. Parlamento binasının yeri konusunda, Edinburgh yakınlarındaki Kraliyet Yazlık Sarayı'nın bulunduğu Holyrood seçilmiştir. Yüksek teknolojiyle donatılmış **polimorf** (çok parçalı) mimari organizasyonun en güzel örnekleri arasındaki bina, mimarının ölümünden sonra ancak 2004 yılında RMJM tarafından tamamlanabilmiştir. Yapı, form açısından yere düşen düzensiz yapraklara ya da Edinburgh Limanı'na dağılmış teknelere gönderme yapmaktadır. Organik şekillerin değişik biçimlerde bir araya gelerek oluşturduğu kolaj, yapının dış görünüşünü teşkil eder. İzlenimci mimari

tasarım, yapının içindeki doğal ve yapay ışık kullanımıyla da kendini göstermektedir.⁶⁸ (Örnek 4)

Türkiye’de postmodern mimari üstüne yapılan çalışmaların büyük bir çoğunluğunda İstanbul merkez oluşturmaktadır. Sürecin başlangıcı ise şöyle özetlenebilir: Türkiye 1950’li yıllarda DP hükümeti sırasında tanıştığı Serbest Piyasa Ekonomisi ile birlikte imar planı ve modern mimariyle tanışmıştır. Bu dönemle birlikte geçmişin ahşap konakları, köşkler ve tek katlı evleri yerini apartmanlara ve adı yeni duyulan semtlere bırakmıştır. 1980 sonrası Özal Hükümetiyle tüketim kültürüne alışan Türk halkı önce şehir merkezindeki villalara ve lüks sitelere, daha sonra ise şehir dışındaki lüks sitelere taşınmıştır. Kent olgusundaki bu değişim postmodernizmi ifade eden bir olgudur.⁶⁹ Kent dışında özerk yaşam alanı sağlayan bu siteler içindeki spor salonu, eğlence ve alışveriş merkezleri, dans ve tiyatro salonlarıyla burada yaşayan nüfusun “yeni bir kimlik ve alt kültür” oluşturmalarına neden olmuştur.

Şehir dışı yaşam ve postmodern mimari üslubuyla yapılan sitelerden biri **Beykoz Konakları** dır. 401 binadan oluşan **Beykoz Konakları** geçmişten geleceğe uzanan çağdaş bir yansıma olarak tasarlanmıştır. Osmanlı yaşam tarzını çağrıştıran konaklar Nihavent, Segâh, Şehnaz gibi isimleriyle 200 yıllık bir geçmişe uzandığı belirtilmektedir. Sitenin içinde bulunan Saip Molla Paşa korusunun asırlık av köşkü, site sakinlerince özel bir kulüp olarak kullanılmaktadır.⁷⁰ (Örnek 5)

⁶⁸ Ali Kazım Öz, “Antik Dönemden Modern Mimariye: Meclis Binaları için Form Analizi”, (Çevrimiçi) www.mimarlarodasi.org.tr/.../index.cfm?sayfa...47, 23.10.2010

⁶⁹ Uğur Batı, “Kentin Postmodernitesi: Postmodern Tüketim Kültürü Işığında Hedonik Bir Biçim Olarak Kent Tasarımı”, (Çevrimiçi) <http://ugurbati.com/makale/makale>, 22.10.2010, s. 12–13.

⁷⁰ A.e., s. 14.



Fotoğraf 5. Beykoz Konakları, İstanbul

Arolat Mimarlık tarafından tasarlanan Maslak'taki **Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası** da Postmodern mimarinin özelliklerini taşıyan bir başka örnektir. Yapı, iki adet üçgen prizma bloktan oluşmaktadır. Cephelerde ise, farklı malzeme, renk ve biçimler bir arada kullanılmıştır. Antik dönem, Eski Mısır ve Bizans'a ait tarihsel yapı elemanları tasarımda yerini almıştır. Bina tasarımında, belli bir tarihsel dönemin değil, farklı dönemlerin mimari özelliklerinin bir arada kullanılması söz konusudur. Bu elemanlar, geçmişteki biçimleriyle değil, geometrik soyutlamalar yoluyla aktarılmıştır.⁷¹ (Örnek 6)



Fotoğraf 6. Garanti Bankası Genel Müdürlük, Maslak

⁷¹ Rana Karasözen, Filiz Özer, “Çağdaş İstanbul Mimarlığı’nda Post-Modernizm’in Rasyonel Temeli” **itüdergisi**, Mimarlık, Planlama Tasarım, cilt 5, sayı 12, kısım 1, İstanbul, 2006, s. 111.

İstanbul Silivri’de bulunan **Klasis Resort Otel**, Roma, Rönesans, Barok ve Birinci Ulusal Türk Mimarlığı dönemlerine ait mimari elemanlar ve malzeme çeşitliliği ile postmodern mimariye örnek teşkil etmektedir. (Örnek 7)



Fotoğraf 7. Klasis Resort Otel, Silivri, İstanbul

Türkiye’de postmodern mimari örneği olarak gösterilen yapıların 1980’li yıllardan itibaren öncelikle büyük kuruluş ve holdinglere ait bina ve turistik tesislerde görülmekteyken, 2000’li yıllarda daha yaygın bir şekilde şehrin bütününe yayıldığı gözlemlenmektedir. Postmodern üslupta yapılmış binaların İstanbul’da incelenen örneklerinde, ağırlıklı olarak historisist bir tutumun sergilendiği görülmektedir. Bu Historisizm, mimarlık tarihinin herhangi bir zamanından devir alınan unsurların tasarımda devreye sokularak elde edildiği bir eğilimdir, ayrıca çağdaş evrensel mimariden esinlenme yoluyla ulaşılan, ikinci elden varılan bir Historisizm türüdür. İstanbul’da, bu binaların geçmişten aldığı üslûp ise hiç kuşkusuz Neoclassicism’dir. Ama bu üslubun tüm yapıların alıntısı için geçerli olmadığını da belirtmek gerekmektedir.⁷²

⁷² Ela Gönen, Filiz Özer, “Çağdaş İstanbul Post-Modern mimarisinde Neoklasizm”, **itüdergisi, mimarlık, planlama tasarım**, cilt:8, sayı:2, İstanbul, Eylül 2009, s.48–49.

Sonuçta postmodern binaların genelinde Türk mimarlık kültüründen alınan elemanlar, kimi zamanda farklı kültürlerle ait birçok elemanın bir arada kullanılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımlar, ana yapının üzerine giydirilmiş stiller ya da eklenmiş bina elemanları olarak tasarımda yerini almıştır. Yerli ve yabancı tasarımlar açısından değerlendirildiğinde ise, yabancı mimarların belirgin bir şekilde, daha çok kendi kültürlerine ait mimari yaklaşımlara gönderme yaptıkları görülmektedir. Renk ve malzeme çeşitliliği, tasarımların büyük bölümünde yaygın şekilde görülmektedir.

2. Tiyatro

Tiyatro sanatında postmodern durumu anlayıp yorumlamak diğer sanat dallarına göre biraz daha zordur. Bunun nedeni ise işin içine dilin girmesidir. Dil olgusu kapsamlı olarak ilk kez 1930 doğumlu Fransız Postyapısalcı düşünür Jacques Derrida tarafından sorgulanmıştır. Derrida kendinden önceki düşünürler Nietzsche “Olgular yoktur sadece yorumlar vardır”, Heidegger “Nesnelerin dilbilimsel olarak kaydedilen kimlikleri dışında bir özleri bulunmaz”, Sartre “Her şey mesajdır”, Lacan “Hakikat gerçekten değil dilden çıkarılır” ve yapısalcılığın babası Saussure’den yola çıkarak:

“... dil, diğer insanların yorumu konusunda mümkün yeni uzlaşma yolları ortaya koyan bir özgür yorumlama oyununun aralıksız şifre çözme sürecini içerir. Ona göre, dilden önce varolan ve dil aracılığıyla nesnel bir tarzda tanımlanan bir nesnel olgular koleksiyonundan söz etmek mümkün değildir. Derrida dilin dışında hiçbir şey olmadığını, her şeyi metin ve metinde olduğunu öne sürer.”⁷³

⁷³ Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, s.237.

Dil üzerine yaptığı çalışmalarında daha çok dilin rol ve işlev sorunu üzerine odaklanan Derrida geliştirdiği yapısöküm yöntemiyle haklı bir değer ve üne sahip olmuştur.

“Derrida’ya göre, gösterge-göstergebilimin yaptığı gibi-bir başlangıç (gönderge) ile bir sonu (anlam) birbirine bağlayan türdeş bir birim olarak ele alınamaz. Asla görünmeyen, ancak başka bir göstergenin izinde konaklayabilen gösterge üzerine “söküme almak” gibi bir üsluba bağlı kalınarak çalışılmalıdır.”⁷⁴

Postmodernist düşünürlere göre insanlar dilsel varlıklardır. İçinde yaşadığımız dünyayı dil aracılığıyla anlar ve anlamlandırırız. Bu nedendir ki dilin dışında bir şey yoktur ve insanın her türlü düşünsel ve bilinçsel eylemi dil aracılığıyla oluşur.

1960’lı yıllarda Heidegger’in yorumlanması ile başlayan yapıbozumculuk felsefi bir yapıdan daha çok metinler hakkında düşünmeyi ve bunları okumaya yönelik bir tarzdır. Postyapısalcılığa göre metni yaratan yazarlar, bunu daha önce karşılaşmış oldukları metinler üzerinden yaparlar ve okuyucularda onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Yani bir başka deyişle kültür yaşamı, metinlerin, sonsuz metinle yolunun kesişmesi sonucu yeni metinler üretmesi olarak görülmektedir. Yazılan bir metin, içinde barındırmayan bir sürü farklı anlamlar içerebilir çünkü sözcükler kastettiklerimizi aktaramaz. Bu nedendir ki bir metne hâkim olmak olanaksızdır. Çünkü metinlerin ve anlamların aralıksız bir biçimde birlikte üretilmeleri denetimimizin dışındadır.⁷⁵ Dilin ve metnin yorumlanmasına getirilen bu yeni yaklaşım edebiyat ve tiyatro algılanmasına da yeni bir bakış sunmuştur.

Yazar ve akademisyen Semih Çelenk’in modern tiyatroya bakışı şu şekildedir. Modern Zamanlarda Tiyatro, laboratuvar ortamında geliştirilmiş, basit

⁷⁴ Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. A. Baki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.58.

⁷⁵ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s.67.

indirgemelerle “algı özürlü” gibi görülen izleyici için hazırlanmış konsantredir. Bu konsantreyi izleyenler yaşamlarını, duygularını ve toplumsal ilişkilerini düzene koyacak mesajlar beklemektedirler. Mesajı verenler ise kendinden menkul sanatçılardır. Modernist çağda tiyatro “orada ve o anda” yaşanan ve seyirciyle paylaşılan bir “oyun” dur. Hem de öyle bir oyun ki arınık ortamda en ince ayrıntısına kadar hesaplanmış bir “tezgâh” bir “hile”. Oysa günümüzde tiyatro “Tamamlanmış bir olay-sanat nesnesi” değil, “Süreç- etkinlik- olay” dır.⁷⁶

Ağırlıklı olarak tiyatronun, inandırıcı olma, etki yapma, gerçeğe tanıklık etme, bir mesaj verme ihtiyacı içinde olması, metnin otoritesine boyun eğmesi onun çürümesinin ve bayağılaşmasının nedeni olarak görülmektedir. Oysaki Antonin Artaud’a göre: “Tiyatronun metnin otoritesine boyun eğmekten vazgeçip, asıl teatral olanın, ışığın, rengin, hareketin ve jestin, mekanın dilini konuşmayı öğrenmesi...”⁷⁷ gerekmektedir. Bu yeni teatralite anlayışıyla metinlerin yapısının daha da dinamikleşeceği düşünülmektedir. Nitekim postmodern tiyatrodaki “...çözümleme nesnesi olarak gösterim metni öne çıkar. Buna karşılık yazınsal dramatik metin önemini yitirir.”⁷⁸ Postyapısalcılığın etkisiyle yorum alanında etkili olan postmodern tiyatro, metnin alt metinlerinin yorumlanması üzerine yoğunlaşır. Yapı-çözücülük (deconstruction) olarak adlandırılan bu yaklaşımda:

“Herhangi bir yapının içerdiği kurallar ve simgeler dizgesinin bütünü çözerek oyunun tarihsel, ideolojik, alegorik anlamlar bağlamını ortaya koymak, gerçekliğin betimleniş biçiminin iz düşümü olan anlamları açığa çıkarmak ister. Aşınmış anlam yüklerinin altında yatan derin gerçeklik bu yolla “keşfedilir””⁷⁹

Postmodernist eleştirmen ve tiyatro yönetmeni Herbert Blau, tıpkı yapıçözümcülerin ve Foucault’nun *What is an Author?* (Yazar Nedir?) başlıklı yazında Beckett’a yaptığı gönderme gibi, o da, Beckett’ın oyunlarının postmodern

⁷⁶ Semih Çelenk, **Postmodern Zamanlarda Tiyatro**, İzmir, Etki Yayınları, 2007, s.20–26.

⁷⁷ Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s.192.

⁷⁸ Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2.bs. 1997, s.281.

⁷⁹ A.e., s.281.

bir yaklaşım sergilediğini öne sürer. Yazarın *Waiting for Godot* (Godo'yu Beklerken) adlı oyunundaki var olmayan kurtarıcının beklenişi, tez, antitez, postmodernizmin gerçek olarak tanımladığı devingenliği yansıtmaktadır.⁸⁰

Geçmişin, besteci – yorumcu - şef üçlemesinde olduğu gibi, günümüzde de yazar – oyuncu – yönetmen kimliği yeniden gündeme gelmektedir. Samuel Beckett, Harold Pinter, Heine Müller, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine gibi yazar-yönetmen tiyatro insanları yetişmektedir. Yine bütün sanat dallarında olduğu gibi tiyatro sanatında da geçmiş dönemlerin oyunlarından kolajlar yapılarak yapıçözüm tekniğiyle yeni oyunlar yazılmaktadır.

“The Wooster Group’un 1990 yapımı *Brace Up!*, Çehov’un *Üç Kızkardeş*’ini yapı-çözücü yaklaşımla yorumlarken bunu bir Japon gezgin tiyatro topluluğunun videodan izlenen serüvenleri ve Orta Amerika yerli dansları eşliğinde gerçekleştirir. Aynı yıl Mabou Mines topluluğu ise *Kral Lear*’ı Teksas’ta anaerik bir büyük toprak sahibi aile çerçevesine yerleştirir.”⁸¹

Postmodern tiyatrodaki, tiyatro öğeleri arasındaki hiyerarşik düzenin yıkılması, metnin önemini yitirmesi, kolaj ve yapı-çözüm tekniğiyle yeni oyunların yazılmasının yanı sıra tiyatro anlayışında “Dilin bir şeyleri göstermesi, anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınların anlam oluşturmamayan durumların sergilenmesi hedeflenir.”⁸² olmuştur. Oyuncunun bedenini kullanışı, nefesi, ritmi, çıkardığı seslerle seyircinin oyunla mantıklı bir bağ kurması engellenmiş olmaktadır. Burada tamda yapılmak istenen budur bir olay yaratmaktır. Süreç-etkinlik-olay üçlemesi içinde Postmodern tiyatrodaki, metnin ve oyuncunun kullanımındaki yeniliklere sahneleme ve mekandaki alışılmış düzenin dışına çıkan estetik ve

⁸⁰ Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar**, s.37–38.

⁸¹ Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, s.282.

⁸² Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007, s.132.

teknolojik tasarımların kullanımıyla “Postdramatik tiyatro, artık seremoni, ritüel, anı ve rüya görüntülerine daha yakındır.”⁸³

Sonuçta tiyatro akademisyenleri, binlerce yıllık geleneğe sahip dramanın köklü yapısı gereği biçimsel yeniliklerin geç benimsenebildiğini, modern tiyatronun bile 1950’li yıllarda kendini gösterebildiğini ifade etmektedirler. Bu nedenle postmodern tiyatro teorilerinden bahsedilse bile mimaride olduğu gibi kesin değerlerin ortaya konulamadığı görülmektedir.

Nietzsche: “tiyatro’nun “Apollonsu” ve “Dionizyak” diye adlandırılan ezeli bir ikililikten oluştuğunu ancak Euripi-des’ten başlayarak Sokrates’in dilini konuşmaya başlayan tiyatronun Dionizyak yanını öldürdüğünü saptamıştı”⁸⁴ Anlaşılan postmodern tiyatroda Dionisos yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır.

3. Sinema

Fotoğraf sanatının keşfinden 60 yıl sonra, 1895 yılında Fransız Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler *Fabrikadan Çıkış* adındaki ilk filmlerini *Grand Cafe*’nin bodrumunda beyaz perdeye yansıtırlar. Otuz kişilik gösterime sahip bu ilk denemeden günümüze sinema sanatı toplumsal sistem içinde arz talep ilişkisine göre kitlesel bir sanat olarak biçimlenmesini sürdürmüştür. Teknolojik devrimin sonucu olan bu sanat, daha önce hiçbir sanatın yakalayamadığı milyonlara ulaşma başarısını yakalamıştır.⁸⁵ Cohen-Solal sinemayı “İnsana içinde yaşadığı dünyanın güzelliğini, süratin, makinelerin şiirini ve sanayin insanlık dışı muhteşem kaçınılmazlığını öğretiyor.”⁸⁶ sözleriyle açıklar.

⁸³ Tufan Karabulut, “Modern Tiyatronun Analizi: Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2010, s.172.

⁸⁴ Çelenk, **Postmodern Zamanlarda Tiyatro**, s.21.

⁸⁵ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006, s.312–323.

⁸⁶ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel değişimin Kökenleri**, s.233.

Modernizmin bütünsellik ilkesine karşılık postmodernizmdeki tarz çokluğu ve pastiş öğelerinin sinemadaki yerini James Collins şu sözlerle açıklar: “Postmodernist bağlamı ayırt eden şey, bu tarzın, hepsi değişik kurum ve izleyiciler için önemli ölçüde popülerlik kazanmış olan modernist, modernizm öncesi ve modernizme karşı tarzlarla birlikte var olmasıdır.”⁸⁷ Buna örnek Terry Gilliam’ın *Brazil* adlı filmi verilebilir. Film, *Yıldız Savaşları* ve *Potemkin Zırhlısı* gibi filmlere parodik gönderme ve farklı tarihsel dönemleri karıştırması, komedi ile trajedi, serüven ve hiciv arasında türsel heterojenlik ve zamansal süreksizlik gibi özelliklerinden dolayı postmodernist sayılmaktadır.⁸⁸

Postmodern sinemanın bir başka özelliği de (hatta buna başarı demek lazım) hemen hemen bütün sanat dallarında tartışması yaşanan yüksek kültürle popüler kültür arasındaki sınırları silebilmiş olmasıdır. Zira hiç bir sanat dalında bu aradaki farkın değil silinmesi eskiden olduğundan çok daha fazla bir ayrışma uğradığını düşünmekteyim. Postmodern örneklerle, Ridley Scott’ın *Blade Runner* (Bıçak Sırtı), Wim Wenders’ın *Himmel über Berlin* (Berlin Üzerinde Gökyüzü), *Pulp Fiction* (Ucuz Roman), David Lynch’in *Blue Velvet* (Mavi Kadife) gibi filmleri verilebilir ve bu liste uzayıp gitmektedir. Bu filmler herkes tarafından izlenebilirlikleri, gişe başarılarıyla birlikte yüksek kültüre hitap eden kurgularıyla birer sinema klasiği olarak da adlandırılmaktadırlar.

Walter Pater “ Her sanat müziğin durumuna öykünür”⁸⁹ der. Bu söylemin nedeni müziğin kendisini zamansal devinim yoluyla ifade etmesidir. Müziğin yanı sıra sinemada günümüzde her ne kadar mekâna bağlı olarak var olsa da zamanı anlatmanın en iyi aracı olarak kabul edilmektedir. Postmodern sinema örneklerindeki en önemli noktalardan biri de zamanı ele alışlarıyla ilgilidir. Çoğu filmde seyirci zamanın belirsizliğiyle karşı karşıya kalır. Örneğin *Blue Velvet* (1986) filminde

⁸⁷ Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s.262.

⁸⁸ A.e., s.262.

⁸⁹ Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, s.233.

“İlk karede beyaz parmaklıklara ve mavi göğ e karşı sanrıs al bir kırmızılıkla uzanan güller görülür, bu sırada 1940’ların bir itfaiye arabası kasabanın üç ş eritli caddesinde yavaş yavaş ilerlemektedir. Ana renkler bu dünyanın ç ocuksu basitliğini ironik bir şekilde vurgulayarak kareyi bir alıntı gibi çerçevelemekte, renk kalitesi de 1940-50’lerin Amerikan filmlerinde kullanılan gösterişli “technicolor” yönteminin anılarını canlandırmaktadır. Ama bu zamansal kodlama birkaç dakika sonra 1950’lerin, 60’ların ve 80’lerin giysi, teknoloji ve arabalarının ortaya çıkmasıyla alt üst olur.”⁹⁰

Zamanın belirsizliğinin *Blue Velvet*’te olduğı gibi gösteriminin yanı sıra, zaman-mekân sıkışması temalarını işleyen postmodern sinema örnekleri de bulunmaktadır. *Blade Runner* buna verilecek en açık örneklerden biridir. Film 2019 Los Angeles’ın da geçen popüler bir bilimkurgudur. Konusu; kopya olarak adlandırılan küçük bir insan grubunun, kendilerini imal edenlere karşı verdikleri savaşı anlatır. Kopyalar otantik birer röprodüksiyondur, hiçbir şekilde insanlardan ayırt edilemezler, yüksek vasıflı, esnek iş gücüne sahip, zekâ, yetenek ve duygularla donatılmışlardır. Onlar uzayın uç noktalarında ve zorlu çevre koşullarında çalışmak üzere imal edilmişlerdir. Ne var ki imalatçıları kopyaların kurulu düzeni tehdit edebilecekleri korkusuyla yaşam sürelerini dört yılla sınırlamıştır. Film, sınırlı yaşama sahip kopyaların, imalatçıları genetik yapılanmalarını yeniden programlamaya ikna etmeleri üstüne kurulmuştur. Filmde 2019’un Los Angeles’ı sokak ve iç mekanlarda karışıklık, çürümeyle (yağmur suyuyla dolmuş boş terkedilmiş fabrikalar, antrepolar, birikmiş çöp yığınları, bakımsız köprüler, çöpleri karıştıran insanlar) gösterilirken, arkada ileri teknoloji ürünü ışık hızıyla hareket eden araçlar, tekellerin gücünü simgeleyen uçan reklam panolarıyla zaman-mekan uyumsuzluğu görülür. Kentin sokakları her çeşitten insanla dolup taşmaktadır. Özellikle Uzak Doğı ve Asya kökenli insanların çokluğu dikkat çeker. Konuşulan dil Japonca, Almanca, İspanyolca ve İngilizcenin karışımı olan “Kentçe” dilidir. Caddelerde Maya, Çin, Doğı, Victoria dönemi ve çağdaş mimari üsluplarıyla inşa edilmiş alış veriş merkezleri, genetik mühendisliği alanında uzmanlaşmış Tyrell Corporation’ın ise Mısır piramidi şeklindeki binası bulunmaktadır. Anlam ve mesajların karışıklığı, bir parçalanma ve belirsizlik durumunu vurgulamaktadır.

⁹⁰ Connor, **Postmodernist Kültür**: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, s.264.

Sınırsız yeteneklerle donanmış kopyaların erkenden yok edilmeleri ya da kendi kapasitelerini geliştirmeye yönelik herhangi bir durumda emekliye ayrılmaları yaratıcı yıkım imgesinin ifadesidir. Filmde farklı zaman ve mekân ölçeklerinde yaşayan, bunun sonucu olarak da dünyayı ve kendini farklı anlayan insan ve kopya arasındaki fark o kadar tanınmaz hale gelir ki, sonunda filmin başrol karakterleri olan insan Deckard (isminin Deckart olması oldukça ironik bir yaklaşım) ile kopya Rachel birlikte ormana, doğal ortama doğru yol alırlar. 2019 yılının Los Angeles'ı yine harap, sanaysiz, karınca misali insan kalabalıklarıyla dolu çürüyen postmodern dünyanın manzarası olarak karşımızda öylece kalır.⁹¹

4. Dans

Dansta modernizm, Martha Graham, Isadora Duncan, Loie Fuller gibi isimlerin akademik biçimciliğin karşısına bireysel ifade değerlerini koymalarıyla başlar. Martha Graham modern dansta klasik balenin görüntüyü öne çıkaran anlayışı yerine duyguyu merkeze almıştır. Gösterilerinde gündelik hayattaki hareketleri kullanmış ve bedeni içsel yaşamın bir ifade aracı olarak görmüştür.

1960'ların New York'unda Judson Dans Tiyatrosu adı altında yer alan bir grup dansçı ve koreograf ki bunların içinde Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton ve Lucinda Childs gibi isimler bulunmaktaydı, Martha Graham ile özdeşleşmiş olan modernist dans geleneklerine karşı çıkarak, dansı farklı tarzlara, etkinliklere ve dinamik sözcük dağarcıklarına açmak istemişlerdir. Onlara göre dans nefes alma, yürüme, esneme, eğilme kalkma gibi gündelik hareket ve nesnelerin kullanımını içermeliydi.⁹²

Martha Graham'ın öğrencisi olan Merce Cunningham ve Judson Dans Tiyatrosu bu yeni yaklaşımlarıyla postmodern dansın öncüleri olarak kabul edilirler.

⁹¹ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**: Kültürel Değişimin Kökenleri, s.342–348.

⁹² Connor, **Postmodernist Kültür**: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, s.209–211.

“Postmodern dansta, dans alanındaki ikilikler sorgulanır karşıt konumlandırılan akıl-erkek / beden-duygu-kadın... v.b. kategorilere ve her türlü idealleştirme çabasına karşı çıkılır.”⁹³ Klasik danstan beri var olan geleneksel, toplumsal cinsiyet rolleri postmodern dans ile yer değiştirir. Artık kadınlar erkeklerin, erkekler kadınların rollerini oynayabileceği gibi yıllarca erkek dansçılara verilmiş olan kadını taşıma görevi postmodern dansta paylaşılmaktadır. “Sahneye üniseks hareketler ve androjen dansçılar taşınır. Eşcinsel kimliği de bu dönemden itibaren dans sahnesinde yer bulmaya başlar.”⁹⁴

Sally Banes *Postmodernizm Çağında Dansı Yazmak* adlı çalışmasında 1960 ve 1970’li yıllardaki dansı “postmodern analitik koreografisi” olarak adlandırır. Banes’a göre bu dönem postmodern dansın birinci evresini temsil eder. Modernist görünen bu birinci dönem:

“Gösteriye hayır virtuozeiteye hayır dönüşümlere ve büyüye ve aldatmacıya hayır yıldız dansçı imgesinin aşkınlığına ve göz kamaştırıcılığına hayır kahramana hayır karşı-kahramana hayır süprüntü imgelere hayır icracı-izleyici işbirliğine hayır tarza hayır yapmacıklığa hayır icranın hilelerle izleyiciyi aldatmasına hayır egzantrikliğe hayır tahrik etmeye ve edilmeye hayır.”⁹⁵

Sözleriyle dansın dolaysızlığına, arılığın ve özerkliğine vurgu yapılmaktadır. 1980 sonrası ikinci kuşak postmodernist dansçı ve koreograf Jim Self’le birlikte o güne kadar hayır denmiş olan virtuozeite, dekor, kostüm, klasik bale, drama, müzik, büyük gösteriler vb. hepsine evet denip, tarzların karıştırılması ve farklı disiplinlerin işbirliğiyle ortaya yeni bir postmodern dans anlayışı çıkmıştır.

“Afrika, Asya, Latin gibi farklı gelenek ve kültürlerden gelen dans tarzları çarpışıp kaynaşmaya başladı. 1960-70’lerdekinin aksine 1920-50’lerdeki gibi popüler müziğin doğasını dansın belirlemeye ve yönlendirmeye

⁹³ Berna Kurt, “Batılı Dans Sahnesinde Kadınlar”, **Sempatik Dans: Aylık Dans Kültürü ve Beden Sanatları Dergisi**, İstanbul, Özgün Ofset, Yıl:2, Sayı:18, Mart-Nisan 2008, s.43.

⁹⁴ **A.e.**, s.43.

⁹⁵ Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s.212.

başladığı 1980-90'ların popüler dans kültürünün popülerliğindeki olağanüstü artış, disko, break, body-popping, hiphop ve rave kültürünün yükselişiyle birlikte ciddi ve avangart dansı etkiledi.[...] Dansın TV ve videoda gitgide daha fazla yer alması ve seyredilir hale gelmesi, koreografların TV yapımlarına ilgisinin artmasının ve dans tarzının kendisinin “videolaştırılmasının” da kanıtladığı gibi, icra ile temsilin birbirine geçmesine yol açtı.”⁹⁶

. Postmodern durum adına diğer sanat dallarıyla paralellik sergileyen dans, bu yeni yaklaşımıyla daha fazla kitlenin dikkatini çekip, açılan sayısız dans okuluyla 21. yüzyılın gözde sanatlarından biri olmuş ve amaçlanan popülerite sağlanabilmiştir.

5. Edebiyat

Yüzyıl dönümü dediğimiz 1900'lü yıllara gelene kadar Dünya insan için güvenli, başı sonu belli, neden sonuç ilişkisinde tutarlıydı. Aydınlatma, Fransız devrimi, sanayi devrimi, bilimsel buluşlar bunlara duyulan sonsuz güven, hiçbir kuşkuya yer bırakmaksızın insanın evrende, uzay ve zaman konumunu sağlamış gibi gösteriyordu. 19. yüzyılın son çeyreğine kadar edebiyatta ki durumda bilimle paralellik oluşturmaktaydı.

“19. yüzyıl *realist* romanı Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündedir. Çağın romancısı olayları zamandizinsel bir akış içinde, *dün-bugün-yarın* sıralamasına sıkı sıkıya bağlı kalarak öyküler; A'dan başlar Z'ye değin sürdürür anlatmayı. Roman yapısında hiçbir kargaşa yoktur; okura yabancı gelmeyen bir öyküleme türüdür bu.”⁹⁷

İnsan, 19. yüzyılın ortalarına kadar kendi kaderini kendisi yönlendirebilmekte kendine ve çevresine henüz yabancılaşmamıştır. Bu nedenle de “birey-insan edebiyat yapıtlarının *kahramanıdır*.”⁹⁸ Yüzyıl dönümüne doğru bilimsel gelişmelerin hızlanması, bilimin sonuçlarının sosyo-politik ve teknolojik alanda kullanımıyla insanın dünya kavrayışının **world-outlook** değişmesi, dünyaya egemen olmaya

⁹⁶ Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s. 216.

⁹⁷ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 6.bs., 2009, s. 23.

⁹⁸ A.e., s. 24.

başlayan madde ve parayla birlikte değişmezmiş gibi görünen gerçeklik değişmiştir. 19. yüzyıl gerçekçi romanının *mimetik** sanat anlayışı, yerini yabancılaşmaya, biçimciliğe ve deneyselliğe bırakır.

“Dış gerçek, fotoğraf çerçevesine anlatılıyordur dönemin doğalcı edebiyatında. *Kahraman* ise yerini *pasif kahramana* bırakmıştır; güçsüzdür, maddenin oyuncağı olmuştur, edebiyat ürünlerindeki kapsam alanı giderek daralmaktadır. Artık tüm metnin kahramanın öyküsünden oluştuğu dönem geride kalmış, *Bildungsroman* (eğitim/oluşum romanı) geleneği sona ermiştir. Devleşen maddeler evreninde, neler yaptığı pek de önemli değildir onun. 20. yüzyıl içinde tümüyle değişecek olan edebiyatın ilk öncü ögesidir bu pasif kahraman.”⁹⁹

20. yüzyılla birlikte dünyayı algılayışımızdaki temel Newton Yasasına, Einstein’ın *Görecelik Yasası* ve Heisenberg ve Borr’un *Kuantum Fiziği* nin eklenmesiyle, dünyanın alışıldık algısı tamamen değişmiş, yerini olasılık-belirsizlik-görecelik gibi kavramlara terk etmiştir. Artık durağanlıktan ve tek bir gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. İnsan ve toplumun değişen gerçeklerinin çok boyutluluğu ve değişkenliğidir önemli olan.

“D.H. Lawrence, T.S.Eliot, James Joyce, Virginia Wolf, E.M. Forster gibi yazarlar gerçeğin nasıl kişilere ve ortama göre değiştiğini; kişisel gerçeğin nasıl çoğu kez insanın biyolojik yapısı ve özgeçmişiyle bağımlı, dolayısıyla özel ve tek olduğunu yapıtlarında sergilerler. Bu nedenle modern yazarların ana konuları genellikle toplumdaki iletişim güçlüğü, insanların yalnızlığı ve yaşamın anlaşılmazlığı çevresinde oluşur.”¹⁰⁰

Sanatçılar, ortaya çıkan anlam ve değer belirsizliğini yeni anlatı yöntemleri kullanarak (dışavurumculuk, izlenimcilik, simgecilik, absürd, gerçeküstücülük) öznel gerçeklikle aktarmaya çalışırlar. Bu süreçte ilk defa dil ve anlam üzerinde ciddi çalışmalar yapıp, kurduğumuz dünyanın dille sınırlı olup onun etrafında

* yansıtmacı

⁹⁹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 26.

¹⁰⁰ Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar*, s. 99.

şekillendiği gerçeği üzerinde durulur. 1960’lardan sonra Derrida, Foucault, Lacan, Lyotard gibi düşünürler kişinin sürekli bir değişim içinde olduğunu bu nedenle öznellikten söz edilemeyeceğini, usun baskıcı ve yöntemsel, sınırlayıcı etkisiyle kuşatılmış olan dilin de bir otorite olarak görülmesi gerektiğini savunurlar.

“Dilin sınırlayıcı, çarpıtıcı ve şartlandırıcı yöntemlerinden ve politik baskısından kurtulmaya amaçlayan postmodern yazarlar, *suskunluğun* ve boşluğun önemini vurgularlar. Onlara göre *suskunluk* insanoğluna us, toplum ve tarihten uzaklaşma olanağını verir; belleği boş tutularak onun bir karşıt dil oluşturmaya olanak sağlar. Bu yöntemi en iyi kullanan postmodern yazarların başında Samuel Beckett gelir.”¹⁰¹

“Sessizliğin kullanılışı”, aslında bu öğeyle edebiyatta ilk defa postmodern eserlerde karşılaşmayız. Farklı anlamlarda 19. ve 20. yüzyıl edebiyatında da sessizlik kullanılmıştır. Ihab Hassan’ın *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Orfeus’un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru) adlı kitabındaki öyküyle paralellik kurulabilecek şu sözler postmodernizmin sessizliğini çok iyi betimliyor olsa gerek. “[...] parçalanmaya razı olan ama gene de “telleri olmayan bir lirle” şarkı söylemeye devam eden bir “sessizlik edebiyatı”. ”¹⁰² Bu sessizlik olgusu bir nevi *yabancılaştırma* efektidir. Sessizliğin yanı sıra *çoğulculuk*ta bir yabancılaştırmadır. Ayrıca çoğulculuk modernizmin hiyerarşik yapısının kırılması, tüm karşıtlık ve farklılıkların eşit düzlemde ele alınmasının simgesidir.

Postmodern edebiyatın bir başka olgusu da *ironi* dir. “Orhan Pamuk “*Benim Adım Kırmızı*” romanında minyatürlerin içeriğini sayfalarca keyifle betimlerken ya da metnindeki aşk öyküsünü *Hüsrev ile Şirin*’in aşkları aracılığıyla metinlerarası düzlemi kullanarak anlatırken, anlatının *masumiyetini bozuyor*, arkaik anlatı geleneğine *ironiyle* yaklaşıyordur.”¹⁰³

¹⁰¹ Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar**, s. 101.

¹⁰² Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s. 159.

¹⁰³ Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s.74.

Postmodern yazarın metinlerarası ilişkiyle yarattığı yenedünyasının bir başka teknik kullanımı da *pastiş* ve *parodidir*. Dilin ve anlamın sorgulandığı ortamda yazar özgün olmak yerine, daha önceden yazılmış metinlerden yaptığı alıntılarla oynar metninde. John Barth *Şehrazat*'la, Hasan Ali Toptaş *Don Kisot*'la ya da *Kafka'nın böceğiyle*...¹⁰⁴ Tüketimin tüketimini yaşayan günümüz insanı için taklit, nasıl yabancı olmadığı bir şeyse, yazar içinde geleneksel edebiyatın mimesisini kırması açısından taklit olgusunu estetiğin bir parçası haline getirmesi olağan görülmektedir.

20. yüzyılda bilim, sanat ve felsefenin en önemli sorunsalı gerçek olur. Baudrillard'ın *simülasyon* olarak adlandırdığı yeni bir gerçeklikle tanışırız. İnsanın bilişim ve teknoloji aletleriyle yarattığı, özde var olmayan üretilen bu gerçeklik bir süre sonra yaşanan gerçeğe dönüşmekte ve *hipergerçekliği* oluşturmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan bir nevi gerçek yitimidir. Metinlerde de gerçeğe kurgu ayırt edilemez bir biçimde bulunmaktadır.

“İnsan gerçeğinin yine insanlarca oluşturulduğu gerçeğinden yola çıkılarak neyin kurmaca (yazarın düş gücünün ürünü) neyin gerçekten yaşanmış (nesnel bir olgunun aktarımı) olduğu postmodern yapıtlarda özellikle belirsiz bırakılır.”¹⁰⁵

Postmodern edebiyat örneklerinde anlatıcı ve roman kişileri sürekli farklı kimliklerle karşımıza çıkan devinim halinde kişilerdir. Anlatıcının sadece görebildiğini aktardığı, bilgelikten uzak, basit, sade, öngörüsüz bir betimleme amaçlanmaktadır. Böyle bir konjonktürde oluşan postmodern edebiyatın ana eğilimlerini Yıldız Ecevit şöyle belirler:

“Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır (Calvino, Robbe-Grillet, Butor, Pynchon, Hasan Ali Toptaş, daha çok “*Kara Kitap*”ın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avagardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımların ortak paydasında bulur (Eco, Süskind, “*Benim Adım Kırmızı*”nın yazarı olarak Orhan Pamuk). Üçüncü eğilim ise, çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (Marge, Piercy,

¹⁰⁴ Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 75–76

¹⁰⁵ Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/ Uygulamalar**, s. 101.

Erendiz Atasü'nün kimi metinleri, Coelho, Tamara). Dördüncü eğilim ise; - modernist gözlüklerle bakıldığında- estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. Bu gruba Ayşe Kulin'in çok sayıda baskı yapan romanı "*Adı: Aylin*" örnek verilebilir."¹⁰⁶

Sonuçta kimin postmodern yazar olup, kimin olmadığı, ne zaman başlayıp ne zaman bittiği çok net olmayan, sıralanan bunca kurallara rağmen bunların yeterli olup olmadığı tartışılır bir çerçevededir edebiyat. Belirsiz bir zaman ve mekân dizgesinde, sürekli devinen olay ve kişiler söz konusudur. İroni, pastiş, çoğulculuk, parodi en çok kullanılan yazım teknikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekle kurmaca arasındaki ayrım tümüyle ortadan kalkmıştır. Tıpkı Kuantum teorisinde olduğu gibi, postmodern edebiyatta okur metnin bir parçası olmuştur. Okur olmadan metnin olması olanaksız görülmektedir. Anlam, metin ve okuyucunun ortak etkinliğinin bir ürünü olarak görülmektedir. Bu nedenle metin geçmiş dönemlerde olduğu gibi etken değil edilgendir.

6. Resim

Modern resim konu, biçim ve pratikte kendini keşif olarak tanımlanır ve kendi üstüne düşünme etkinliğiyle başladığı kabul edilir. İzlenimcilik ilk modern sanat akımı olarak görülür, nedeniyse sanatın sırf sanat için yapılmasıdır. Sanatın dinle, tanrıyla, ahlakla ya da herhangi bir konu ve durumla bağlantısının olmaması gerektiği düşünülmektedir. Yani modern dönemle birlikte resim, sadece resme özgü olanı yeniden keşfetmeye başlamıştır. "Modernizmde resmin yadsınmaz bir egemenliğinin olması, onun mutlak bir şekilde kendine sahip olma ve kendini yönetme noktasına varmış olmasından ve gene mutlak bir şekilde kendi ortamına bağımlı olmasından kaynaklanır."¹⁰⁷ Tek değerlilik ilkesine bağlı modern sanatta resim de kendi tek değerliliğini yaratmış, sonunda doğal görüntülerin ya da figürün

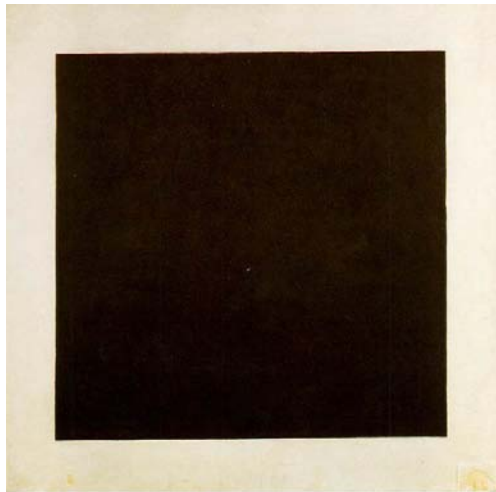
¹⁰⁶ Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 69–70.

¹⁰⁷ Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, s. 126.

resme zarar verdiğini düşünen Wassilij Kandinsky’le (1866–1944) birlikte soyut sanata ulaşılmıştır. (Örn.1) Kasimir Malewitsch (1878–1935) ise insanı “nesne dünyasını kendi çıkarı için –sanki bir *yemlik* gibi- acımasızca kullanan, gerektiğinde kendi cinsini bile çekinmeden yok eden bir varlık”¹⁰⁸ olarak görmekteydi. “Bu yüzden nesne tutkusu, hem toplumsal yaşamdan hem de sanattan silinmeliydi.”¹⁰⁹ Bu düşünceyle yaptığı *Beyaz Üstüne Siyah Kare* (1913) adlı resim saflık, sadelik arılık adına gidilecek son noktaydı. (Örnek 2)



Resim 1. Wassilij Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913, tuval üzerine yağlı boya.



Resim 2. Kasimir Malewitsch, Beyaz Üstüne Siyah Kare, 1913

¹⁰⁸ Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, s. 71.

¹⁰⁹ **A.e.**, s. 71.

20. yüzyılın ilk çeyreğindeki bu şaşırtıcı gelinen noktadan sonra sanat birbirini izleyen düşünce ve Hegel'in dediği gibi *Zeitgeist* (Zamanın Ruhu) e uyarak deviminini sürmüştür. Bu günkü tüketim çılgınlığının ilk izleri, 1950'li yılların görsel iletişim aletleri gazete, dergi, resimli roman, sinema, özellikle televizyonla oluşan "Kitle kültürü" denilen olguda yatmaktadır. Burada slogan tüket ve mutlu oldur. Adorno ve arkadaşları yaşanan olgudan ortaya çıkan kavramı ilk defa 1947'de, Amsterdam'da Horkheimer'la birlikte yayımladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde kullanmakla birlikte daha sonra, kültürü üretenin kitle yerine hükmeden sermaye olduğunu düşündüklerinden "Kültür endüstrisi" kavramını kullanmayı uygun görmüşlerdir. Adorno'ya göre:

"Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar.[...] Kültür endüstrisi, ikiyüzlüce önüne geçtiği mutluluktan insanları uzaklaştırmak için aldatıcı bir memnuniyet duygusunu devreye sokmakta, dünyanın tamda kültür endüstrisinin istediği gibi olduğu fikriyle bir refah havası yaratmaktadır. Kültür endüstrisinin asıl etkisi aydınlanma karşıtlığında etkisini göstermektedir ve doğaüstündeki gittikçe artan teknik egemenlik olarak aydınlanma, Horkheimer'la benim daha önce da yazdığımız gibi, kitleleri aldatma haline gelmekte, bilinci zincire vurma yöntemine dönüşmektedir. Kendi başına bilinçli olarak yargılayan ve kara veren özerk, bağımsız bireylerin gelişimi önünde bir engel olarak durmaktadır. Böyle bireyler, güçlenmek ve gelişmek için olgun insanlara ihtiyaç duyan demokratik toplum olmazsa olmaz önkoşuludur. Eğer kitleler sırf kitlelere dönüştükleri için hakir görülüyorsa, şunu akıldan çıkarmamak gerekir ki, onları kitlelerle dönüştürüp küçük düşürme, devrin üretim güçleri ne kadarına izin veriyorsa o kadar olgunlaşmalarını sağlamak için özgürleşmelerini engelleme konusunda kültür endüstrisinin rolü çok büyüktür."¹¹⁰

Kültür endüstrisinin 1950'lerdeki sanatına Pop Sanat denmektedir. Richard Hamilton, David Hockney, Robert Rauschenberg, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein, Jasper Johns (Örn. 3) ve Andy Warhol (Örn. 4) öne çıkan isimler olup, film yıldızlarından kola reklâmına, çıplak kadınlardan Amerikan bayrağına değişen

¹¹⁰ Theodor W. Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", **Cogito**, çev. Bülent O. Doğan, YKY, sayı 36, Yaz 2003, s.76-78.

ve popüler olan ne varsa, hemen ve ucuza tüketilecek her şey pop sanatın malzemesini oluşturmaktaydı. Her türlü malzeme, tuval, kumaş, ahşap ve teknikte özellikle kolaj yoğun şekilde kullanılmaktaydı. Bu yönüyle de bir nevi postmodern sanatın tüketime endeksli medyatik yanının öncülüydü.



Resim 3. Jasper Johns, Bayrak, 1954–55, Kontrplak üzerine yağlı boya ve kolaj



Resim 4. Andy Warhol, Altı Adet Marilyn, 1963, tuval üzerine ipek baskı ve akrilik.

Topluma ve sanata egemen olan tüketim kültürünün sanatı, sanatın sonunu getirmiş gibi görünmektedir. Modernizmin tek değerliliği yerine çoklu üslup

normlarına, simgecilğe ve geleneksel figüratif resim anlayışına geri dönüşü temsil eden postmodern sanat, modernizmin bütünlük anlayışı yerine, üslup ve yöntem çokluğuyla bütünlük ilkesini parçalar. “Postmodern resim, belli bir biçim özelliği taşımamaktadır. Bu nedenle, konuya belirli kuralları olan bir sanat olarak değil, tarihi, mitolojiyi, gelenekleri ve geçmişteki tüm değerleri içeren bir sanat anlayışı olarak yaklaşılmalıdır.”¹¹¹ Bu anlayışta tarih, gelenek, retorik, ikonografi, renk, heykel, süsleme, sembol, öyküleme, şiddet, cinsellik hatta o güne kadar mahrem sayılan pek çok şey postmodern sanatın konusu durumuna gelir. Postmodern resim anlayışı dediğimizde daha çok 1980’lerden sonra eklektizm ve pastiş kullanılarak yapılan resim akla gelmekle birlikte kimi sanat kuramcıları öncesindeki avangardist akımları da postmodern resim geleneğinin içinde değerlendirilmektedir. Bu da sanatta farklı akımların genel olarak postmodern adı altında adlandırılmasına neden olmaktadır. Funda Altinkale, Huyssens’den yaptığı alıntıda konuyu şöyle açıklar:

“İlk postmodern tepki, 1950’lerde doğan ve 1960’larda büyük popülerliğe ulaşan Pop Art ile gelmiştir. Huyssen, 1960’ların postmodernizminin son otuz yılın sistemleşmiş yüksek modernizmine karşı, Avrupa avant-garde’nin mirasını yeniden canlandırmaya ve buna kısaca Duchamp-Cage-Warhol eksenini denebilecek hat boyunca bir Amerikan biçimi vermeye çalıştığını ileri sürmekte ve 1960’ları dört evrede ele almaktadır. İlk evrede, Dada ve Gerçeküstücülük gibi erken avant-garde hareketleri hatırlatan geçici bir imgelemin oluşunu ve bu nedenle, Duchamp’ın 1960’lar postmodernizminin babası olarak görüldüğünü; ikinci evrede, Amerikan kültüründe yüksek sanat geleneğine karşı bir avangardist başkaldırının politik bir anlam taşıdığını, sanatın günlük yaşamdan kopuşuna yönelik bir saldırının (happeningler, pop lehçeler, sokak tiyatrosu vb.) söz konusu olduğunu; üçüncü evrede, postmodernistlerin 1920’ler avantgarde’nin teknolojik iyimserliğini paylaştıklarını; yeni medyaya duyulan hevesle gelen dördüncü evrede ise, popüler kültürü, modernist ya da geleneksel yüksek kültürün kutsallığına bir meydan okuma olarak, etkin bir girişimin ortaya çıktığını belirtmektedir.”¹¹²

1960’larda başlayan sanatta ki bu değişim süreci pop-art, kavramsal sanat, yeni dışavurumculuk, simgecilik, yeni klasisizmin türleri 1980 sonrası postmodern sanatın hazırlık evreleri ya da içinde postmodern kimi öğeleri barındıran öncü akımlardır.

¹¹¹ Funda Altinkale, “Postmodernist Resimde Figürasyon ve Klasik Değerlere Genel Bakış”, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2001, s. 58.

¹¹² A.e., s. 62.

Pek çok akademisyene göre 1950'lerle 80'lerin sanatı pekte birbirinden farklı değildir. Oysaki süreç içinde yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasal değişim, yaşamı algılayışımızda ki farkları beraberinde getirmiş sonunda ortaya çıkan ürün benzer görünmekle birlikte, dünya kavrayışındaki farklılık dönemsel farklılığı da beraberinde getirmiştir. Örneğin Robert Rauschenberg'in (1925–2008) *Persimmon* (Örnek 5) adlı eseri Rubens'in *Süslenen Venüs* ve daha birçok şeyin bir arada kullanıldığı bir kolaj resimdir ve pek çok akademisyen postmodernist hareketin öncüsü olarak değerlendirilmektedir.¹¹³



Resim 5. Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964

Donald Kuspit postmodern resmi röprodüksiyon olarak tanımlar, ona göre: “Postmodern resimde artık yapılan eser yerini röprodüksiyon alır. Tablo ile röprodüksiyon özdeş hale gelir ve gerçek olandan daha gerçek durumuyla onu izleyen kişi için daha kolay anlaşılabilir ve çekici olur.”¹¹⁴ Yani burada sanatsal bir üretimden değil yeniden üretimden söz edilmektedir. Postmodernizmin “her şey olur” sloganı nedeniyle özellikle resim sanatında sınırların nerede başlayıp bittiğini belirlemek son derece zordur.

¹¹³ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 344–346.

¹¹⁴ Kuspit, *Sanatın Sonu*, s. 25.

La Pittura Colta'cılar (Kültür Resmi) olarak tanınan üç İtalyan ressam Carlo Maria Mariani, Sandra Chia ve Mimmo Paladino postmodern resmin önde gelenleri arasında sayılmaktadırlar. Carlo Maria Mariani'nin (d.1931) 1997 yılında yaptığı *Büyük Yaratıcı Süreç* (Örnek 6) adlı yapıtında erotik bir şekilde birbirine sarılmış olan iki çıplak kadının biri Picasso'dan diğeri Antik Yunan'dan alınmış başlarıyla eklektik yapıya örnek teşkil etmektedir.



Resim 6. Carlo Maria Mariani, *Büyük Yaratıcı Süreç*, 1997



Resim 7. Mary Beth Edelson, *Yaşayan Kimi Amerikalı Kadın Sanatçılar*, 1972.

Mary Beth Edelson, Leonardo Da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* tablosundan esinlenerek yaptığı eserinde, 12 havari yerine, modanın ünlü kadın isimlerinden oluşan bir poster oluşturmuştur.

III. POSTMODERN MÜZİK

A. Dünya Müziğinde Postmodern Yaklaşımlar

Modern müziğin, özellikle resim sanatında etkisini göstermiş olan empresyonizmin (izlenimcilik) müzikteki temsilcisi Claude Debussy (1862–1918) ile başladığı kabul edilmektedir. Bestecinin 1912 yılında bestelediği *Jeux* adlı eserinde kullandığı kromatizm ve dissonances (kakışmalı) sesler, “armoniye değil, melodi, ritim ve tını parçacıklarının düşey ve yatay birleşimlerine”¹ dayalı eserleri bestecinin modern sanat içinde yer almasına neden olmuştur. Modern müzik bu tarihten başlayarak 1960’lı kimi sanat kuramcısına göre 1970’li yıllara kadar devam eder. Bu süreç içinde modern müzik 1945 öncesi ve sonrası başlıkları altında analiz edilir. Yirminci yüzyılın başından itibaren tonaliteden uzaklaşarak atonaliteye varan ve sonrasında dinleyicileri şok eden öncü eserlere, John Cage’in (1912–1992) 1952 yılındaki performansı 4’33” ile son noktanın konduğu kabul edilmektedir.

“...eserin ilk icrasında piyanist David Tudor sahneye çıkıyor, piyanonun başına geçiyor ve ellerini dört dakika otuz üç saniye piyanonun üzerinde tutuyor, bu arada üç hareketi gösterecek jestler yapıyordu. Müzik eseri sadece dört dakika otuz üç saniye sessizlikten oluşmuyor; bundan başka öksürük seslerini, programa göz atan seyircilerin çıkardıkları kâğıt hışırtılarını ve konser salonuna nüfus eden öteki sesleri de içeriyordu.”²

“*Başlangıç sonda yatar*” sözünü Cage’in 4’33” ü için yorumlayacak olursak, 50’li yıllarda eser bir şeylerin protestosu ya da deneyimlemenin son noktası olarak yorumlanırken, postmodern anlayışla hiçliği ya da sessizliğin sesi ifadesiyle bir ironi olarak yorumlanmaktadır. O halde ortaya şu çıkmaktadır; yavaş yavaş olgunlaşan postmodern müzikte, modern müziğin en uç örneklerini oluşturanlar aynı zamanda postmodernliğinde öncüleri sayılmaktadırlar.

¹ İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1990, s. 121.

² Larry Shiner, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı, Yayınları, 2004, s. 434–435.

Müzik tarihinin geneline baktığımızda bu durumu çok iyi gözlemleyebiliriz. Dönemlerin birbiri içine girdiğini özellikle klasik dönemin tam başlangıç tarihini veremediğimizi arada geçiş dönemlerinin ya da o dönem içinde dönemden farklı stilde eserler besteleyen bestecilerin olduğunu görürüz. Bu durum postmodernite içinde geçerli. Kimi akademisyenlerin modernin ardından gelen her şeyi ya da 1945 sonrası dönemi postmodern olarak adlandırmalarının sebebi de bu olsa gerek.

Modern müziğin genel karakteristik özelliği olarak karşımıza çıkan parçalanmışlık, ezginin yitirilmesi, tonaliteden kopuş, noktasal bir takım hareketlerden oluşan tekrarlar ama bu tekrarların bile algılanamaz oluşu, sanat ile dinleyici arasında bir uçurum oluşmasına neden olmuştur. Postmodernliğin getirmek istediği şeylerden biride duyuş için geçerli olabilecek figür tekrarlarını dinleyiciye duyurmak ve bu yöntemle anlaşılabilirliği ve takip edilebilirliği yeniden sağlamaktı.

Müzikle dinleyici arasındaki uçurumun kapatılması demek olan postmodern anlayışın müzikteki yeni hareketini Stockhausen şöyle açıklar: “50’li yılların daha önce bilinen her şeyi olabildiğince yok sayan soyutlamasına karşılık 60’lı yılların rüzgarı içine bütün çağların ve bütün ülkelerin hem bulunmuş sesli objelerini hem de müzikle ilgili objeleri entegre ettik.”³ Teknolojinin müzik endüstrisine kazandırdığı dijital aletler, müzik-medya ilişkisi, müzik videoları bu adaptasyon sürecini hızlandıran öğeler olmuştur. Bir başka deyişle postmodern yaklaşım, günümüzün bilgi kaynakları olan televizyon, radyo ve internetin hâkimiyetiyle büyük oranda şekillenmiştir.

Sanatçıyla toplum arasındaki uçurumun aşılması postmodern sanatta, sanat tüketicisinin kendine uygun, anlaşılabilir (zaman geçtikten sonra değil hemen anlaşılabilir) bir kuruluş ve biçim içinde olmasıyla mümkün olabileceği görüşü savunulmaktaydı. Sanatla toplumun iletişim kurması “...geçmişe gönderme, geçmişe dönüş- mekân içinde de- yerellik ve uluslararasılık-toplumsal ve estetik çerçevede

³ Beatrice Ramaud-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s. 25.

bir diyaloga dönüşmüş olmaktadır.”⁴ Şeklinde ya da klasik müzik temalarının her türden müzik biçiminde hiyerarşik bir düzen içermeksizin akla gelebilecek her türlü müzik öğesinin ve objesinin birlikte kullanılması olarak yorumlanmaktadır.

“Örneğin John Zorn oda orkestrası için yaptığı *Kobra*’da, geleneksel orkestra çalgılarını kullanmakla kalmaz, elektro ve bas gitar, pikap, basit org, telefon zili ve sanayi zillerini de kullanır.[...] Anjelika Akbar’ın son albümü Bach A L’Orientale’de Bach müziği ile doğu ritimlerini bir araya getirmesini, Pekinel kardeşlerin yine Bach’ı caz ritmiyle çalmasını artık kimse yadırgamamaktadır.”⁵

Amaç ister dinleyici ile kolay iletişim kurmak olsun, ister farklı tını ve renklere ulaşmak olsun kökeninde iletişim ve bilişim araçları tüm dünyada binlerce etnik veya popüler müzik türlerine kolay erişimi sağlamıştır. Modern dönem öncesi de bu tür erişimlere ulaşmak mümkün olsa da 20. yüzyıl teknolojisi ile sağlanan hızlı ve kolay erişim küresel köydeki her sanatçının birbirinden anında haberdar olmasını sağlamış ve müzikte tür birleşmesine neden olmuştur. Böylece var olan tür çokluğu günümüz sanatçısı için daha çok çalışma materyali oluşturmuş, çok kültürlülük gibi çok türülülük ya da tür birleşmesi (farklı müzik türlerinin harmanlanması) *melezleşme* (hybridization) sanatçının artan farkındalığı olarak eserlerine yansımış görünmektedir. Farklılıkların birbiri içinde erimesi ve kaynaşması sonucu oluşan bu sentez eserlerde kültürler üstü ya da kültürel karışım hedeflenmektedir.

Postmodern müzik dediğimizde ki ben müzikte postmodern öğeler demeyi daha doğru bulmaktayım. Çünkü bu tez postmodernitede kültür endüstrisinin ürettiği belirsiz yapıdaki popüler müzikten değil, Antik Yunan’dan beri süre gelen tartışmalarda olduğu gibi yüksek sanat diye adlandırılan Klasik Batı Müziği üzerindeki etkilerinden söz etmekteyim. Bu açıdan bakıldığında postmodernliğin modern müzik eserlerine getirdikleri şöyle sıralanabilir:

⁴ Ramaut-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, s. 21.

⁵ Başak Ünal, “Postmodern Perspektifte Müzik Videoları ve Nez’in Sakın Ha Videosunun Analizi”, s. 9–10.

- 1) Alışıldık temalar
- 2) Eksene dayalı ezgiler
- 3) A B A biçimi
- 4) Kolâj
- 5) Alıntı
- 6) Montaj
- 7) Pastiş
- 8) Yerel müzik öğelerinin ve objelerinin kullanımı
- 9) Çalma kolaylığı

Modern sanatın karşısına dikilen postmodern estetik anlayışındaki “geçmişe yöneliş” ilkesi, modern sanatın olmazsa olmazı olan “geçmiş aşma” ilkesini duraklama evresine sokmuştur. Geçmiş dönemlerin eserleriyle bağlantı kurma, müzik sanatının en bilinen eserlerinden alıntılanan motifler, ezgiler, kadanslar hep geçmişin hatırlanmasına yönelik çalışmalardır. Alıntı olarak kullanılan ezgilerin, kadansların ya da akorların kullanılışı bir bütün olarak ele alınmamaktadır. Alıntı kullanımının çeşitli yöntemleri içinde en yaygın olanı her şeyi birbiri içinde eriterek ulaşılan sonuçtur. Peki, toplumun kültürel, ekonomik, sosyal ve düşünsel gelişiminden bağımsız göremeyeceğimiz besteciyi geçmişe yönelten amaç neydi? Bu amaçlardan birini Henri Pousseur 1989 yılında operası *Votre Faust* hakkında yaptığı söyleşide şöyle açıklar:

“1959’dan sonra bazı geleneksel malzemelerden bütünüyle vazgeçmenin çok zor olduğunu anladım. Eski müzikleri dinliyor ve çalışıyordum. Bu bir kişilik bölünmesiydi ama devam etmenin artık gereksiz olduğunu düşünüyordum. Webern’in dengeler ilkesi içinde bunları örgütleyebilirdim. Böylece kendi sistemimi kurdum. Alıntı yapmak bir başlangıçtı ve hafızamın dallanıp budaklanmasından yararlanarak bir sonuca varmış oldum.”⁶

Postmodern besteciler arasında adı sıklıkla geçen Estonya doğumlu Arvo Pärt (d.1935) ise 1970’li yıllarda Sovyet baskısına bir başkaldırı olarak ezgi ve modaliteye döndüğünü ifade eder. Kullandığı armonik yazı, Ortodoks kilise müziği,

⁶ Ramaut Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, s. 26.

Gregoryen ilahileri, alıntı yaptığı Bach, Machaut, Bartok, Stravinsky gibi bestecilerin eserleriyle çağdaş dille yeni bir mistik anlayışa yöneldiği gözlemlenir.⁷ Gerçektende bestecinin eserleri dinlendiğinde 15. yüzyıl motetlerinden birini dinlediğinizi sanabilirsiniz. Eserleri, modern müzikte terkedilmiş olan sakinlik ve huzuru barındırmaktadır.

Klasik Batı Müziği örneklerinde sıkça karşımıza çıkan alıntı, sözlük anlamıyla: “Bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça, aktarma. “iktibas””⁸ olarak tanımlanmaktadır. Müzikte kullanım biçimi de aynı şekilde gerçekleşmektedir. Estetik, müzik tarihi metodolojisi ve Polonya müziği üstüne uzman olan, Polonyalı müzikolog Zofia Lissa (1908–1980) 1966’da müzik alıntısını şöyle açıklar:

“Alıntı bir bütündür, bir bütünün parçası gibi olsa da; çünkü kendi içinde başlar ve biter ama başka bir yapının parçası olduğunu bilerek. [...] Bulunduğu yapının bir teması gibi olmamalıdır, aksi halde yabancı bütünlüğünü tamamen yitirir.”⁹

Fransız postmodernist edebiyat ve toplum teorisyeni, göstergebilimci ve yazar Roland Barthes’a (1915–1980) göre ise alıntı bir nevi belleği harekete geçirme, geçmişle bu gün arasında bir diyalog oluşturmaktır.

“[...]Kimi zaman çağdaş bir yazı içinde yapıştırma gibidir (bir binanın cephesine yapıştırılan bir kabartma ya da tonal olmayan bir yazı içinde yer alan bir üç/beş akoru gibi), kimi zaman kendisine eşlik edecek bir çevre yaratır (binanın cephesine yerleştirilen kolonlar ya da üç/beş akoruna yeni bazı çekim noktalarını yaratmak gibi) Böylece hiçbir tarihsel bağ kurmadan, bütün çeşitliliği içinde bir bütün olan geçmişle bugün arasında bir diyalog oluşur.”¹⁰

⁷ Ramaut-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, s. 33.

⁸ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük 1, A-K, Ankara, Türk Dil Kurumu Basımevi, 7.bs. 1983, s. 42.

⁹ Ramaut Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, s. 41.

¹⁰ **A.e.**, s. 42.

Tarihin pek çok evresinde alıntı sanat yapısının oluşturulmasında kullanılmıştır. Ama postmodernist yaklaşımda önceki dönemlerden farklı olarak geçmişe yapılan göndermelerin daha özgür, daha yoğun ve belli bir müzik türüne ya da belli bir besteciye bağlı olmaksızın kimi zaman şöyle bir anımsama, kimi zaman ise uzun soluklu ifadeler olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu uzun süreli alıntılara da kolaj adı verilmektedir. Kolaja örnek olarak Luciano Berio'nun (1925–2003) 10 Ekim 1968'de New York Filarmoni'nin 125. kuruluş yıldönümüne 8 ses ve orkestra için bestelemiş olduğu eseri *Sinfonia*'nın 3. bölümü gösterilebilir. Eser beş bölümden oluşmaktadır, 3.bölüm Mahler'in *İkinci Senfoni*'sinin *Scherzo*'sundan alıntı olmanın yanı sıra bu alıntıyla iç içe geçmiş başka müziklerden alıntılarla kolaj şeklinde düzenlenmiştir.

“Bölüm, Mahler'in müziğinin üç bölümlü yapısını alır ama onu yeniden kurar; Velasques'in Picasso tarafından yapılan *Mènines* yorumuna benzetilebilir bütün bu anlayış. Alıntı yapıtları şunlardır: Schönberg (*Beş Parça*, Op.16), Mahler (II., IV., IX., Senfoniler), Debussy (*La Mer*), Hindemith (Keman Konçertosu), Berlioz (*Fantastik Senfoni*), Berg (Keman Konçertosu, *Wozzeck*), Brahms (Keman Konçertosu, IV.Senfoni), Ravel (*La Valse*, *Daphnis et Chloë*), Beethoven (IV. Ve IX. Senfoni), Strauss (*Rosenkavalier*), Pousseur (*Couleurs croisées*), Bach (I. Brandenburg Konçertosu), Stravinsky (*Bahar Ayini*), Boulez (*Pli selon pli*), Webern (II. Kantat), Stockhausen (*Gruppen*), Globokar (*Accord*). Burada kullanılan tekniğin temeli bu alıntıların kendileri değildir; [...] asıl olan bu deneyimin kendi ağırlığı, bunların ‘mecazi’ anlamlarıdır, anımsayış bolluğunun ağırlığıdır.”¹¹

19. yüzyıl, Aydınlanma ve Fransız devriminin Özgürlük-Eşitlik-Kardeşlik ilkeleri çerçevesinde gelişen düşünsel, siyasal ve kültürel alandaki değişimleriyle topluma yeni bir bakış açısı sunmaktaydı. Almanya ve İtalya'daki kent devletlerinin yıkılması, Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin oluşması sonuçta kültürü ve müziği de etkilemişti. 600 yıldır müziğe egemen olan İtalyan, Alman ve Fransız etkisi yerini ulusal akımlara bırakmıştı. Amaç müziği bu ülkelerin otoritesinden bağımsız, her ülkenin kendi yerel müzik ve çalgıları kullanılarak evrenselliğe açılan yeni anlatım yolları bulmaktı. Tıpkı ulusal akımlarda olduğu gibi postmodern yaklaşımda da *yerele dönüşün* ve ezginin yeniden kullanıldığı görülmektedir. Yerele dönüş ilkesi postmodernist yaklaşımda şu şekilde ifade edilmektedir.

¹¹ Ramaut Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, s.48.

“Yerele dönüş salt yereli kullanmak demek değildir; sanat müziği çerçevesindeki toplulukları kullanıp yereli stilize ederek, onu yenileştirerek, ona göndermeler yaparak, onu deyim yerindeyse, yerellikten uzaklaştırarak ona başvurmaktır.”¹²

Yerele dönüş ya da yerel öğeleri kullanma makamsal, dizisel ya da yerel çalgıları kullanma şeklinde olabilir. Yapılan alıntılar birebir alıntı ya da soyutlama şeklinde gerçekleşmektedir. Eğer bir çift anlamlılık ifade etmiyorsa asıl hedeflenen renk arayışı olmaktadır.

“Postmodern bir besteci çoğunlukla klasik formların geleneksel kullanımından daha çok sesle ilgili dokuların ve rengin (yüzey) araştırılması ile ilgilidir. Bu eğilim kısmi olarak sentezörler, örnekleyiciler ve Avrupalı olmayan kültürlerden enstrümanların “keşfi” tarafından olanak sağlayan yeni sesle ilgili olanaklar tarafından yönetilmektedirler.”¹³

Klasik Batı müziği içinde postmodern öge olarak kullanılan yerele dönüş, popüler müzikte de “*World Music*” kavramı olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu müzikler “[...] “batı-dışı” coğrafyalarda üretilmiş olan ve “batı-dışı” coğrafyaların etnik/folk/yerel müzikleriyle, Batı müziği unsurlarının bir araya getirildiği müzikleri içermektedir.”¹⁴ İster klasik batı müziğinde kullanılmış olsun ister popüler müzikte, farklı kültürlerle ait müziklerin onları oluşturan tarihsel, coğrafi ve geleneksel geçmişlerinden bağımsız anlamak ve doğru yorumlamak oldukça zordur, bu nedenle ortaya çıkan müzik eklektik bir yapı oluşturmaktadır. Bu eklektik yapı içinde de çoğunlukla kullanılan yerel öğeler, onu kullanan müzisyen o kültüre ait biri değilse, karakteristik özelliğini yitirmektedir.

¹², Ramaut-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, s. 50.

¹³ Garth Alper, “Making Sense Out of Postmodern Music”, **Popular Music and Society**, Winter, 24:4, Academic Research Library, 2000, pg. 1.

¹⁴ Zeynep Gülçin Özkişi, “Postmodernizm ve Küreselleşme Bağlamında “World Music” Tanımlaması, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı 33, 2007, s. 154.

Postmodern yaklaşımın bir başka özelliği *çalma kolaylığının* gözetilmiş olmasıdır. Modern müzik eserlerinde 1900’lü yılların başından itibaren gitgide zorlaşan ritim değişiklikleri, çalgıların klasik kullanımları dışında yeni biçimlerde kullanılması, gelenekselin dışında üretilmiş olan yeni seslerin gösterimi için ölçeksel notasyon sisteminin yetersizliği sonucu ortaya çıkan yeni nota yazım yöntemleri, bu yöntemlerin çeşitliliği ve bireyselliği modern müzik adına çalma zorluğu oluşturmaktaydı. Çalma zorluluğunu ortadan kaldırmak adına tekrar ölçeksel notasyona geri dönmüş ve besteciler daha çok ben çalabiliyormuyum, tat alabiliyor- muyum gibi sorulara verdikleri yanıtlar doğrultusunda eserlerin çalma kolaylığında rasyonel olmayı gözetir olmuşlardır.

B. Türkiye’de Çoksesli Müziğin Başlangıcından Postmodernistlere

Türkiye’de 181 yıllık geçmişe sahip klasik batı müziği kültürü, Avrupa’daki 1500 yıllık geleneğin bugün bulunduğu noktaya eşdeğer düzeydedir. Türkiye’de klasik batı müziği kültürünün oluşmasını sağlayan süreç II. Mahmut’un 1826 yılında yeniçeri ocağını ve mehter takımını kaldırıp yerine 1831 yılında *Mızıka-i Hümayunu* (Padişahın Müzik Topluluğu) kurmasıyla başlamıştır.¹⁵ Topluluğun kurulmasından 3 yıl önce 1828 yılında, İstanbul’a getirilen İtalyan besteci Guiseppe Donizetti (1788–1858) *Nizam-ı Cedid Ordusu*’na eşlik etmesi amacıyla kurulmuş olan boru takımını bir bandoya dönüştürmüştü bile. Mızıka-i Hümayun’un başına getirilen Donizetti topluluğu kısa sürede “Avrupa örneklerine göre; modern ve geleneksel sanatları içeren *bando, orkestra, opera ve operet, tiyatro, fasıl takımı, dini müzik, orta oyunu ve Karagöz-hokkabaz-kukla* bölümlerinden oluşan bir müzik okuluna dönüştürdü.”¹⁶

Cumhuriyet döneminde hızlanan gelişim süreci 1923 yılında İstanbul’da Türk ve batı müziği bölümleriyle *Darülelhan*’ın (Ezgiler Evi)* yeniden açılması ve Ankara’da 1924’te *Musiki Muallim Mektebi*’nin kurulmasıyla kurumsallık kazanmaya başlamıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan kısa bir süre sonra konservatuvara dönüşen her iki kurum, Türkiye’nin müzik kalkınmasına yön veren önemli sanatçıların yetişmesini sağlamıştır.

Türkiye’de çoksesli müziğin öğrenilip yerleşmesi için hiç kuşkusuz en büyük adımları Atatürk atmıştır. O’nun 1 Kasım 1934’te Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde verdiği söylevdeki müzikle ilgili görüşleri konuya verdiği önemin açık bir göstergesidir.

“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır; ancak, bunda en çabuk, en

¹⁵ Önder Kütahyalı, **Çağdaş Müzik Tarihi**, yay. haz. Nejat İlhan Leblebicioğlu, Ankara, Varol Matbaası, 1981, s. 100–101.

¹⁶ Yılmaz Aydın, **Türk Beşleri**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003, s. 18.

* Darülelhan, 1917’de Türk sanat müziği eğitimi yapılması amacıyla kurulmuş, 1921’de kapanmıştır. Önder Kütahyalı, **Çağdaş Müzik Tarihi**, s. 103

önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir; ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.”¹⁷

Tek sesli ve makamsal bir dile sahip olan geleneksel Türk müziği ve halk müziğimiz, Cumhuriyetin ilk yıllarında Avrupa’ya eğitime gönderilen beş bestecimizle; Cemal Reşit Rey (1904–1985), Hasan Ferid Alnar (1906–1978), Ulvi Cemal Erkin (1906–1972), Ahmed Adnan Saygun (1907–1991) ve Necil Kazım Akses (1908–1999), kültürel modernleşme projesi çerçevesinde çok seslendirilerek Türkiye’de klasik batı müziği kültürünün yerleşmesi yolunda atılmış ilk adımları oluşturmuştur. “Türk Beşleri”, müzik kültürümüzün gelişmesinde yerel öğelerden (halk türküleri ve makamlardan) yararlanarak, bunları batının çoksesli armoni kuralları içinde armonize edip çokseslendirerek eklektik yapıda eserler bestelemişlerdir. 19. yüzyıl sonlarında yerel kaynaklardan yararlanarak oluşturulan yeni müzik dili ve ulusalcılık akımı doğrultusunda da değerlendirilebilecek bu çalışmalar, çağdaş çoksesli Türk müziğinin temelini oluşturmaktadır.

Birinci kuşak Türk bestecilerinin ardından günümüze kadar gelen yaklaşık 60¹⁸ bestecimizden, ikinci kuşak Türk bestecileri grubunda yer alan sanatçılarımız Türk sanat ve halk müziklerini eserlerinde kullananlar ve özgür bir yaklaşım sergileyenler olarak iki grup altında toplanmakta, 1950 sonrası doğanlar ise genç kuşak çağdaş Türk müziği bestecisi olarak adlandırılmaktadırlar.

21. yüzyıl Türkiye’inde çoksesli Türk müziği alanında gerek yorumcularımız gerekse bestecilerimiz katıldıkları yarışmalarda aldıkları dereceler ve verdikleri konserlerle dünya ölçeğinde adlarından söz ettirmektedirler. Bu da 1500 yıllık bir kültürün zorda olsa özümseme, geleneksel müziğimizin yanında varolduğunun bir kanıtıdır.

¹⁷ Kütahyalı, **Çağdaş Müzik Tarihi**, s. 102.

¹⁸ Aydın, **Türk Beşleri**, s. 23.

C. İlhan Usmanbaş

Biyografi

İlhan Usmanbaş, 28 Eylül 1921 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ailesi 1924 yılında İstanbul'dan ayrılıp Ayvalık'a taşınmıştı. "Usmanbaş her söyleşide Ayvalık'tan çok özel bir kent, çocukluğundan da çok özel bir dönem olarak söz etmiştir. Bu kentin onun sanatçı kişiliğini geliştirmekte büyük payı olduğunun da altını çizmiştir."¹⁹ 1933 yılında ilkokulu bitirdiğinde ağabeyi Orhan Usmanbaş'ın kendisine mezuniyet hediyesi olarak getirdiği viyolonsel, önceki yıllarda annesi ve ağabeyinin hazırlığında geçen sanat yaşamının başlangıcı kabul edilmektedir. İlk ve orta öğrenimini Ayvalık'ta tamamlayan Usmanbaş, 1936 yılında Galatasaray Lisesi'ne başlar. Okulun sanata yatkın ortamı ve matematik öğretmeni Delors'un da katkılarıyla sanatçımız 1941 yılında Galatasaray'ı bitirdiğinde İstanbul Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümüne ve Belediye Konservatuvarına kaydını yaptırmıştır. Burada kısa bir süre Cemal Reşit Rey ile kompozisyon, Sezai Asal ile viyolonsel çalıştıktan sonradan 1942 yılında eğitimini salt müzik üzerine yapmaya karar verip Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne girmiştir.²⁰

Hasan Ferit Alnar ile armoni ve kontrpuan, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Adnan Saygun'la kompozisyon, David Zirkin ile viyolonsel çalışan Usmanbaş 1948 yılında konservatuvardan pekiyi dereceyle mezun olmuştur. Aynı yıl konservatuvara solfej öğretmeni olarak atanan Usmanbaş, kurumda form bilgisi, müzik tarihi dersleri ve 5 ay süreyle müdürlük görevi yaptıktan sonra İstanbul'a gelmiştir. 1974 yılında 2 yıl sürecek olan konservatuar müdürlüğünden sonra kompozisyon öğretmeni ve Ana Sanat Dalı Başkanı olarak devam ettiği eğitimcilik görevini 1985 yılında aldığı profesör unvanıyla 1998 yılında tamamlamıştır. 2002 - 2003 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvar'ında Çağdaş Notasyon dersleri veren Usmanbaş, halen bestecilik çalışmalarına ve 2002 yılından

¹⁹ Evin İlyasoğlu, **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 44.

²⁰ **A.e.**, s. 41-57.

itibaren de Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümünde “20. Yüzyıl Sanat ve Müzik Düşünce Hareketleri” adlı dersle eğitimcilik görevine devam etmektedir.

1952 yılından itibaren kongre, festival, jüri üyeliği ve yapıtlarının seslendirilişini yönetmek amacıyla sayısız Avrupa, Amerika ve Asya seyahatlerinde bulunan bestecinin kazandığı ödüller ise şöyle sıralanmaktadır:

1954 Fromm Music Award kompozisyon ödülü “*Yaylı Dördül*”

1958 Kouzevitzki Ödülü “*Şiirli Müzik*”

1966 Wieniavski Kompozisyon Ödülü “*Boşluğa Atlayış*”

1969 Cenevre Bale Müziği Ödülü “*Bale İçin Müzik*”²¹

İlhan Usmanbaş’ın eserlerinin ve ödüllерinin yanı sıra 5 adette çeviri kitabı bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Curt Sachs, Milli Eğitim Yayınları, 1965; *Müzikte Türler ve Biçimler*, André Hodéir, Milli Eğitim Yayınları, 1971; *Müzikte Biçimler*, Goetschius, Milli Eğitim Yayınları, 1974; *Nietzsche’nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, Pan Yayıncılık, 1996; *Müzikte Postmodernlik*, Beatrice Ramaut Chevassus, Pan Yayıncılık, 2004.

Sanat Yaşamı

İlhan Usmanbaş’ın sanatçı bakışının, kişiliğinin, çağdaş eserlerinin oluşmasında kuşkusuz en büyük etken ailesi ve yaşam tarzıydı. Sanatçı:

“Çocukluğunda, kendi deyimiyle “alafranga” bir ortamda büyümüş, ilkokulun ortalarına dek davul-zurna gibi halk müziği çalgılarını dahi görmemiştir. İlk kez bir yarı-yıl tatilinde İstanbul’a geldiğinde halk dansları topluluğu ile karşılaşmış, davul ve zurnanın makam-usul birlikteliğini şaşkınlıkla izlemiştir.”²²

²¹ Say, **Müzik Tarihi**, s. 530.

²² İlyasoğlu, **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, s. 91.

Böyle bir ortamda yetişmiş olması sanatçıya her türlü müziğe eşit uzaklıkta durabilmeyi, kendi birikim ve senteziyle yeni müziği kucaklama, özümseme ve yaratabilme bilincini vermiştir. İkinci kuşak Türk bestecilerinden biri olan İlhan Usmanbaş yeniliklere açık olabilme nedenlerinden bir diğer önemli olanı şöyle açıklar: “Cumhuriyet insanın en büyük kazancı da kişilik gösterebilme güvenini, cesaretini kazanmış olmasıdır.”²³ Bu gerçektende çok önemli bir kazanımdı. Zira Türk Beşlerinin öğrencisi olmak, bestelediğiniz pek çok yapıtın tam ve doğru çalınamama riskine karşın, birde sıcak karşılanmaması olasılığını bile bile yeni müzik biçimlerinde ve yeni notasyon tekniklerini kullanarak eserler yaratmaya karar vermek ve bunu sonuna kadar sürdürebilmek, güçlü bir kişilik ve cesaret sahibi olmanın göstergesiydi. Sanatçı, konservatuvar yıllarından itibaren kendinden önceki kuşağın yaptıklarından çok farklı bir yola gitmek istediğini ve bu yapılanında o güne dek bu kadar radikal bir biçimde uygulanmadığından söz eder.

“Farklı diyorum, hemen mezuniyetimden bir-iki yıl sonra, hocalarımızın tanımadıkları demek istemiyorum, ama reddettikleri 12-ses sistemini hemen kullanmaya başladık. Ben kullandım, Arel kullandı. Kısa süre içinde başka yollara sapmayı denedik. Hocalarımızın her zaman bizim eserlerimizi beğendiklerini hiç sanmıyorum.”²⁴

Dünyanın henüz bir küresel köy haline dönüşmediği 1950’li yıllarda, sanatçımız dünyadaki diğer meslektaşlarının yaptıklarından kimi rastlantılar sonucu haberdar olduğunu anlatır. Örneğin 1950’lerde Leibowitz’in *Schönberg et son école* (Schönberg ve Ekolü) adlı kitabıyla 12 tonun tekniğini ve felsefesini öğrendiğini, 1952’de Amerika’ya yaptığı seyahatle Dallapiccola ile tanıştığını ve Webern’in kayıtlarına ulaştığını belirtir. Oysa bugünkü bilişim devrimiyle dünyanın neresinde olunursa olunsun bütün yeniliklerden anında bilgi sahibi olunabilmektedir. Sanat adına bu bir avantaj mıdır yoksa dez avantaj mıdır? Sorgulanabilir. Bestecimiz dünyanın neresinde olduğumuzu bilmeden ve düşünmeden yazdığımız eserlerle,

²³ İlyasoğlu, **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, s. 96.

²⁴ **A.e.**, s. 96.

bugünkü bestecilerin farkındalığı nedeniyle çoğunda bulunan çekingenliğe sahip olmadıklarını ifade eder.²⁵

İlhan Usmanbaş, Evin İlyasoğlu ile yaptığı bir söyleşide besteci olarak yaratı dönemlerini ve müziğini şu şekilde değerlendirmiştir:

“Bütün yapıtlarım-ayrıntıları ele almazsak-belli XX. Yüzyıl akımları içine girer. Örneğe 1946, 48’lerin **Küçük Gece Müziği**, **Keman Konçertosu** neo-klasiktir; **Yaylı Dördül ’47** ve **Klarinetli Beşil** (1949) Hindemith-Bartok ışığı altında görülebilir; 12 ton ve dizisel yapıtlar daha bellidir; [...] 1951–56 arasında sıkı dizisel çalışmaların son aşaması olan **İki piyano için üç bölüm** adlı yapıtın bazı yerlerinde raslamsal öğeleri kullanmış olmamla bir başka yol açılmış oldu benim için. Dizisel yöntemin çok kesin ritim değerleri, bundan sonraki yapıtlarımda, notaların dizek üzerindeki diziliş boşluklarıyla görece uzunluk kısalık değerleri alan notalara dönüştü. 1965’de yazdığım **Ölümsüz deniz taşlarıydı** ve **Soruşturma** adlı piyano parçalarım bu tür çalışmaların ürünüdür. Bu yazı daha sonra bazı çalgı toplulukları için bir dizi **Raslamsallar** ve piyano için **Biçim/Siz**’lerde kullanıldı. **Parçalanan sinfonietta** ve **Bale için çeşitlemeler**’de sürdürüldü. 1970’lerin Behçet Necatigil’in **Kareler**’i ve Ece Ayhan’ın **Bakışsız bir kedi kara**’sında **Yaylı dördül 1970**’de oldukça uç noktalara varırılmış olacaktır bu çalışma. Raslamsal ve açık biçimi nereden aldığımı bilmiyorum. Anlaşılan 1955’lerin havasında vardı ki sonradan birçok bestecilerce kullanılmış olduğunu gördüm. [...] Son yapıtlarımdan bazılarında “minimalizm” kullandım. Ayrıntılardaki özellikler ise bestecinin kişisel dilidir.”²⁶

Sanatçı 1980’li yıllara birbirinden farklı üsluplarda yazılmış 12 eseriyle iz bırakmıştır. 1990’lı yılları ise 80’li yılların üretkenliğini de aşacak ölçüde 21 eser bırakacağı verimli çalışmalarla geçmiştir.

²⁵ Evin İlyasoğlu, **Müziğin Kanatlarında “Söyleşiler”**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1992, s. 175.

²⁶ **A.e.**, s. 175-176.

Yurtta Sulh, Cihanda Sulh

İlhan Usmanbaş 1981 yılında Duygu Aykal'ın önerisiyle “*yurtta sulh, cihanda sulh*” adlı bale müziğini besteler. Yazılış amacına uygun olarak bir bale müziği olarak hiçbir zaman sahnelenemeyen eserin ilk kaydı 1982 yılında Ankara Radyosu stüdyolarında bestecinin kendisinin yönettiği ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyelerinin çaldığı kayıtle kalıcılığı sağlanabilmiştir.²⁷

Eser 2 bölümden oluşmaktadır. Bölümler bestecinin kendi el yazısıyla belirttiği biçimde şu şekilde sıralanmaktadır.

(Savaş – Yok oluş) – Barış

Eserde Savaş ve Yok oluş 1. bölümde, Barış ise 2. bölümde anlatılmaktadır. Eserin alt başlıkları ise şöyle sıralanmaktadır.

fikir:

bireyin savaşı

doğaya karşı

kendine karşı

insanlığa karşı

yok oluş

ya da

bireyin barışı

doğayla

kendisiyle

insanlıkla

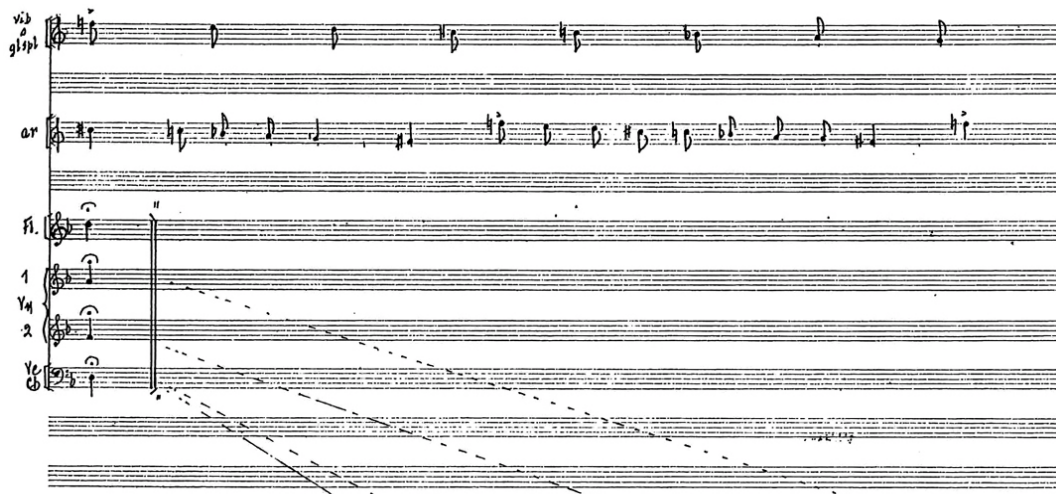
şenlik

²⁷ İlyasoğlu, İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı, s. 255.

Eser, postmodern yaklaşım içinde birebir alıntı tekniğinin kullanıldığı bir kolajdır. Eserin 2. bölümü birbirinden bağımsız üç alıntı içermektedir. Bu alıntılar bireyin, doğayla, kendisiyle ve insanlıkla olan barışının birer sembolik ifade biçimidir. İkinci bölüm [16] numaradan başlamaktadır. Kısa ölçsüz bir girişten sonra, Gluck'un *Orfeo* adlı operasından flüt solo ilk alıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Örnek 1) Partisyonda [17] numaradan başlayan flüt soloya, vibrafon-glockenspiel, arp, 1. keman, 2. keman, çello ve kontrbas partileri İlhan Usmanbaş'ın kendine özgü soyut, ölçsüz, müzikal diliyle eşlik etmektedir. Alıntı, orijinali gibi 3/4 lük ölçüde, Re minör tonunda, sanal belirtilmiş 36 ölçü devam etmektedir.



Örnek 1.1: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Gluck *Orfeo* alıntısı (s. 73, n.[17])



Örnek 1.2: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh* (s. 80 alıntının bitişi)

Flüt solonun bittiği yerden ölçsüz devam eden vibrafon-glockenspiel ve arp solosu 19 numarada başlayan yeni alıntıya kadar devam etmektedir. (Örnek 2)

Kendi içinde başlayıp biten Orfeo alıntısında, bestecinin özgün ifade biçimi, yalın yazı diliyle Cennet Atmosferi hissettirmeye çalışılmaktadır. Müzikal çift anlamlılık bakımından esere getirdiği düşünsel yaklaşım ise şöyledir.

Christoph Willibald Ritter von Gluck'un (1714–1787) üç perdeden oluşan **Orpheus** ya da **Orfeo** adlı operasının librettosu ünlü İtalyan yazar Raniero di Calzabigi (1714–1795) tarafından yazılmıştır. Her iki sanatçıda bu operada ilklere imza atmıştır.

“İtalyan “Ciddi Opera” türüne (Opera-Seria) bağlı kalıplaşmış geleneği yıkmış ve onun yerine, opera sanatında reform anlayışına dayalı yepyeni bir uygulama şeklini koymuştur. [...] Gluck, Napoli türünde yazılmış eski operalarda aynı biçimde meydana getirilmiş da-capo ariyaların birbirini konsertan karakterde zincirleme olarak izlemesine Orfeo operasında son vermiştir. Bu yeni anlayışa göre Orfeo operasında konunun dramatik yönden olduğu kadar, şiiriyet, içtenlik ve muhtevada üstünlük yönlerinden gelişimi de ön plana alınmıştır. Bu arada ariyalar, olayın o andaki gelişiminden doğan havaya ve sahne zorunluluğuna bağlı, dramatik monologlar halinde işlenmiştir. [...] Bundan başka esere koronun ve orkestranın katılım payı, özellikle sıklaştırılıp güçlendirilmiştir.”²⁸

Eserin opera tarihine getirdiği yeniliklerin yanı sıra, Antik Yunan'a dayalı metinde sonu ölümle biten mitos, Calzabigi'nin librettosunda mutlu sona erip, her iki sevgili Euridice ve Orfeo mutluluk içinde aşklarının yenilmez gücüyle tanrılara meydan okumaktadırlar.

Orfeo operasının kullanılmasının bir başka önemli nedeni de Orfeo kimliğinde sembolize edilen değerler olsa gerek. Helen mitolojisinin en karanlık ve en sembolizm yüklü mitosunun kahramanı Orfeo'nun babası Oiagros, annesinin ise

²⁸ Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1.Cilt, 1.bs., 1982, s. 56-57.

üzerinde çeşitli tartışmaların yapıldığı ama çoğunlukla dokuz Mousa'ün* rütbece en büyüğü olan Kalliope olduğu söylenir. Aslen Trakyalı olan Orfeo mükemmel bir şarkıcı ve aynı zamanda bir müzisyen ve şairdi. Lir ve Kithara çalar, Kithara'nın mucidi olarak da kabul edilirdi. Orfeo o kadar güzel şarkı söylerdi ki vahşi hayvanlar onun peşinden gelir, ağaçlar ve bitkiler ona yönelir, en acımasız canlı olan insan bile onun ezgileriyle yumuşardı.³⁰

Gluck'un opera sanatına getirdiği yenilikleri, bilgi, bilim, erdem ve sanatlarla donanmış tüm insanların barışı ve mutluluğu için çalışmayı sembolize eden 9 Mousa'dan biri olan Kalliope'nin oğlu Orfeo'nun; ki o da tüm doğayı sanatıyla büyüleyip etkisi altına almış, öyküsünde anlatılması ve tüm bu sembolizmaların *Yurtta sulh, Cihanda sulh* adlı bale müziğinde bireyin doğa ile olan barışında kullanılması, simgesel bir örtüşme ile anlatılmaktadır.

Eserdeki ikinci alıntı Wolfgang Amadeus Mozart'ın 1786 yılında yazdığı K.488 La Majör Piyano Konçertosu'nun "Adagio" bölümüdür. Eser, bestecinin piyano konçertoları içinde en çok çalınan ve bilinenidir. Üç bölümden oluşan eserin bölüm başlıkları şöyle sıralanır: Allegro-Adagio-Presto

"Fa # minör tonundaki Adagio bölüm, Mozart'ın en tutkulu, en ateşli ifade biçimini kullandığı eserlerinden biridir. 6–8 dakika arası süren bölüm, bir çeşit trajik Siciliana'nın süslediği şarkı gibidir."³¹

Kederli havanın yoğun bir şekilde hissedildiği Adagio bölümü, bireyin kendisiyle olan iç hesaplaşması ve bu hesaplaşma sonunda sağlayacağı bireysel

* Mnemosyne ile Zeus'un kızları. Dokuz aşk gecesinin meyvesi olan dokuz kardeştiler. Bazı tradisyonlar, onları Harmonia'nın ya da Ouranos ile Gaia'nın (Gök ve Yer) kızları olarak gösterirler. Bütün bu secereler, açıkça sembolik nitelikte olup, dolaylı ya da dolaysız Musikinin evrende her şeyden önce geldiği hakkındaki felsefi konsepsiyonlarla bağlantılıdır. [...] aynı zamanda, Düşünce'yi de, bütün şekilleriyle-belâgat, ikna gücü, bilgelik, tarih, matematik, astronomi- yönetirler. Hesiodos, onların iyiliklerini över: krallara eşlik eden ve onlara ikna edici sözleri, kavgaları yatıştırmak ve insanlar arasında barış sağlamak için gerekli kelimeleri söyleten hep onlardır. Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma**, Çev. Sevgi Tamgüç, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1997, s.519.

³⁰ Altar, **Opera Tarihi**, s. 582.

³¹ Eric Blom, **Mozart**, London, The Temple Pres Letch worth, 1942, s. 228.

barışın utkusuna ulaşmada, yoğun bir içe kapanış ve sorgulama için gerekli olan meditatif yapıyı sağlayan ritmi, örgüsü ve tonalitesiyle düşünselle uyuşan bir müzikal yapıya sahiptir.

Ayrıca müzikal değişime uygun olan bu metin, orkestranın kademeli yükselişine de izin vermektedir. [19] numaradan başlayan alıntı da 6/8'lik 31 ölçü devam eden piyano soloya, 1. keman, 2. keman, alto, çello ve bas partileri uzun seslerle eşlik etmektedir. (Örnek 3)

rib.
glspl.

ar.

Adagio
(Piano)

W.A. Mozart, Concerto
pour Piano. K.V. 455,
le II. mouvement (Adagio)

[19]

1. Vn
div. a 2

2. Vn
div. a 2

Vi
div. a 2

Vc

cb

Örnek 1.3: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Mozart La maj. *Piyano Konçertosu*
“Adagio” alıntı (s. 82, n. [19])

Alıntının başında gördüğümüz yalın yazı devam ederken, yavaş yavaş orkestrada her bir sesin üstüne ilave edilen yeni sesler yığılmalar yaratarak, sonunda Mozart'ın orijinal partisini boğacak kadar üst üste yığılan salkım seslere dönüşerek alıntı sona ermektedir. (Örnek 4)

The image displays a musical score for the piece 'Yurtta Sulh Cihanda Sulh' by İ. Usmanbaş. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tp.), Cor Anglais (Cr.), Trombone (Tb.), Piano (P.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Db.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The original melody of Mozart's 'Yurtta Sulh Cihanda Sulh' is shown in the top staff, with the original notation in a smaller font. The subsequent staves show the original melody being layered with increasingly complex and dense orchestration, creating a 'salkım' (a dense, layered texture) that eventually overwhelms the original melody. The score is marked with '1. Cl.' and '2. Cl.' for the first and second clarinets, and '1. Vn.' and '2. Vn.' for the first and second violins. The bottom of the score shows the original melody in a smaller font, with the original notation in a smaller font.

Örnek 1.4: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Mozart'ın partisini boğan salkım akorlar (s. 86)

Bireyin insanlıkla olan barışı bölümünde Usmanbaş, müzik tarihinde farklı bir anlam ve öneme sahip “insanlığı, yaşamı ve doğayı tek bir bütün; bireyi de bölünmüş tek bir yaratılışın ayrılmaz parçası olarak gören”³² düşünceleriyle evrenselliği yakalamış Ludwig van Beethoven’i seçmiştir. İnsanların özgürlüğüne, eşitlik ve kardeşliğine adanmış yaşamın son yıllarının ürünü olan *Dokuzuncu Senfoni* ve özellikle *Final* bölümü, tüm insanlığı kardeşlik ve sevgi altında birleşmeye yönelik çağrısıyla dikkate değerdir. Debussy’nin *Final* bölümü için söyledikleri ise 57 yıllık yaşamın bir özeti gibidir:

“Beethoven’in özgürlükten sarhoş ruhundan fışkıran bu derin insanlık duygusu, Senfoni’nin sınırlarını kırmaktadır. Çünkü engel tanımayan dostluk anlayışı, altın kafeslere çarparak insafsızca yaralanmıştı. O denli acı çekiyordu ki bu ruh, en ateşli yoldan insanlığın sözcüsü olmayı amaç edindi. Derin tutkuların içinde en fakir ruhlu kardeşlerine binbir sesle seslendi.”³³

1820’li yılların Avrupa’sı ve özellikle Viyana halkının neşe ve özgürlüğe olan derin özleminin bir ifadesi olan bu eserin alıntısı yapılan Koral bölüm; daha önce başka bir orkestra tarafından seslendirilmiş olan kaydının banttan sunumu şeklinde gerçekleşmektedir. Alıntı [21] numaradan başlayan 21 ölçülük 9. senfoni giriş müziğinin ardından başlamaktadır. (Örnek 5)

[22] numaradan başlayan koral bölüm alıntısı canlı orkestra ve banttan kaydın bir arada bulunduğu kolaj yapıyla 76 ölçü devam etmektedir. (Örnek 6)

Beethoven’in Re minör tonundaki eseri ile İlhan Usmanbaş’ın Re ve La seslerini öne çıkaran müzikal yapısı, daha sonra uzun havaya dönüşmektedir. Beethoven kolajının üstünde tahta nefeslilerde duyulan inici La-Sol-Fa diyez-Mi ise Hüseyinî’de Uşşak 4’lüsü seslerini vermektedir. (Örnek 7a/b/c)

³² Frida Knight, **Beethoven ve Devrim Çağı**, Çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Literatür Yayınları, 2005, s. 157.

³³ Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, İstanbul, Ada Yayınları, 1989, s. 64.

Fl

Hb

Cl

Bm

Tp

Tb

[21]

Timp

C

Tempo di IX. Sinfonia, finale, la parte "Allegro energico, sempre ben marcato"

d = selon l'enregistrement employé à [22]

Vn 1

Vn 2

Al

Ve

Cb

Örnek 1.5: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Beethoven 9. Senfoni alıntı
hazırlığı (s. 87, n. [21])

The image displays a page from a musical score, specifically the choral section of Beethoven's 9th Symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flute, Horn, Clarinet, Bassoon), strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass), and voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is in 2/2 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main sections. The first section, marked with a large '2' and the number '[22]', shows the woodwinds and strings playing a rhythmic pattern. The second section, marked with a large '2' and the number '[22]', shows the voices and strings playing a more complex melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, mf, sf). The text at the bottom of the page reads: 'Enregistrement intégral de la IX. Symphonie de Beethoven, Final, Nr. Allegro energico ben marcato, donné par les haut-parleurs'. Below this text, the tempo and dynamics are indicated: '6/4' and 'Alti'.

Fl
Hb
Cl
Bw

[22]

Enregistrement intégral de la IX. Symphonie de Beethoven, Final, Nr. Allegro energico ben marcato, donné par les haut-parleurs

6/4 Alti

1
2
Al
Vc
Cb

Örnek 1.6: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Beethoven 9. Senfoni, koral bölümü (s. 90, n.[22])



Örnek 1.7a: Hüseyinî makamı dizisi

Örnek 1.7b: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Beethoven 9. Senfoni Koral bölüm üstünde flüt partisinde *Hüseyinî 'de Uşşak 4'lüsü* sesleri (La- Sol- Fa diyez), (s. 91)

Fl
Hb
Cl
Bn

S
A
T
B

1
2
Al
Ye
Cb

Örnek 1.7c: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Beethoven 9. Senfoni Koral bölüm üstünde tahta nefeslilerde *Hüseyini 'de Uşşak 4'lüsü sesleri* (La- Sol- Fa diyez- Mi), (s. 92)

[24] numaradan sonra üst partilerde (nefeslilerde) önce seyrek başlayıp, eserin sonuna doğru yoğunlaşan parçalanmış uzun hava sesleri, alt partide (yaylılarda) davul ve zurna hissi uyandıran uzun sesler, eserin sonunda bir çeşit Anadolu şenliğine dönüşmektedir. (Örnek 8–9)

The image displays a musical score for the piece 'Yurtta Sulh Cihanda Sulh' by İ. Usmanbaş. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left are: Flute (Fl), Horn (Hb), Clarinet (Cl), Bassoon (Bn), Trumpet (Tp), Cornet (Cr), Trombone (Tb), Percussion (Pr), Timpani (Tm), Violin 1 (Vn 1), Violin 2 (Vn 2), Viola (Al), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and brass parts are characterized by long, sustained notes with various ornaments and trills, creating a dense texture. The string section provides a rhythmic foundation with long, sustained notes. The percussion section, including the timpani, plays a rhythmic pattern that is highlighted by large numbers 1, 1 1/2, 3, 3, and 2, indicating specific rhythmic values or measures. The overall style is a blend of traditional Turkish music and Western orchestration, capturing the essence of the 'Anadolu Şenliği' (Anatolian Festival).

Örnek 1.8: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Anadolu Şenliği (s. 126)

Handwritten musical score for the end of the piece "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" by I. Usmanbaş. The score is for a large orchestra and includes parts for Flute (Fl), Horn (Hb), Clarinet (Cl), Bassoon (Bnr), Trumpet (Tp), Trombone (Tb), Percussion (Pr), Timpani (Tmr), Violin (Vn), Viola (Vc), and Cello (Cb). The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Fl, Hb, Cl, Bnr, Tp, Tb, Pr, Tmr, and Vn. The second system includes parts for Vc and Cb. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Örnek 1.9: İ. Usmanbaş, *Yurtta Sulh Cihanda Sulh*, Anadolu Şenliği, eserin sonu (s. 127)

Bach'tan Sonra–250

İlhan Usmanbaş'ın *Bach'tan Sonra–250* adlı eseri 2001 yılında T.C. Kültür Bakanlığının bir siparişi olarak Büyük Orkestra için bestelenmiştir. Eser J.S. Bach'ın dört farklı eserinden alınmış bölümlerden oluşan, birebir alıntı yerine J.S. Bach'ın teması, figürleri ve çatkısının kullanıldığı, büyük ustanın özünü yorumlayan, J.S. Bach'ın yazısının ana karakterini sunan bir İlhan Usmanbaş müziğidir. Eserin girişinde besteci eserine şu önsözle başlamaktadır:

“Bach'tan sonra 250 yıl hep onun öğretisiyle sürdü, ya ondan kopmalar ya da ona tüm bağlanmalarla. O kendinden önceki dönemleri kapamış, kendinden sonraki dönemleri açmıştır. Bach'tan sonra bütün çağlar kontrpuanı, armoniyi, çalgıları, çalgı öğrenimini, küçük biçimleri, büyük dramatik anlatımları, şarkı söylemeyi, yakarmayı, oyun oynamayı hep ondan yola çıkarak kurmuşlardır. “Bach'tan sonra- 250” adını taşıyan bu yapıt da onun öğretilerine bir bakıştır: kimi kez onun ana çatkısına girip çıkarak (Crucifixus), kimi kez temasının başlangıcına dayanan bir söylem sürdürerek (Kunts der Fuge). Ölümünün 250nci yılından sonrasını yaşadığımız çağımızda ona sonsuz saygı ve minnettarlık duygularıyla yazılmış bu yapıtı onun hoşgörüsüne sığınarak sunuyorum.”³⁴

Crucifixus

Bach'tan Sonra- 250 adlı yapıtın ilk bölümü J.S. Bach'ın en büyük eseri olan 1733 yılında Polonya Kralının isteği üzerine bestelenmiş *Si Minör Missa*'nın üçüncü bölümündeki *Credo*'da yer alan *Crucifixus* (Ve çarmıha gerildi) adlı bölümün ana çatkısı gözetilerek bestelenmiş olan bölümdür.

“Çarmıha gerilmeyi anlatan bu bölümde mi minör tonunda koro tarafından söylenen bir *chaconne* görürüz. *Bas continuo*, 12 defa tekrarlanır ve 13. defasında orkestra susar, koro sol majör tonuna gelir.”³⁵

³⁴ İlhan Usmanbaş, **Bach'tan Sonra- 250**, İstanbul, Partisyon, El Yazmasından Fotokopi, 2001.

³⁵ Hülya Tarcan, **Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 32.

İlhan Usmanbaş eserinde, yaylılarda *basso ostinato* yazılımını ve Bach'ın kesin çizgili armonisini, nefesli çalgılarda ise telaşlı ve küçük figürlerle yaylılardaki tonal duyuşa zıtlık oluşturmayacak biçimde mi minör hissinde alterasyonlarla kendine özgü müzik dilini kullanmıştır. (Örnek 10–11)

I *Çarmıha Gerilmişler anısına* **CRUCIFIXUS**
d = 60 *Bach, "Si minör Missa"*

3 2 d = 60

3 2 d = 60

Örnek 1.10: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra* -250, "Crucifixus" (öl. 1–3)

The image displays a musical score for a piece titled "Crucifixus" by I. Usmanbaş, which is a variation of Bach's "Sonra -250". The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The top section of the score shows a complex arrangement of staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The bottom section shows a simpler arrangement of staves with notes and rests. The score is divided into two main parts, with the first part being more complex and the second part being simpler.

Örnek 1.11: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra -250*, "Crucifixus" (öl. 4-6)

Crucifixus'un orijinal yazısında koronun geldiği yerde, yani mi minörden sol majör tonuna geçildiği yerde, değişen armonileri İlhan Usmanbaş yine yaylılarda kullanmıştır. Kimi zaman yoğunlaşan, kimi zaman incelip kalınlaşan partilerin takip ettiği bölüm, sıkı bir yazıyla ve sol majör sesleriyle bitmektedir. (Örnek 12)

The image displays a complex musical score for a choral and instrumental ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features multiple staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin, Viola, Violoncello, Double Bass). The music is characterized by dense, rapid passages, particularly in the vocal parts, which are marked with 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The overall texture is rich and complex, reflecting the 'sıkı bir yazıyla' (dense writing) mentioned in the text.

Örnek 1.12: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra*–250, “Crucifixus” sıkı bir yazıyla bölüm sonu (s. 18)

Es ist Genug

Bach'tan Sonra–250'nin ikinci bölümü, Bach'ın, *Es ist Genug* (Bu Yeterli) başlıklı koralidir. Koral, müzik tarihinde pek çok besteciye esin kaynağı olmuştur. S. Gastorius, R. Ahlen, J.S. Bach, J. Brahms, S. Hanson, D. Tredici, D. Kaufmann, M. Lindberg gibi besteciler koralı kullanmış olanlardan sadece birkaç örnektir. *Es ist Genug* koralinin Bach'ın kullandığı ve orijinali olarak bilinen Ahle örnekleri aşağıdaki gibidir: (Örnek 13a/b)

BWV 60/5 Es ist genug

5. Es ist ge - nung; Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch aus! Mein Je - sus kömmt, nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr - ins Him - mels - haus, ich fah - re si - cher hin mit Frie - den, mein gro - ßer Jam - mer bleibt da - nie - den. Es ist ge - nung, es ist ge - nung.

Örnek 1.13a: Johann Sebastian Bach, *Es ist genug*, 1723.

**Original Setting of "Es ist genug!" by Johann Rudolf Ahle
from "Drittes Zehn Neuer Geistlicher Arien..." Sonderhausen, 1662**

S 1 Es ist ge - nug! So nimm, Herr, mei - nen Geist zu Zi - ons Gei - stern
S 2
Alt
Ten 1
Ten 2
Bass

Örnek 1.13b: Johann Rudolf Ahle, *Es ist genug*, 1662.

Alban Berg'in Keman Konçertosuna da esin kaynağı olmuş olan bu cenaze koralini Berg, eserinin ikinci kısımda Adagio başlıklı dördüncü bölümde kullanmıştır. Eserin atonal dizisinde kullanılan son dört nota koralin ilk notalarından oluşmaktadır. İlhan Usmanbaş'ın yazısı her iki besteciden de izler taşıyan yapısıyla kendinden önceki 250 yılın sentezini sunmaktadır. (Örnek 14)

II Alban Berg'in anısına. ES IST GENUG
Bach, Koral, Es ist genug. *Molto espressivo*

d = 66

The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. It features a complex atonal structure with various musical notations and dynamics. The title 'ES IST GENUG' is prominently displayed. The score is divided into three measures, with a tempo marking of 'd = 66' and a performance instruction of 'Molto espressivo'.

Örnek 1. 14: İ. Usmanbaş, *Es ist genug*, koralin orijinal ana temasının bakır nefeslilerde paylaşılması (öl. 1-3)

Besteci *Es ist Genug* koralinin temasını giriş, orta ve sonda olmak üzere üç defa kullanmıştır. (Örnek 15)

The musical score is divided into three sections, each marked 'KORAL' at the top. The first section (measures 53-56) shows the vocal parts entering with a melody, followed by the instrumental parts. The second section (measures 57-60) shows the vocal parts repeating the melody, with the instrumental parts providing harmonic support. The third section (measures 61-64) shows the vocal parts concluding the piece, with the instrumental parts providing a final harmonic setting. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Örnek 1.15: İ. Usmanbaş, koralin yürüyüşünü ve içeriğini yorumlayan kesit (öl. 53–56)

Temanın son gelişinde koralin ilk dört akoru üflemeli çalgılardan oluşan üç gruba aktarım ve kaydırmalarla dağıtılarak kanon benzeri bir yapı oluşturulmaktadır. (Örnek 16a/b) Bu yapı bölüm sonunda üst üste binen atonal bir yığılmayla son bulmaktadır. (Örnek 17)

Handwritten musical score for Example 1.16a, showing a complex arrangement of instruments and voices. The score is divided into three systems. The first system includes Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, and Trombone I. The second system includes Trombone II, Trombone III, and Trumpet I. The third system includes Trumpet II, Trumpet III, and Horn I. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The word 'KORAL' is written in the middle of the second system. The page number '91' is written at the bottom center, and '92' is written at the bottom right.

Örnek 1.16a: İ. Usmanbaş, *Es ist genug*, kanon benzeri yürüyüş, (öl. 91–92)

Handwritten musical score for a symphony orchestra, measures 93-96. The score includes staves for Flutes I, II, and III; Oboes I and II; Cor Anglais; Clarinets I and II; Bassoons; Trumpets I, II, and III; Trombones I, II, and III; and a Cymbal. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings. A circled note in the Cymbal staff at measure 94 is marked with a forte (f) dynamic. The bottom of the page shows measure numbers 93, 94, 95, and 96.

Örnek 1.16b: İ. Usmanbaş, *Es ist genug*, kanon benzeri yürüyüş, (öl.93-96)

Handwritten musical score for 'Es ist genug' by İ. Usmanbaş, measures 100-104. The score is for a large orchestra and includes vocal parts. Measures 100-102 show the beginning of the piece with various instruments. Measures 103-104 show a section where all instruments and voices play a sustained note, marked 'senza vib.' and 'ppp'.

Örnek 1.17: İ. Usmanbaş, *Es ist genug*, atonal yığılma

Adagio

Eserin üçüncü bölümü Bach'ın Sol minör solo keman sonatının *Adagio* bölümünün ana teması üzerine oluşturulmuştur. (Örnek 18) Bestecinin;

“Çocukluğumun ciddi müzikle ilk karşılaştığım yılların unutulmaz anısı. Ağabeyim Orhan Usmanbaş'ın Ayvalık'a geldiği tatil aylarında bu sonatı çalıştığım günler. Müzikteki güzellikler kadar zorlukları yenmenin de güzelliğini yakından gördüğüm günler. Çok gençken kaybettiğim (30 yaşındaydı) bana olduğu kadar bütün çevresine güzellikler vermiş olan bu güzel insanın, ağabeyim Orhan Usmanbaş'ın anısına.”³⁶

SONATA I. J. S. Bach.

Adagio. *Cantabile.*

The musical score is for J.S. Bach's Sonata No. 1 in G major for Solo Violin. It is in 3/4 time and consists of 10 staves. The tempo is marked 'Adagio' and the mood is 'Cantabile'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The piece is divided into sections labeled A, B, and C. The final section C ends with a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'ff' dynamic.

Örnek 1.18: J.S. Bach, Sol min. solo keman sonatı, “Adagio”

³⁶ İlhan Usmanbaş, *Bach'tan Sonra-250*, Partisyon.

Sözleriyle duygu ve düşüncelerini ifade ettiği bölüm, 1. ve 2. keman arasında paylaşılan temanın, zaman zaman sonatın çizgilerini aşıp, sonra yükselip farklılaşan ve ardından küçük gidip gelmelerle sona ermektedir. (Örnek 19)

Ağabeyim Dervan Usmanbaş'ın
Adasına. ADAGIO
Bach'ın Sol Manolu Sonatı.

$\text{♩} = 60$

1. II. Vn. I, II

A

1. II

B

1. II

Presto; non insieme!

1. II

resc *12^a co* *ff*

Örnek 1.19: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra-250*, "Adagio"

Kunst der Fuge

Dördüncü bölüm Bach'ın 1749 yılında yazdığı *Die Kunst der Fuge* (Füg Sanatı) adlı eserinin ana teması üzerine bestelenmiştir. (Örnek 20) Eser;

“Bach'ın polifonik yazısının bir sentezi olan bu eser insan zekasının yarattığı en büyük baş yapıtlardan biri olarak kabul edilir. Aynı *sujet*'ye (konuya) sahip dört sesli ve aynı tonalitede ondört füg görürüz. Bu füglerin bazılarının *sujet*'si (konusu) *renversé* (çevrilmiş) tir. Füg yazma sanatının tüm imkanlarının kullanıldığı (sade, çift, üçlü figürler) bu eserde, ayrıca dört kanon, iki *piano-forte* için yazılmış iki füg ve tamamlanamamış olan son büyük fügü görürüz.”³⁷

Contrapunctus 1

BWV 1080,



Örnek 1.20: J.S. Bach, 1. Contrapunctus teması (Re-La-Fa-Re) (öl.1–2)

³⁷ Tarcan, J.S. Bach Üzerine Bir Çalışma, s. 46.

Besteci, eserine 1. *Contrapuntus*'un "Re-La-Fa-Re" temasından yola çıkarak ve bu temayı solo 1. keman, 2. keman ve viyola eşliğinde vibrafon partisinde duyurarak başlamaktadır. (Örnek 21) 13. ölçüden itibaren orijinal yazıda 5. ve 6. ölçülerdeki "La-Re-Do-La" teması işlenmektedir. (Örnek 22a/b)

Adnan Saygun'un
amistino

KUNST DER FUGE
Bach, "Kunst der Fuge"

d:48

vib.

1. solo

2. solo

Viola solo

1

2

3

4

5

6

Örnek 1.21: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra- 250*, "Kunst der Fuge" 1. Contrapuntus ana teması (öl. 1-6)



Örnek 1.22a: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra- 250*, "Kunst der Fuge" 1. Contrapuntus teması devamı, (öl. 7–9)

Örnek 1.22b: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra-250*, "Kunst der Fuge" (La-Re-Do-La) devamı (öl. 10–12)

Temanın devamındaki çıkıcı ikili aralıklardan türetilen figürler ise temanın altına yerleştirilmiştir. İlk kesitten sonra temanın soru-cevap şeklinde dört kez tekrarından sonra bir ara müziğinin ardından tıpkı Bach'ın yaptığı gibi 1. keman partisinde B – A – C – H (Si bemol – La – Do – Si) ye ulaşılmaktadır. (Örnek 23)

The image shows a handwritten musical score for three staves: violin (violin), viola (ar. v.), and cello (ca.). The score is divided into three systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system has a treble clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf (lasc. vib)'. The first system is labeled 'B A C H' above the notes. The second system is labeled 'A' above the notes. The third system is labeled 'B A C H' above the notes. The notes are written in a way that suggests a B-A-C-H variation, with the first system starting on B-flat, the second on A, and the third on B-flat.

Örnek 1.23: İ. Usmanbaş, *Bach'tan Sonra*- 250 "Kunst der Fuge", B-A-C-H varış. (öl. 67)

“Sib-La-Do-Si”den oluşan tema, B’den başlayarak aktarımlı yığılmalarla yapıtın sonuna kadar duyurulmaktadır. (Örnek 24)

The image shows a handwritten musical score for a B-A-C-H transposition exercise. The score is written on multiple staves, including a grand staff (violin, viola, cello) and a piano accompaniment. The tempo is marked "♩ = 54 (sempre)". The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two main sections, I and II, each with measures 1-2, 3-4, 5-6, and 7-8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The text "senza vib." is written above many of the notes.

Örnek 1.24: İ. Usmanbaş, B-A-C-H aktarımları (s.21)

Eser Dizini

Orkestra Eserleri

“*Küçük Gece Müziği*” (yaylı çalgılar), 1946.

“*Birinci Senfoni*” 1948.

“*İkinci Senfoni*” (yaylı çalgılar), 1950.

“*Sözcü Yaylı Orkestrası, Yaylı Dördülü, Piyano ve Timpani için Müzik*”
(tamamlanmamış), 1950.

“*Morg Şiiri*” (sözcü, koro, büyük orkestra- tamamlanmamış), 1952.

“*Dali'den Üç Resim*” (22 yaylı çalgı), 1952–1955.

“*Yaylı Orkestrası için Deneme*”, 1953.

“*Dört Japon Estampı*” (kadın korusu ve orkestra), 1959.

“*Bir Zar Atımı*” (orkestra ve koro), 1959.

“*Gölgeler*”, 1962.

“*Kurtuluş Savaşı Adına Bölüm*”, 1966.

“*Parçalanan Sinfonietta* (üflemeliler, yaylılar ve vurmaları), 1968.

“*Nutuk, Gençliğe Hitabe*” (teyp, konuşma ve orkestra), 1973.

“*Üçüncü Senfoni*”, 1979.

“*Viva Viva la Musica*” (üç trompet, yaylılar ve vurmaları), 1986.

“*Perpetuum Immobile- Perpetuum Mobile*” (üflemeler ve vurmaları),
1988.

“*Büyük Orkestra için Müzik - 96*” (Uğur Mumcu Anısına), 19996.

“*İşte! Sevgili Viyolonsellerimiz*” (viyolonsel grubu ve orkestra), 1999.

“*Bach'tan Sonra-250*” (orkestra için), 2000.

“*Orkestra İçin Müzik-02*”, 2002.

“*Orkestra İçin Müzik-04*”, 2004.

“*Göndermeler II*” (orkestra için), 2005.

“*Orkestra İçin Müzik-07*”, 2007.

Solo Çalgı ve Orkestra Eserleri

- “Keman Konçertosu” , 1947.
“Kaynak” (solo piyano, 8 çello, 4 kontrabas), 1968.
“Arp ve Yaylı Çalgılar için Konser Aryası”, 1984.
“Solo Piyano ve 12 Çalgı” (tek bölümlük oda konçertosu), 1992.
“Konçerto” (orkestra için), 2011.

Oda Müziği Eserleri

- “Keman-Piyano Sonatı”, 1946.
“Yaylı Dördül’47”, 1947.
“Trompet ile Piyano için Sonat”, 1949.
“Obua ile Piyano için Sonat”, 1949.
“Klarinetli Beşil”, 1949.
“Çello ve Piyano için Müzik, No.1”, 1951.
“Çello ve Piyano için Müzik, No.2”, 1951
“Beş Etüd”(keman-piyano), 1953–55.
“Üç Sonatin”(klarinet-piyano)1956.
“Klarinet ve Viyolonsel için Üç Parça”, 1956.
“Keman ve Viyolonsel için İki Parça”, 1960.
“Viyola ile Piyano için”, 1960.
“Sekizli” (üfleme çalgılar, piyano, arp, celesta), 1960 (1967).
“Boşluğa Atlayış” (keman ve yaylı çalgı), 1969.
“Raslamsallar I, II, III” (değişik çalgılar için), 1967.
“Raslamsallar IV, V, VI” (değişik çalgılar için), 1968.
“Raslamsallar Viyolonsel- Piyano I, II”, 1968.
“Yaylı Dördül–70”, 1970.
“Devr-i Kebir” (vurmalı çalgılar altılısı), 1970.
“Saksafon Dördülü”, 1970.
“Monoritmica” (klarinet dördülü), 1980.
“Saxmarin” (saksafon ile marimbafon), 1982–85.
“Çizgiler” (klarinet, piyano, gitar ve vurmalılar), 1986.
“Üçül Solo” (keman, viyola, viyolonsel), 1990.

“Görsel Üçül” (keman, viyola, viyolonsel), 1991.
“Üflemeliler ve Yaylılar için Müzik-94” , 1994
“Yaylı Dördül için Müzik-94” , 1994.
“Klarinet ve Piyano için Müzik-94”, 1994
“Keman ve Piyano için Müzik-94”, 1994
“Alto Saksafon ve Marimba için Müzik-95” , 1995
“Piyanolu Üçül-95” (keman, viyolonsel, piyano), 1995.
“Yaylı Dördül İçin Müzik-96” , 1996
“İki Viyolonsel İçin Müzik-97”, 1997.
“Yaylı Dördül İçin Müzik-99”, 1999.
“Yaylı Dördül İçin Adagio-99”, 1999.
“Yaylı Dördül İçin Scherzando-99”, 1999.
“Yaylı Dördül İçin Morton’a (Feldman) Göndermeler-99”, 1999.
“Yaklaşık İkili” (keman ile piyano için), 2003.
“Yaylı Dördül İçin Müzik-06”, 2006.

Piyano Eserleri

“Altı Prelüd”, 1945.
“İki Piyano İçin Üç Bölüm” , 1957.
“Ölümsüz Deniz Taşlarıydı” , 1965.
“Soruşturma” , 1965.
“Biçim/siz’ler”, 1968.
“Dört Kolay 12-ton Parçası”, 1970.
“Piyano İçin Müzik-94”, 1994.

Solo Çalgı Eserleri

“...ki yalnızdırlar” (keman), 1966.
“Mavi Üçgen” (obua), 1967.
“FL-75” (flüt), 1975.
“Bas Klarinet-Bas Klarinet” (bas klarinet ve teyp), 1977.
“Partita-Alcoarci” (klavsen), 1985.
“Partita” (keman), 1985.

“*Partita*” (viyolonsel), 1985.
“*Partita*” (viyola – solo viyolonselden düzenleme), 1989.
“*Çizgi ve Noktalar*” (arp), 1992.
“*Viyolonsel İçin Müzik-94*”, 1994.
“*Viyolonsel İçin Müzik-97*”, 1997.
“*Birden Fazla*” (bas klarinet için), 2007.

Koro Eserleri

“*İki Madrigal*” (eşliksiz), 1959.
“*Özgürlükler*” (koro ve vürmalılar), 1970.

Şan ve Çalgı Topluluğu

“*Kareler*” , 1958.
“*Şiirli Müzik*” (mezzo soprano ve beş çalgı), 1958.
“*Yaz Dinlenmesi “Repos d’ete”*” (soprano ve yaylı dördül), 1960.
“*Şenlikname*” (bas, kadın korosu, harp, yaylı dördül), 1970.

Şan ve Piyano Eserleri

“*Üç Müzikli Şehir*” 1952.
“*Bakışsız Bir Kedi Kara*” (dokuz şiir, bütün sesler için), 1970.

Bale Müzikleri

“*Bale İçin Müzik*”, 1969.
“*Bulutlar Nereye Gider?*” (vurma çalgılar), 1977.
“*Yurtta Sulh Cihanda Sulh*” (televizyon için bale müziği), 1981.
“*Piyano İçin Müzik-94*”, 1994.

Sahne ve Film Müzikleri

“*Oğuzata*” (Salahattin Batu’nun oyunu için müzik), 1955.
“*Mavi Kuş*” (Maeterlinck’in oyunu için), 1956.
“*Siyah Kuş*” (belgesel film müziği), 1956.
“*Kanlı Düğün*” (Lorca’nın oyununa müzik), 1970.

“*Gilgamiş*” (Asena’nın oyununa tiyatro müziği), 1983.

Çocuk Oyunları için Müzikler

“*Keloğlan*”, 1949.

“*Gülen Kızla Ağlayan Çocuk*”, 1953.

“*Mavi Kuş*”, 1956.

“*Pollyanna*”, 1956.

“*Leylek Sultan*”, 1959.

“*Deli Dana*”, 1965.

“*İyiliğin Gücü*”, 1965.

“*Uyuyan Güzel*”, 1966.

“*Hırsız*”, 1966.

“*Al Gülünü Ver Gülünü*”, 1966.

“*Renkli Uçurtma*”, 1967.

“*4 Çocuk Parçası*”

D. Kemal Mete Sakpınar

Biyografi

Kemal Mete Sakpınar, 5 Mayıs 1954 yılında Ankara’da doğmuştur. Annesi Hasbiye Sakpınar ve babası Sadi Sakpınar Ankara Devlet Opera ve Balesi sanatçılarıdır. Erkek kardeşi Ender Sakpınar’da ileride bestecimiz gibi sanatla ilgilenecek ve Türkiye’nin değerli orkestra şeflerinden biri olacaktır. 1976 yılında Ankara Cumhuriyet Lisesi’nden mezun olan besteci, müzik yaşamına 1974 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’nda Ercivan Saydam’dan aldığı armoni, kontrpuan ve füğ dersleriyle başlamıştır. Üç yıl eğitim gördükten sonra 1978 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’na gelerek burada İlhan Usmanbaş’la kompozisyon ve analiz çalışmıştır. 1980 yılında lisans eğitimini tamamlamak üzere müracaat ettiği L’École Normale Supérieure de Musique de Paris kompozisyon bölümüne kabul edilmiştir. Burada bir yıl Tony Aubin’le (1907–1981) 20. yüzyıl müzik akımları üzerine kompozisyon çalışmalarında bulunmuş olan besteci, daha sonra Jacques Castérède (1926-) ile 1945 sonrası müziğin teknik olanakları, atonalite, polytonalite ve ağırlıklı olarak bu müziklerin felsefesi ve bağlantıları üzerine çalışmalar yapmıştır.

Lisans eğitimini 1983 yılında tamamlayan besteci, lisan üstü eğitimi için 1984 yılında Amerika’ya gitmiştir. Aynı yıl New York Concertante Orkestrasını kuran besteci bu orkestranın üç yıl sanat yönetmenliğini ve orkestra şefliğini yapmıştır. 1985 yılında The Juilliard School of Music kompozisyon bölümünü kazanan Sakpınar, üç yıl süreceğ eğitimi sırasında Milton Babbitt (1916–2011), Donald Howe gibi önemli bestecilerle çalışmıştır. Mete Sakpınar, Milton Babbitt’le yeni öğeler yaratma üzerine (form, dizisel bileşke, müzikal literatüre yeni deyişler bulma, virgül) somut içerikli çalışmalarda bulunmuştur. Donald Howe’la elektronik müzik üzerine çalışmış, bu çalışmalarında ise daha çok film müzikleri bestelemiştir. 1988 yılında lisansüstü diplomasını alan besteci aynı yıl Fermata Sanat Galerisini kurmuş ve 1991 yılında Türkiye’ye dönene kadar bu galerinin işletmeciliğini yapmıştır.

1991 yılında besteci *Akustik ve Elektronik Müzikte Çağdaş İlerlemeler ve Yeni Yazılımlar* üzerine seminer vermek için Ankara ve İstanbul'a gelmiş, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'ndan aldığı teklifle kurumun kompozisyon bölümünde kompozisyon, kontrpuan, armoni ve füg derslerini vermek üzere çalışmaya başlamıştır. Mete Sakpınar 2004 yılında Sanatta Yeterliliğini tamamlamıştır. 2005–2008 yılları arasında Kompozisyon Anasanat Dalı Başkanlığı, 2008–2010 yılları arasında ise Müzikoloji Anabilim Dalı başkanlığı görevlerinde bulunmuştur. Besteci halen aynı kurumda sanatçı öğretim elemanı olarak çalışmalarına devam etmektedir.

Yurt içinde ve yurt dışında pek çok konser ve festivalde eserleri seslendirilen bestecinin, yarışmalarda kazandığı ödüller ise şunlardır:

L'N. M. de Paris 1. mansiyonu (füg), 1981.

L'N. M. de Paris 2. mansiyonu (kompozisyon), 1981.³⁸

Müzikal Stili

Besteci Türkiye'de bulunduğu yıllarda daha çok müziğin armoni, form, kontrpuan ve dönemsel diline yönelik çalışmalar içinde olmuş, müzikal stilini oluşturacak olan alt yapısını tamamlamıştır. Sakpınar, Fransa'da bulunduğu yıllarda 1981 yılında ani ölümüyle bir yıl çalışma fırsatı bulduğu besteci Tony Aubin'le 1945 öncesi akımların izlenimcilik, anlatımcılık, dada ve modern müziğin dili üzerine çalışmalar yapmıştır. Jacques Castérède ile olan çalışmalarında avangart akımların felsefesi ve müzikle olan bağlantılarının teknik sorunlarını aşma üzerine yoğunlaşmıştır. Genel olarak ilk çalışmalarına bakıldığında eklektik bir yapının varlığı gözlemlenmektedir ayrıca o dönemde neyi dinliyor ya da özlüyorsa o tür üzerine yoğunlaştığı görülmektedir.

³⁸ Besteciyle yapılan 10.06.2011 tarihli söyleşiden.

1984 sonrası Amerika yılları bestecinin müzikal dilini oluşturduğu yıllardır. Milton Babbitt'le yapılan atölye tarzı müzik çalışmaları çok sayıda farklı stillerde eser bestelemesine, bunların seslendirilmesine olanak sağlamıştır. Babbitt'in diğer öğrencileriyle beraber sohbet havasında geçen bu çalışmalar besteciye yeni müzik dillerini öğrenmenin yanı sıra sadece Sakpınar'a özgü yeni yazım yöntemlerini ve yeni öğeler bulması içinde yoğun bir düşünsel ortam yaratmıştır.

Mete Sakpınar, modernizmden postmodernizme ve elektro-akustiğe uzanan geniş bir yelpazede bileşimler türetip, stil ve teknikleri birbirine yedirerek homojen bir müzik yaratmaktadır. Besteci, müziğindeki en önemli şeyin soyutu somuta bağlamak olduğunu ifade etmiştir. Bu günün bakış açısıyla da geçmişin tüm müzik öğelerini, yaşamış olduğu coğrafyaların müziklerini özgün birer materyal olarak kabul edip birebir alıntı ve kolaj tekniğini kullanarak ya da soyutlayarak alıntılama gibi yöntemlerle postmoderniteye özgü eserler vermektedir.³⁹

³⁹ Besteciyle yapılan 14.06.2011 tarihli söyleşiden.

Atasal

Mete Sakpınar, *Atasal* adlı eserini 1994 yılında büyük orkestra için bestelemiştir. Atatürkçü düşünceye ithafen yazılmış olan eser, Atatürk'ün 10. yıl Nutku'nun son bölümünün taş plaktan aktarılan band kaydıyla postmodernliğin kolaj ögesini kullanan elektro-akustik bir eserdir.

Eser form açısından iki bölme oluşmaktadır. Eserin analizine kolaj bölümü de eklendiğinde eserin düşünsel olarak A – B – C şeklinde bir yapıdan oluştuğu görülmektedir.

A Giriş (Atatürk öncesi Türkiye)

B Köprü (Atatürk'ün 10. Yıl Nutku son 3 dakika)

C Soyut Marş (Türk gençliğinin gittiği yer)

Birinci bölme ya da A kesiti minimal bir yazıyla başlar. (Örnek 25–26) Kontrbas'ın birlik Re bemol notasına, bir ölçü sonra çello partisinde duyulan birlik La sesi ile oluşturulan T5'li aralığı iki ölçü devam eder, 5. ölçüde kontrbas ve çelloya eklenen 2. kemanda Do sesi, 8.ölçüde viyola, 1. keman, arp ve vibrafonun katılımıyla ful orkestraya ulaşılmaktadır.

Sayfa 31 deki 186. ölçü B kesitinin başladığı ve bittiği ölçüdür. Besteci bu ölçünün üstüne yazdığı *teyp* sözcüğüyle, performansa göre değişen 2.30 yada 3.00 dakikalık kolaj bölümünü belirtmektedir. Kolaj öncesinde akustik yaylı çalgılarda duyurulan uzun sesler, Atatürk'ün 10. Yıl Nutkundan alınan konuşmanın altında elektronik aletlerle sağlanan dalgalı rüzgar sesi efektine dönüşmektedir. (Örnek 27) Efektin üstünde duyulan cızırtılı taş plaktan Atatürk sesi, dinleyenleri bir zamansal boyuttan başka bir boyuta taşımaktadır.

Ata/sal

Örnek 2.25: Kemal Mete Sakpınar, *Atasal*, minimal giriş (öl. 1-3)

Ata/sal

Örnek 2.26: K.M. Sakpınar, *Atasal*, minimal giriş (öl. 4-6)

B

-31-

Örnek 2.27: K. M. Sakpınar, *Atasal*, 10. Yıl Nutku'nun bulunduğu kolaj B kesiti (öl. 186)

[illegible]

128

[illegible]

129

Handwritten musical score for a marching band, measures 320-323. The score includes staves for Fl. 1, Ob., Cor., Bn., Bb-3, Bb-4, Tr-3, Tr-4, Tbn-3, Tbn-4, Timp., Vm., Tw., Tpt., Tpc., Pno., Har., Vln I, Vln II, Vla., Cel., and Bass. The music is in 2/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is marked with '320' at the beginning of each staff and '321' at the start of the second measure. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' and 'mf'. The score is handwritten and includes some corrections and markings.

Örnek 2.30: K. M. Sakpınar, *Atasal*, tahta ve bakır nefeslilerde marş (öl. 320–323)

Spatial – Açılım

Mete Sakpınar *Spatial - Açılım* adlı eserini 2000 yılında büyük orkestra için bestelemiştir. Eser tek bölüm içinde A-B-C diye adlandırılacak üç kesitten oluşmaktadır. Eserin C kesitinde duyulan Shostakovich'in (1906–1975) 1953 yılında bestelediği Op. 93 Mi minör 10. Senfoni'sinden “*Allegretto*” başlıklı 3. bölümden soyutlanmış alıntıyla postmodern bir nitelik taşımaktadır. Alıntı çift yönlü bir karakter taşımaktadır. Birincisi Shostakovich'in müziğinin genel atmosfer (yaylıları, tahta ve bakır nefeslileri kullanma biçimi) ve tonalitesiyle olan benzeşme diğer çift anlamlılık ise anarşist ruha sahip Shostakovich'in devrime başkaldırısı eserlerinde yansıtması ve Mete Sakpınar'ın kişiliğindeki otoriteye başkaldırıyla örtüşüyor olmasından kaynaklanmaktadır.

20. yüzyılda senfoni geleneğinin büyük ustası kabul edilen Shostakovich'in 15 senfonisi bulunmaktadır. Stalin dönemi otoritesi tarafından eserleri kimi zaman ödüllendirilen, kimi zaman ise yasaklanan besteci, yaşamının son dönemi hariç sürekli rejimle ve yöneticileriyle ilgili sorunlar yaşamıştır.

İkinci Dünya Savaşından güç ve zafer kazanmış olarak çıkan Stalin, o dönemde 9. Senfonisini besteleyecek olan Shostakovich'in bu senfoniye Beethoven'in 9. Senfonisi tarzında kendisini yücelten bir üslupta besteleyeceğini düşünmektedir. Oysa senfoninin, 1945 yılı Kasım ayında beklentilerin dışında zaferden uzak eğlenceli ama içinde bunalımları da barındıran bir üslupta bestelendiği görülmektedir.

Shostakovich 10. Senfonisini 1953 yılında Stalin'in ölümünden kısa bir süre sonra bestelemiştir. (Eseri Stalin'in ölümünden önce mi yoksa sonra mı bestelediği kimi araştırmacılara göre tartışma konusudur.) Eser dört bölümden oluşmaktadır. İkinci bölüm işte yıllarca biyografisinin anlatıldığı bir eser bekleyen Stalin'i betimlemektedir. Bu bölümde Stalin acımasız bir kişi olarak, gerilimli akorlarla,

mutsuzluk dolu bir havada betimlenmektedir. Yıllarca yaşadığı sıkıntılar ve ikilem özetlenmiştir adeta.⁴⁰

Alıntısı yapılan 10. senfoninin 3. bölümü ise iki motiften oluşan bir nocturne'dür. Bu motiflerin ilki **DSCH** olarak kodlanmış bir monogramdır.* Shostakovich bu motifi imzası olarak pek çok eserinde kullanmaktadır. İkinci motif ise Elmira teması olarak geçen motiftir.

“Bu monogram isminin Almancadaki okunuşunun baş harflerinden (Dmitri Schostakowitsch) oluşan müzikal imzasıdır. D=Re, S(Es)=Mi bemol, C=Do, H=Si notalarından oluşan bu müzikal motif, 1948'den sonra müziğinin çoğuna yayılmakta ve büyük bir önem taşımaktadır. 10. senfoninin 3. bölümünde, 8. yaylı kuartetinde, 1. keman konçertosunda, 15. senfonisinde kederli “**DSCH**” motifinden yola çıkmaktadır. Birçok eserinde bu monogram bir ayrıntı içerisinde ortaya çıkarak kendini fark ettirmektedir. Bu motif bazen aynı notalarla olmasa da, aynı aralık değerleriyle ya da farklı şekillerde başka temalarda da gizlenmiş olarak seçilebilmektedir.”⁴¹

Mete Sakpınar, eseri *Spatial-Açılım* da 10. Senfoninin 3. bölümünde yer alan bu iki ana motife hiç değinmemiş olduğunu belirtmesine rağmen, eserin sayfa 62, ölçü 367–369. ölçüler arasında **DSCH** sesleri karşımıza çıkmaktadır. 10. senfoninin 3. bölümü Do minör tonundadır ve Sakpınar bu bölümde Do minör hissi uyandırarak 10. senfoniyle tonal, müzikal düşünce (tonalitenin olması gerektiğinden daha fazla altere akorla kullanılması) ve devinim açısından soyut bir alıntı yaratmıştır. (Örnek 31a/b) Shostakovich'in karakteristik özelliği olan açık renkli trombon ve trompetlerin tiz seslerinin baslarla desteklenen dengeli uyumu bir benzerlik olarak Sakpınar'ın müziğinde de gözetilmeye çalışılmıştır. (Örnek 32–33)

⁴⁰ Elis Suvat, “Dmitriy Shostakovich'in Son Eseri Op.147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Tarihsel, Teorik ve Formal İncelenmesi” Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2009, s. 28–30.

* İmza yerine kullanılan ve adın harflerinden oluşan marka, sembol.

⁴¹ A.e., s. 40–41.

[illegible]

Örnek 2.31b: K.M. Sakpınar, *Açılım*, tahta nefeslilerde Shostakovich benzeri figüratif kopya, yaylılarda altere sesler devamı (s. 51, öl. 301–306)

162

133

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. picc.

Cl. in B

Fag.

C. Fag.

Tr. ba

Tr. ni
e

Tuba

Timp.

Cam-ro

133

Archi

Örnek 2.32: D. Shostakovich, 10. Senfoni, nefeslilerde tiz sesler, s. 162

57

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

ss. 1-3

ss. 2-4

Trpt. 1, 2

Trpt. 3-4

bn. 1-2

bn. 3-4

b.

tyl

sup

hells

Imp.

Trp zın
Snl dnm
Tr dnm
Tr cassa

Trg
Ces cym
Sus cym
Gong

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Db.

Örnek 2.33: K.M. Sarpınar, *Açılım*, nefeslilerde tiz sesler (s. 57, öl. 337–342)

Eserin 368–370 ölçüleri arasında bir grotesk stil dikkat çekmektedir. Zira Shostakovich’de yaratıcılığının ilk yıllarından itibaren eserlerinde grotesk stili kullanmıştır. Ayrıca Sakpınar’ın grotesk yapı içinde istem dışı Shostakovich’in imzası olan Re-Mi bemol- Do-Si (tahta nefesli öl. 367–369) seslerini kullanmış olmasıda bu grotesk yapının etkisini güçlendirmektedir. (Örnek 34)

The musical score for 'Açılım' by K.M. Sakpınar, measures 367-372, is a complex orchestral work. It features a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The score is written for measures 367-372, with a repeat sign at the end of measure 372. The music is in a key of D minor and 4/4 time. The score is characterized by a complex arrangement of woodwinds and brass instruments, with a prominent use of the Re-Mi bemol- Do-Si motif. The music is in a key of D minor and 4/4 time. The score is written for measures 367-372, with a repeat sign at the end of measure 372.

Örnek 2.34: K.M. Sakpınar, *Açılım*, Grotesk yapı, (öl. 367–372)

Eser Dizini

Senfonik Eserleri

- “*Tri-minör*” (Suit), (büyük orkestra), 1987.
“*Transfusion*” (büyük orkestra), 1991.
“*Odak*” (büyük orkestra), 1992.
“*Proton*” (büyük orkestra), 1993.
“*Atasal*” (büyük orkestra), 1994.
“*Açılım*” (büyük orkestra), 2000.
“*Mehmetçik*” (büyük orkestra ve koro), 2008.
“*İstanbul Üniversitesi*” (Marş), (büyük orkestra ve koro), 2008.

Konçertoları

- “*Piyano Konçertosu No.1*” (büyük orkestra), 1985.
“*Piyano Konçertosu No.2*”, 1988.
“*Tahterevallî*” (iki piyano, yaylı ve vurma çalgılar), 1997.

Sahne Müziği Eserleri

- “*Ferhat ile Şirin*” (Ankara Devlet Tiyatrosu), 1992.
“*Bir Delinin Hatıra Defteri*” (Dostlar Tiyatrosu), 1993.
“*Hep Aşk Vardı*” (Kenter Tiyatrosu), 2004.

Oda Müziği Eserleri

- “*Keman ve piyano için Sonat*”, 1981.
“*Üç bölümlü dans müziği*” (piyano, klarinet, kontrbas ve vurmaları), 1982.
“*Yaylı beşli*”, 1982.
“*Miniaturisation*”, (yaylı dördlü), 1983.
“*Yaylı dördlü*”, 1983.
“*Fantezi*”, (sekiz flüt), 1983- (dört flüt için uyarlama), 2004.
“*Prelüd*” (piyano ve klarinet), 1984.
“*Tahta nefesliler için altılı*”, 1989.

- “*Avalanch-Çığ*”, (flüt, keman, viola, çello, piyano ve vurmaları), 1992.
“*Swingle Turtle*” (flüt, trompet, keman, çello, piyano ve vurmaları), 1994.
“*Toroslar*” (altı çello), 2002.
“*Nefes*” (yaylı çalgılar ve dijital kayıt), 2004.

Ses ve Piyano Eserleri

- “*İtalyanca Liedler*” (piyano ve soprano), (şairler Corlo Arcuri), 1981.
“*Alcohol*” (piyano ve bariton), (şair G.Appolinaire), 1981.

Solo Çalgı Eserleri

- “*Antiseria*” (klarinet için), 1983.
“*Piyano için üç parça*”, 1987.
“*Dilara*” (piyano), 1988.
“*Delidolu*” (flüt), 1993.
“*Valssimo*” (piyano), 1994.
“*Aurora*” (gitar), 1996.

Koro Eserleri

- “*Mayıs Türküsü*”, 2002.
“*Yılki*”, 2003.

Elektro-akustik Eserleri

- “*Hyper-Flute*” (flüt ve dijital kayıt), 1994.
“*Contre-Value*” (keman ve dijital kayıt), 1998.
“*İstanbul*” (obua ve dijital kayıt), 1999.
“*Viola-digitalis*” (viyola ve dijital kayıt), 2004.

Elektronik Eserleri

- “*On the Way Home*” (Chicago Film Festivali Dinleti Müziği), 1989.
“*Bir varmış...*”, 2005.
“*Su gibi*”, 2006.
“*Visby’nin sesi*”, 2006.

“Havadan Hikâyeler”, 2007.

Dans Müziği Eserleri

“Prizma” (dijital kayıt), 1991.

“Kom’ur” (dijital kayıt), 1993.

“Kimse yok” (dijital kayıt), 1993.

“kara/an” (dijital kayıt), (umag), 1995.

“Bir varmış...” (dijital kayıt), 2005.

“Acı ceviz...” (dijital kayıt), 2010.

Belgesel ve Film Müziği Eserleri

“Mor Bisiklet” (TRT Çocuk dizisi)

“Gün Işığı” (kısa metraj)

“Merhaba Çağdaş Türkiye” (Cumhuriyet Devrimleri üzerine 26 bölüm TRT belgeseli)

E. Hasan Uçarsu

Biyografi

Hasan Uçarsu, 9 Nisan 1965'te İstanbul'da doğmuştur. Çocukluğu, babası İhsan Uçarsu, annesi Kadriye Uçarsu ve erkek kardeşi Hakkı ile birlikte Bostancı'daki iki katlı bahçeli bir evde geçmiştir. Besteci ilkokula 1971–1972 eğitim öğretim döneminde Mehmet Karamancı İlköğretim Okulunda başlamıştır. Bu okulun 2. sınıfında müzik öğretmeni Sait Kılıç'tan aldığı derslerle müzik yaşamı başlamıştı. İlkokul 4. sınıftayken sınavlarına girdiği Çemberlitaş'taki İstanbul Belediye Konservatuvarını kazanmış ve Muzaffer Tema'nın öğrencisi olarak flüt bölümüne kaydolmuştur. Konservatuvar programı ağırdır, haftada iki gün İhsan Balkır'la yapılan solfej dersleri, bir gün flüt dersi, harici okul dersleri, çok başarılı bir öğrenci olmasına karşın bu yoğun program, Uçarsu'nun bir süre akademik müzik eğitimine ara vermesine neden olmuştur. Ama hiçbir zaman müzikle tam olarak bağları kopmamış okul arkadaşlarıyla kurduğu gruplarda ya da özel çalışmalarıyla daima müzikle içiçe olmuştur. Besteci, ilkokuldan sonra Kadıköy Anadolu Lisesi'ni kazanmış lise 2. sınıftayken müzik öğretmeni Turgut Ertaş'ın yönlendirmesiyle 1982 yılında besteci Muammer Sun ile tanışmış ve kompozisyon çalışmaya başlamıştır. Uçarsu, liseyi bitirdikten sonra 1983–1984 öğretim yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü sınavlarına girmiş ve büyük bir başarı kazanmıştır.

Konservatuvarda öğrenci olduğu yıllarda ilk hocası Ahmet Adnan Saygun olmuştur. Değerli bestecimizin yanı sıra Cemal Reşit Rey, Dimitri Goia, Cengiz Tanç, İlhan Usmanbaş, Bülent Tarcan, Nuri İyicil, Ahmet Yürür, Erol Erdinç, Madlen Saydam, Afşar Timuçin gibi çağdaş Türk müziğinin ve düşün yaşamının önde gelen isimleriyle çalışma olanağı bulmuştur. Her biri birbirinden farklı

alanlarda deneyim ve ustalığa sahip olan bu hocalar, Hasan Uçarsu'nun müzikal kimliğinin oluşmasında önemli birer kilit taşı oluşturmuşlardır.

1989–1990 eğitim öğretim yılında lisans çalışmasını tamamlayan Uçarsu, bir yıl sonra kurumda araştırma görevlisi olarak ders vermeye ve sanatta yeterlilik çalışmalarına başlamıştır. Besteci, 1994 yılında YÖK'ün araştırma görevlilerine tanımış olduğu araştırma bursundan yararlanarak Amerika'da Pennsylvania Üniversitesi'nde sanatta yeterlilik eğitimine başlamıştır. Burada bulunduğu süre içinde George Crumb ve Richard Wernick ile kompozisyon çalışmıştır. 1997 yılında Pennsylvania Üniversitesi'nden bestecilik doktorası alan Uçarsu, Türkiye'ye dönerek Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalında göreve başlamıştır. 1998 yılında doçent, 2009 yılında profesör unvanını alan sanatçı, halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak görevine devam etmektedir.

Yurt içinde ve yurt dışında pek çok konser ve festivalde eserleri seslendirilen bestecinin, yarışmalarda kazandığı ödüller ise şöyle sıralanmaktadır.

1995 David Halstead Beste Ödülü, “*Monolog*”

1996 Helen G.Weiss Beste Ödülü, “*Gizemli Parçalar*”

1996 1. Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması birincilik ödülü, “*Çılgınlıklar, Anılar ve Küçük Bir Düş*”

1998 2. Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması (paylaşılan) birincilik ödülü, “*Komet (Kuyruklu Yıldız)*”

2004 Kültür Bakanlığı Ulusal Beste Yarışması büyük ölçekli senfonik eser kategorisinde ikincilik ödülü “*İsmail'in Öyküsü*”

Müzikal Stili

Hasan Uçarsu'nun ilk eserlerinde Muammer Sun ve Adnan Saygun etkisi görülmektedir. Konservatuvara girene kadar ders aldığı besteci Sun'dan ve Saygun'dan etkilenimlerini Uçarsu şu şekilde yorumlamıştır:

“[...]Muammer Sun ile tanıştığımda, ister istemez yaratılarımda Muammer Sun'un tatları belli oldu. Ayrıca Muammer Sun model olarak Adnan Saygun'un İncinin kitabını göstermişti. Ben de o ruhta çalışmalar yapmaya başlamıştım. Konservatuvara girdikten sonraki yıllarda hemen hemen o renkler sürdü diyebilirim. Yarı Muammer Sun, yarı Adnan Saygun...[...]”⁴²

1991 yılı Ocak ayında Adnan Saygun'un vefatına kadar uzun yıllar birlikte armoni, kontrpuan, füg, sanat adına ne varsa pek çok şeyi öğrendiği değerli hocasından etkilenmemesi olası değildi. Saygun'un vefatından sonra Cengiz Tanç ile çalışmaya başlayan Uçarsu için estetik ve yeni anlatım yollarının açıldığı başka bir dönem başlamıştı.

“Uçarsu'nun yaratıcılığı, Cengiz Tanç ile birlikte 1950 sonrası modern müzik teknikleriyle ilgilenmeye başlamasıyla, yepyeni bir boyut kazanacaktır. Cengiz Tanç'la Polonya Okulu denilen, Lutoslavsky, Penderecki, Ligeti, Boulez gibi birçok besteci, 1950 sonrası hareketler ve bu bestecilerin müzik anlayışıyla tanışmıştır. Uçarsu doğrudan bu bestecileri model almasa da, ağırlığını kendi deyimi ile estetiğe ve tekniğe koyabilmiştir. [...] Cengiz Tanç'tan aldığı tekniği kendi stiliyle işlemiş, malzemeyi kendi görüşüne göre biçimlendirmiştir.”⁴³

Hasan Uçarsu'yu etkileyen bir başka önemli bestecide Amerika'da bulunduğu yıllarda çalıştığı George Crumb (doğ.1929) olmuştur. George Crumb, “tek sesliliğe yakınlaşan bir yalınlığı denemiş, tını ve ritimlerin değişimlerinden yaralanarak müziksel derinliğe ulaşmaya yönelmiştir.”⁴⁴ Crumb'ın yerel müzik öğelerini kullanma

⁴² Gonca Çeliker, “Hasan Uçarsu'nun Yaratıcılığı ve Yapıtları”, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 6.

⁴³ A.e., s.14.

⁴⁴ Say, **Müzik Tarihi**, s. 500.

biçimi, alıntı yapma tekniği ve kendine özgün dili Hasan Uçarsu'yu etkilemiştir. Amerika'da bulunduğu 1994–1997 yılları arasında eğitim aldığı bir diğer besteci olan Richard Wernick (doğ.1934) ise “daha çok serbest atonal, gibi geleneksel davranışlarda dokular ve sistemleri kullanan bir besteci”⁴⁵ olarak Uçarsu'nun teknikten çok müzikal dilinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Hasan Uçarsu'nun eserleri genel olarak 1980 sonrası tüm dünyayı etkisi altına almış olan postmodern yaklaşımın derin izlerini taşımaktadır. Uçarsu'nun eserlerinde daha çok postmodern yaklaşımın yerele dönüş özelliğinin kullanıldığı görülmektedir. Yerele dönüşü de alıntı tekniği kullanarak yapmaktadır. Besteci Türk müziğindeki değerlere büyük önem vermekte, Osmanlı saray müziğini, bu dönemin önemli bestecilerini ve Türk müziği çalgılarını 21. yüzyılın kendine özgün diliyle sentezlemektedir. Bu çalışmalarına da şu sözleriyle açıklık getirmektedir:

“[...]İtri'den beri gelen Osmanlı müzik geleneği daha sonra Cumhuriyet Dönemi'nden sonra gelen bestecilerden de bir şeyler alıyorum. Osmanlı Saray Müziğinde bestekar (besteci) kavramı çok önemlidir. Örneğin Dede Efendi bir bestekardır. Avrupa kültürü dışında, Japonya, Asya ve Hindistan'da müzisyenler vardır ancak besteci kavramı o dönemlerde henüz oluşmamıştır. Bu nedenle kendi dünyasını oluşturmuş olan bir müzik kültüründen uzak kalmadım ve hala Osmanlı Saray Müziğinden beslenip dolaylı bir şekilde yeni müziğe katkımla olabileceğini düşünüyorum [...]”⁴⁶

Yerele dönüşün amacı, küresel köyün tekleştirici sistemlerinden uzaklaşmak kadar, Uçarsu için, modernizmin sanatsal özgürlükleri genişleteceği yerde istem dışı sınırlamış olduğu ifade biçimlerine daha fazla özgürlük getirmesiydi. Sanatçı, geçmişe yönelişte gözetilmesi gereken ölçütü ise şu cümlesiyle ortaya koyar: “Geçmişe yöneliş bir açık hava müzesinde yaşamak gibi değerlendirmek lazım, insan hiçbir zaman geçmişinden kopuk ve bağımsız değildir ama burada tek gözetilmesi gereken bir röprodüksiyon durumuna düşmemektir”⁴⁷

⁴⁵ Çeliker, “Hasan Uçarsu'nun Yaratıcılığı ve Yapıtları”, s. 29.

⁴⁶ A.e., s. 21.

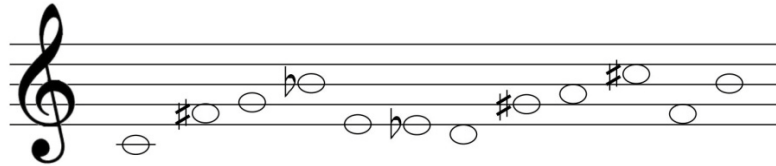
⁴⁷ Besteciyle yapılan 26.05.2011 tarihli söyleşiden.

Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar

Hasan Uçarsu, *Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar* başlıklı eserini 1995–1998 yılları arasında solo piyano için bestelemiştir. Eser, Akdeniz bölgesinde bulunan antik kentlerin adını taşıyan dört bölümden oluşmaktadır. Bu antik kentler sırasıyla şu adlardan oluşmaktadır: Patara (Zenginlik içinde yalnız kent), Aperlai (Batık kent), Xhantos (Savaşların tehdidindeki umutsuz kent) ve Phaselis (Aşk ve mutluluk kenti).

Eseri oluşturan dört antik kentin adını taşıyan bölümler, birbirinden bağımsız görünmekle birlikte dramatik bir bütünlük taşımaktadır. Eserde postmodern öge olarak yerele dönüş başlığı altında değerlendirilebilecek Türk müziği makamlarının soyut ifadesi ve dizisel yazı kullanılmıştır.

1. Bölüm: PATARA (Zenginlik İçinde Yalnız Bir Kent) Bölüm, birbirine zıt karakterdeki iki kesitten oluşmaktadır. İlk *Maestoso* başlığı altında, **ffff** gürlükle başlayan 12 sesli bir diziden oluşmaktadır. (Örnek 35) Besteci, bu kesiti dizisel teknikle yazmış olmakla birlikte, 12 sesi seriel müzikteki kuralları gözetmeden serbest bir anlayışla sergilemektedir. (Örnek 36) Dizinin önce ilk dört sesi 1–2–3. ölçülerde duyurulmakta, 4. ölçüde diminution* edilmiş şekliyle tekrar edilmekte ve 8. ölçünün sonunda dizi tamamlanmaktadır. (Örnek 37)

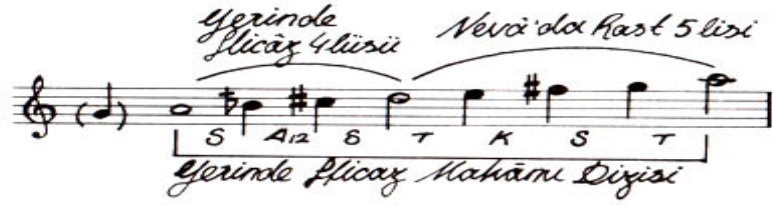


Örnek 3.35: H.Uçarsu, *Patara*, birinci kesitte kullanılan dizi

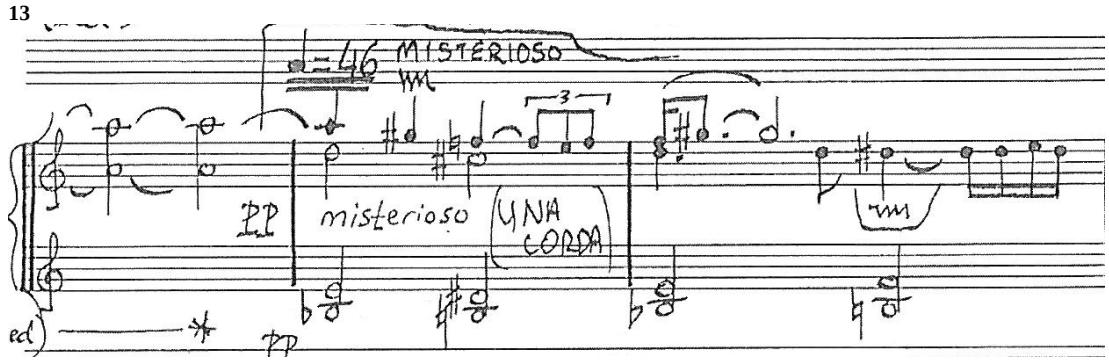
1–2–3–4	(1 ile 3. ölçüler arası)
1–2–3–4–5–6–7	(4 ile 6. ölçüler arası)
1–2–3–4–5–6–7–8–9–10–11–12	(7 ile 8. ölçü arası)

Örnek 3.36: H. Uçarsu, *Patara*, 1.kesitte kullanılan dizinin ölçülere göre duyuruşu sırası

* Azaltılmış, İndirgenmiş

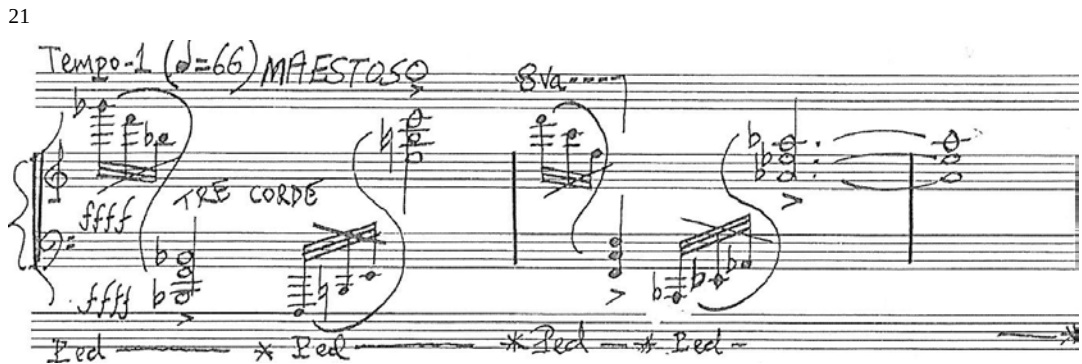


Örnek 3.38: yerinde hicaz makamı dizisi



Örnek 3.39: H. Uçarsu, *Patara*, ikinci kesitte A2'li aralığı ve Hicaz 4' lüsü sesleri, (öl. 13–15)

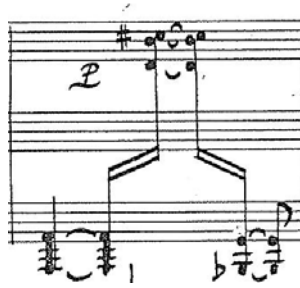
20. ölçüde sona eren ikinci kesitin ardından 21. ölçüde tekrar ilk kesite dönülür. Bu kez oktav akorlarına eklenen T5'li (tam 5'li) sesler ve çarpma süsleme notaları kesite yeni bir anlatım kazandırmaktadır. (Örnek 40) Kesit 27. ölçüde sona ermektedir.



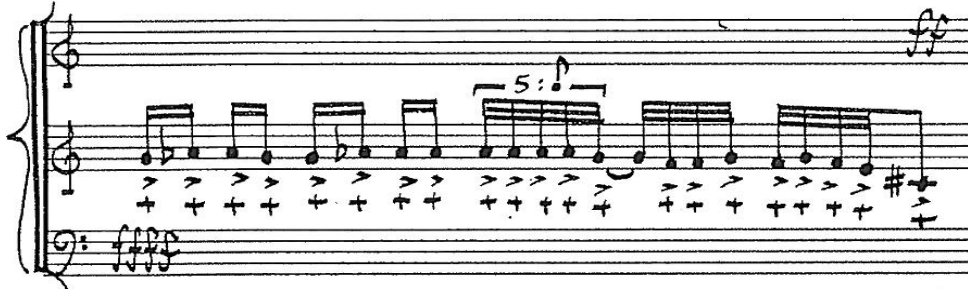
Örnek 3.40: H. Uçarsu, *Patara*, ilk kesitin T5'li ve süsleme notalarıyla işlenmiş tekrarı, (öl. 21–23)

Bölüm, iki kesitin birbirini izleyip farklılaşarak devinimiyle sona ermektedir.

2. Bölüm: APERLAI (Batık Kent) Bölüm, eserin bütününde en kısa süreye sahip olmakla birlikte, içinde değişik ses tınlarının elde edilmesini sağlayan farklı uygulamaları barındıran kısım olarak dikkat çekicidir. Öncelikle eserde ölçü çizgisi bulunmakla birlikte ölçü rakamı yoktur, çalmayı eşitleyen sekizlik nota değerine verilmiş olan yaklaşık 60 metronom hızıdır. Bölüm içinde üç farklı yapı değişimli olarak kullanılmıştır. Birincisi salkım akorlar, ikicisi susturulmuş sesler, üçüncüsü ise pizzicato çalınan seslerdir. (Örnek 41–42–43)



Örnek 3.41: H. Uçarsu, *Aperlai*, salkım akorlar



Örnek 3.42: H. Uçarsu, *Aperlai*, susturulmuş sesler



Örnek 3.43: H. Uçarsu, *Aperlai*, pizzicato çalınan sesler

Eserin hemen başlangıcında 2. ölçüde duyulan üç akor E4 (eksilmiş dörtlü) ve B3 (büyük üçlü) aralıklarından oluşmaktadır. (Örn. 44) Besteci bu aralıkları Hüzam dörtlüsü olarak adlandırmaktadır.⁴⁸ Çünkü aralıkların oluşumuna baktığımızda (örn. Do diyez – Re – Mi – Fa) her birinin bir yarım-bir tam-bir yarım aralıktan oluştuğu görülmektedir. Hüzam makamının beşliside dizildiğinde ve ilk dört sese bakıldığında aynı aralıkları vermektedir. (Örnek 45)



Örnek 3.44: H. Uçarsu, "hüzam dörtlüsü" aralığından oluşan akorlar (öl. 1–2)



Örnek 3.45: Hüzam dizisi aralık değerleri, S harfi (küçük mücenneb) 5 koma, T harfi (tanini) 9 koma

3. ölçüde başlayıp eserinin bütününe egemen olan susturulmuş sesler ud ya da tamburla yapılan taksim hissi uyandırmaktadır. 3. ölçüde yer alan (Mi diyez - Fa diyez - Sol diyez) seslerine 6. ölçüde eklenen Re sesiyle oluşturulan A2'li aralığı makam duygusu uyandırmaktadır. (Örn. 46) Ayrıca hicaz 5'li aralıkları göz önünde bulundurulduğunda (S; küçük mücenneb, 5 koma, A12; artmış ikili, 12–13 koma, S; küçük mücenneb, T; tanini, 9 koma) (Örn. 47), susturulmuş seslerde çalınan Re - Mi diyez - Fa diyez - sol diyez sesleri (artmış ikili-yarım –tam) A4 (artmış dörtlü) aralığı

⁴⁸Besteciyle yapılan 26.05.2011 tarihli söyleşiden

bize taranspoze Do diyez hicaz seslerini (Do diyez – Re - Mi diyez - Fa diyez - Sol diyez) vermektedir.

BATIK KENT
APERLATI

Hasan Uçarsu

Parlando recitativo
chromatic cluster
mf
Ped → (tüm parça boyunca pedali bağlı tutunuz)
sva
+: susturulmuş ses
Parantez içindeki sesleri sol eli parmaklarıyla tellere hemen kıvrışta ötesinden basarak susturunuz - ikinci k bildiriye dek sol el piyanonun içinde kalacaktır.
(sağ el)
sva
Pizzicato

Örnek 3.46: H. Uçarsu, A2 aralığıyla oluşan makam duygusu (öl. 6)

Yerinde Hicaz 4 lüsü *Nevâ'da Rast 5 lüsü*

S A₁₂ S T K S T

Yerinde Hicaz Makâmı Dizisi

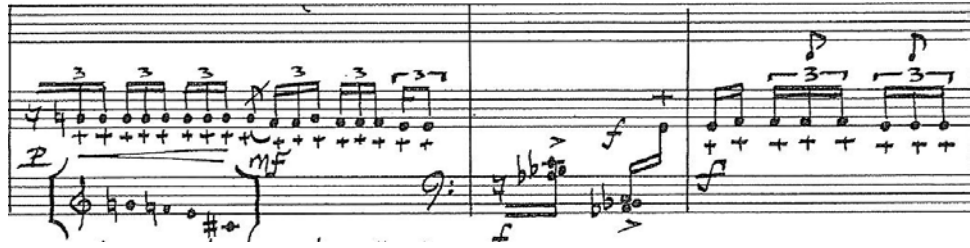
Örnek 3.47: Hicaz makamı dizisi ve aralıkları

23. ölçüde duyulan (Mi diyez - Fa diyez - Sol diyez - La) sesleri, hüzzam dörtlüsünün aralıklarından oluşan sesleri vermektedir. (Örnek 48) Böylece eser hüzzam ve hicaz sesleri arasında gezinerek makamsallık duygusunu etkin kılmaktadır.



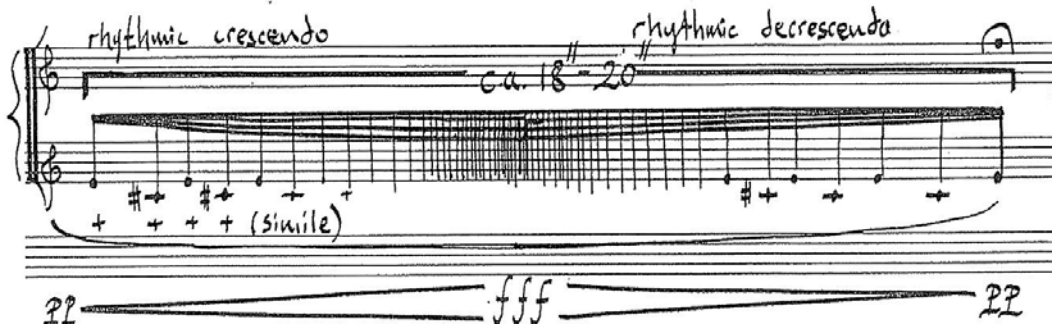
Örnek 3.48: H. Uçarsu, hüzzam 4'lüsü aralıklarından oluşan sesler (öl. 21- 23)

32. ölçüdeki susturulmuş sesler, 6. ölçüde yer alan susturulmuş seslerin yarım perde aşağı transpozisidir. (Örnek 49) Do diyez – Mi – Fa - Sol seslerinden oluşan bu çekirdekteki Do diyez sesini besteci Re bemol şekliyle sesteş düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir.⁴⁹ Böyle düşünüldüğünde oluşan A2 aralığı ve tıpkı 6. ölçüde Do diyez hicaz seslerini verdiği gibi 32. ölçü de Do hicaz seslerini vermektedir.



Örnek 3.49: H. Uçarsu, yarım ses aşağı transpoze edilmiş çekirdek (öl.32–34)

Bölümün 44. ölçüsünde çekirdeğe eklenen La bemol sesiyle, La'dan inici olarak düşünülebilen La – Sol – Fa – Mi – Re - Do diyez sesleri hicaz etkisini güçlendirmektedir. Bölüm sonunda sürekli tekrar eden Do diyez ya da Re bemol - Mi seslerinden oluşan A2 aralığı da hicaz makamı duygusunu desteklemektedir. (Ör. 50)



Örnek 3.50: H. Uçarsu, sürekli duyurulan A2'li aralığı (öl. 58)

⁴⁹ Besteciyle yapılan 26.05.2011 tarihli söyleşiden.

3. Bölüm: XHANTOS (Savaşların Tehdidindeki Umutsuz Bir Kent)

Bölüm, eser içinde en dinamik ve en hacimli bölümdür. Besteci, daha esere başlamadan önce *Presto* hız terimi yanına yazdığı *kaba, vahşi, dehşet verici, banal bir deyişle* ifadesiyle bölümün karakteristik yapısını sunmaktadır. (Örnek 51)



Örnek 3.51: H. Uçarsu, *Xhantos* (öl. 1-3)

Bölümde sürekli değişen ritmik değerlerden ötürü soyutluk ve ritim hâkimdir. Birinci ve ikinci bölüme yaptığı göndermeler nedeniyle uzaktan kimi yerlerde hicaz etkisi hissedilmektedir. 94.-95-96-97. ölçülerde ikinci bölümde *Aperlai* bulunan susturulmuş seslere yapılan göndermede re hicaz kullanılmıştır. (La – Sol - Fa diyez- Mi bemol - Re) (Örnek 52)



Örnek 3.52: H. Uçarsu, *Xhantos*, ikinci bölüme gönderme, Re hicaz sesleri (öl. 91-100)

Bölüm, piyanonun en kalın ve en ince seslerinin büyük bir uyum içinde sergilendiği, makamsallık etkisinin akor zenginlikleriyle süslenmiş ve ritmik buluşlar içinde çeşitlenmiş yapısıyla etkileci bir çokseslilik örneği oluşturmaktadır.

4. Bölüm: PHASELİS (Aşk ve Mutluluk Kenti) Sakin karakterli bölüm, üst üste gelen T5'lilerden (tam beşli) kurulu akorlarla başlamaktadır. Aşk ve mutluluk kenti Phaselis'te antik çağ havası ve dinginlik hâkimdir. Bu bölümde makamsallık yerine 98. ölçüden itibaren sol majör seslerinin kullanıldığı ton hissi veren **pandiyatonik*** yaklaşım öne çıkmaktadır. Sağ elde kullanılan üçlemeler ise uzun hava etkisi yaratmaktadır. (Örnek 53) Bölüm sonundaki ritardando bitiriş bu duyguyu daha da güçlendirmektedir. (Örnek 54)

97

Örnek 3.53: H. Uçarsu, *Phaselis*, sol majör seslerinin kullanıldığı tonal etki uyandıran ölçüler (pandiyatonizm) (öl. 98–105)

* Pandiatonicism (İng) Diyatonic armonide tüm 7 dereceyi de *disonant* bileşimlerle, örneğin “Do, Sol, Mi, La, Re, Sol” sesli bir akoru içeren tarzda kullanmayı öngören yeni bir sistem. İrkin Aktüze, **Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, 3.bs., Pan Yayıncılık, 2010, s. 445.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs).

- First System:** The tempo is marked *RIT.* (Ritardando). The right hand features a melodic line with triplets, marked *8va* (octave). The left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *ppp* (pianissimo) is present.
- Second System:** The tempo is marked *RIT*. The right hand continues with triplets, marked *8va*. The left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking *pppp* is at the beginning, and *decrescendo* is written across the system.
- Third System:** The tempo is marked *MOLTO RIT*. The right hand has a simpler melodic line. The left hand accompaniment is also simpler. The dynamic marking *decresc.* is written across the system, and *pppp* is at the end.

Örnek 3.54: H. Uçarsu, sağ elde üçlemeler ve uzun hava etkisini güçlendiren ritardando bitiriş

Lamento

Hasan Uçarsu'nun postmodern öge taşıyan ikinci örnek eseri *Lamento*, 2005 yılında yaylı çalgılar orkestrası için bestelenmiştir. Eser, İrkin Aktüze tarafından eşi Cevza Aktüze anısına sipariş edilmiştir. Eserde kullanılan postmodern öge alıntıdır. Hasan Uçarsu *Lamento* adlı eserinin girişinde alıntı tekniğini kullanması ile ilgili şu bilgileri sunmaktadır:

“Son dönem eserlerimde belirleyici olan ‘müzik alıntıları’ üstüne temellenen estetik anlayışım bu eserde de çok etkin bir rol oynamıştır. Alıntıyı, müziğimin kişi, zaman, dönem, coğrafya kısaca yaşamla ve benden önceki müziklerle kurduğu doğrudan bağ olarak değerlendirmekteyim. Bu bağ çerçevesinde alıntının müziğimde psikoloji, çağrışım, yapısal, iletişim gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanıldığını söyleyebilirim.”⁵⁰

Eserde alıntı olarak *Epipe* adlı **pentatonik** bir Tatar şarkısı kullanılmıştır. (Örnek 55)

EPIPE TATAR HALK YIRI

BAS KI ZİM E Pİ PE SİN BAS MA SAN MİN BA SAM
VİZ İAD ÇİD ÇE HAC MİY İAR YÖ RE Gİ ME RA SA İAR
TİPİR TİPİR TİPİR İTH Bİ YİP YÖ Rİ SİN İ - KEN

SI NİN BAS KAN İZ LE Rİ NE BA SİP KA RIYM İÇ MA SAM
BA SİP ÇİR Nİ SİL Kİ TE DE YÖ RE GİM Nİ ÇİL Kİ TE
MİN KİE ÜGE Kİ TEM Dİ YİP KÖ YİP YÖ Rİ SİN İ - KEN

Örnek 3.55: *Epipe*, Tatar Halk Şarkısı

Bu ezginin kullanılmasına yönelik bilgiler yine *Lamento*'nun girişinde besteci tarafından şöyle açıklanmaktadır:

⁵⁰ Hasan Uçarsu, *Lamento*, İstanbul, Partisyon önsözü, 2005.

“İrkin Aktüze’yle yaptığım görüşmelerde Cevza’yla 1963 yılında tanıştıklarını öğrendiğimde, birlikte ilgi duydukları müzikler olup olmadığını sorarken zihnimde besteleyeceğim bu müziğin bir biçimde Cevza’yla, dahası baba tarafı Kırım’dan gelen Cevza’nın, ana tarafı Volga kıyılarından gelen İrkin’le olan müzik bağını kurmak vardı. İrkin bana çocukluk yıllarından anımsadığı *Epipe* adlı pentatonik (beş sesli) bir İdil-Ural (Tatar) ezgisi getirdiğinde eserin çıkış noktası doğal bir biçimde belirlendi. Eserin başlangıçtaki ağır bölümünde ezginin temel motifleri küçük parçacıklar halinde arka planda varolurken hızlı tempodaki orta bölmede ön plana geçerler ve bu bölmenin sonuna doğru ezgi tümüyle müziğe egemen olur. Çocukluk mutluluğunu taşıyan bu pentatonik şarkının neşeli karakteri ve yapısal olarak beş sesliliğin getirdiği çarpıcı tek düzelik ilk anda eserin *lamento* (ağıt) deyisiyle çelişiyor gibi görünse de gerçekte bu çelişki eserin itici gücünü ve ayırt edici özelliğini oluşturdu. Şarkının parçaları çeşitli karakter değişimleriyle ele alındı ve eserin, şarkıdan çok farklı öğelerden kurulu ses dünyasına oturtuldu. Böylece, ezginin parçacıkları acılı bir ruh halinde anımsanan çok gerilerde kalmış ve anlam verilemeyen mutluluk tortularının tuhaf biçimler ve birleşimlerde yapıya eklemlenmesine olanak verdi. Sonuçta, özellikle ağır bölümlerinde, eser, bir ses höyüğü olarak nitelendirilebileceğim her birinde farklı duygusal durumların ve değişlerin dışlaştığı çeşitli katmanlardan oluşan bir yapıya kavuşmuştur.”⁵¹

Eser üç büyük bölmeden oluşmaktadır. Largo başlıklı birinci büyük bölmenin 54.–58. ölçüleri arasında 1. keman partisinde *Epipe* ilk kez ritmik değişimle duyurulmuştur. (Örnek 56)

Örnek 3.56: H. Uçarsu, *Lamento*, *Epipe* ezgisi ritmik değişim, (öl.54–58)

⁵¹ Hasan Uçarsu, *Lamento*, Partisyon önsözü.

Bölmenin başında, 1. keman partisinde, *Epipe* ezginin ilk ölçüsü **fff** gürlükle duyurulmaktadır. 71. ölçüde ezginin ikinci ölçüsü de eklenmiş biçimde başka sestten tekrar edilmektedir. (Örnek 57)

Presto $\text{♩} = 160$

67

VI. I *fff*

VI. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *p* fff

D.B. *p* fff

div. unis.

div. unis.

div. unis.

fff *fffz* *fffz*

fff *fffz* *fffz*

fff *fffz* *fffz*

1. keman partisi 72 ve 75. ölçüler, kontrabas partilerinde ise (76–77), (78–79) (79–80.) ölçülerde olmak üzere *Epıpe*’nin ilk ölçüsündeki motif sürekli duyurulmaktadır. (Örnek 58–59)

72

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff

div.

unis.

mf

fff

p

Örnek 3.58: H. Uçarsu, *Lamento*, 1. kemanda *Epipe* ezgi motifleri, (öl. 72 ve 75)

77

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

div.

p subito

p

p subito

p

Örnek 3.59: H. Uçarsu, *Lamento*, kontrabasta *Epipe* ezgisi parçacıkları, (öl. 77–80)

İlk defa, tamamı 8 ölçüden oluşan *Epipe* adlı şarkının ilk 4 ölçüsü 82. ölçüden başlayarak 1. keman partisinde iki kez tekrar edilmektedir. Tranzpoze edilmiş biçimiyle duyulan ezgi forte'den piyano'ya ani geçişle de dikkat çekmektedir. (Örnek 60)

Örnek 3.60: H. Uçarsu, *Lamento*, 1. kemanda transpoze *Epipe* ezgisi, (öl. 82–85)

1. keman partisinin 86. ve 89. ölçüleri arasında, 8 ölçüden oluşan *Epipe* şarkısının ikinci bölümünü oluşturan 5 ve 8. ölçülerdeki ezgi ilk defa orijinal şarkıdaki röpriz gözetilerek iki kez üst üste duyurulmaktadır. (Örnek 61)

Örnek 3.61: H. Uçarsu, *Lamento*, 1. kemanda *Epipe* ezgisinin ikinci yarısı (öl. 86–89)

1. kemanın 96. ve 97. ölçülerinde şarkının ilk 3 ölçüsü bir oktav üstten duyulmaktadır. (Örnek 62)

Örnek 3.62: H. Uçarsu, *Lamento*, 1. kemanda *Eppe* ezgisi (bir oktav üstten) (öl. 96-97)

Lamento'nun 104-105 ve 106. ölçülerinde, 1. keman ve 2. keman ve viyola partileri ezgiyi paylaşarak duyururlar. (Örnek 63)

Örnek 3.63: H. Uçarsu, *Lamento*, *Eppe* ezgisinin 1. keman, 2. keman ve viyolada paylaşılması, (öl. 104-106)

109. ölçüden itibaren viyola ve viyolonseller pizzicatolarla ezgiyi genişleterek küçük bir çeşitleme sunarlar. (Örnek 64)

109. ölçüden itibaren viyola ve viyolonseller pizzicatolarla ezgiyi genişleterek küçük bir çeşitleme sunarlar. (Örnek 64)

Örnek 3.64: H. Uçarsu, *Lamento*, pizzicatolarla *Epipe* ezgisi nota parçacıkları, (öl. 109–111)

123 ve 124. ölçüde 1. keman partisi transpoze edilmiş biçimiyle Tatar ezgisini çalarken, 2. keman partisi K3 alttan ona eşlik eder, bu uygulama tekrarlar 126. ölçüde biter. (Örnek 65–66)

123 ve 124. ölçüde 1. keman partisi transpoze edilmiş biçimiyle Tatar ezgisini çalarken, 2. keman partisi K3 alttan ona eşlik eder, bu uygulama tekrarlar 126. ölçüde biter. (Örnek 65–66)

Örnek 3.65: H. Uçarsu, *Lamento*, 1. ve 2. kemande transpoze edilmiş *Epipe* ezgisi (öl. 123–124)

125

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco non div.

fff sf

arco non div.

fff sf

modo ordinario sf (non div.)

modo ordinario sf (non div.)

fff sf

modo ordinario sf

fff sf

Örnek 3.66: H. Uçarsu, *Lamento*, aynı yapının ritmik değişimli tekrarı, (öl. 125–126)

İkinci bölümün sonuna doğru 131. ölçüde viyola, viyolonsel ve kontrabas'ta duyulan ezgi parçacıklarına 132. ölçüde 2. keman partiside katılır ve 133. ölçüde 1. kemanlarda transpoze edilmiş ezgi son defa duyurulmaktadır. (Örnek 67)

131

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D.B.

modo ordinario

pp div.

modo ordinario

ff

pp subito div.

pp subito

ff

ff

ff

Örnek 3.67: H. Uçarsu, *Lamento*, tüm yaylılarda transpoze ezgi, (öl. 131–134)

Eserin Largo başlıklı üçüncü bölümünde, 2. keman ve viyola partisinde pentatonik yapıdan oluşan bir Anadolu ağıt ezgisi yer almaktadır. Parçanın adı *Lamento* (ağıt) böylece burada kullanılan ezgiyle örtüşmüş ve sanatçının belirttiği gibi farklı duygulardan oluşan ses höyüğü yaratılmış olmaktadır. (Örnek 68)

Largo ♩ = 66

139

VI. I *fff* *decrescendo poco a poco*

VI. II *fff* *decrescendo poco a poco*

Vla. *fff* *decrescendo poco a poco*

Vc. *fff* *decrescendo poco a poco*

D.B. *fff* *decrescendo poco a poco*

Örnek 3.68: H. Uçarsu, *Lamento*, 2. keman ve viyola partisinde Anadolu ağıt ezgisi (öl. 139–141)

139 ile 141. ölçüler arasında karşımıza çıkan Anadolu ezgisi, parça içinde daha önce birinci bölmede kontrabas partis ölçü 22–23, 1. keman partisinde 34. ile 39. ölçüler arasında, viyola partisinde 40 ve 41. ölçülerde farklı ses yüksekliklerinde ve ritim çeşitliliğinde duyurulmuştur.

1. keman partisinde 142. ölçüden 147. ölçünün sonuna kadar ezgi deformasyona uğramış şekliyle duyulmaya devam etmektedir. (Örnek 69)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D.B.

142

143

144

145

146

147

p

p

p

p

p

ff

ff

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

D.B.

142

143

144

145

146

147

p

p

p

p

p

ff

ff

Örnek 3.69: H. Uçarsu, *Lamento*, 1. keman partisinde *Epipe* ezgisinin deformasyonu (öl. 142–147)

Eser, bestecinin başlangıçtaki gibi kendi özgün müzikal diliyle sona ermektedir.

Eser Dizini

Orkestra Eserleri

“Orkestra için Çeşitlemeler”, 1988.

“İsmail’in Öyküsü” (Bale Müziği), 1990. (gözden geçirme 2002)

“Çılgınlıklar, Anılar ve Küçük Bir Düş”, 1992. (gözden geçirme 1995)

“Komet” (Kuyruklu Yıldız), 1997.

“Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar: Dört Antik Kentin Öyküsü” (1995–1998 seçilen bazı parçaların orkestrasyonu), 1999.

“Orkestra Süiti”, 2002.

“Sen Gülsün Ben Bülbülüm” (eşliksiz koro için aslından koro ve orkestra için düzenleme), 2005.

“Lamento” (yaylı çalgılar orkestrası), 2005.

“Aksak”, 2012.

Solo ve Orkestra Eserleri

“Ben Sana Mecburum” (mezzo soprano ve büyük orkestra için), 2006.

Oda Müziği Eserleri

“Yaylı Çalgılar Dörtlüsü”, 1990.

“Divertimento”, 1991.

“Monolog” (flüt, klarinet, keman, viyolonsel, piyano ve vürmali çalgılar), 1994.

“Gizemli Parçalar” (mezzo soprano, klarinet, viyola ve vürmali çalgılar), 1995.

“Bosna Ormanlarından Rüzgârlar” (tahta üflemeli çalgılar beşlisi), 1996.

“Schönberg’e Küçük Bir Füg” (yaylı çalgılar dörtlüsü), 1996.

“Elif Dedim Be Dedim” (viyolonsel, piyano), 2000.

“Eski İstanbul’un Arka Sokaklarında” (kanun, viyolonsel, klarinet, arp ve vürmali çalgılar), 2001.

“Zamansal Çelişkiler Kenti: İstanbul” (flüt, piyano), 2003.

“Sürüklenenler” (flüt, viyola, arp), 2004.

“Lamento” (yaylı çalgılar orkestrası için yazılmış aslından yaylı çalgılar dörtlüsü için düzenleme), 2005

“Düşstanbul”, (iki piyano ve vurmali sazlar), 2012.

“Yaylı Çalgılar Dörtlüsü”, 2012.

Piyano Eserleri

“Piyano için üç Parça”, 1984–1986.

“İki Bölümlü Sonat”, 1989.

“Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar: Dört Antik Kentin Öyküsü”, 1995–1998.

“Dokuz Kısa Piyano Parçası”, 1988–1995.

Koro Eserleri

“Yeniden”, 1999.

“Güzelleme”, 2002.

“Sen Gülsün Ben Bülbülüm”, 2005.

Solo Çalgı Eserleri

“Mavi Ay Gri, Sarı Gece Duvar”(arp için), 1999.

Vokal Müzik Eserleri

“Üç Şarkı”(ses ve piyano için), 1987.

F. Özkan Manav

Biyografi

Özkan Manav, 20 Mayıs 1967 yılında Mersin’de doğmuştur. Babası mimar Hüseyin Yaşat Manav, annesi bale sanatçısı Bilsev Manav ve üç erkek kardeşten oluşan aile 1971 yılında Mersin’den İstanbul’a yerleşmiştir. Besteci ilköğretimine 1973 yılında Fevziye Mektepleri Işık İlköğretim Okulu’nda başlamış, daha sonra 1978–1984 yılları arasında Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi’nde orta ve lise eğitimini tamamlamıştır. 1979 yılından itibaren ortaöğrenimi sırasında ailesinin, özellikle annesinin destek ve yönlendirmeleriyle Hülya Saydam’dan piyano dersleri almıştır.

Hülya Saydam’la yaptığı piyano çalışmaları, onun klasik batı müziğinin repertuar ve stil özelliklerini öğrenmesine önemli katkıda bulunmuştu. Kendinden bir yaş büyük olan ağabeyi Ozan Manav’la başlayan müzik yaşamı bir yıl sonra ağabeyinin dersleri bırakmasıyla tek kişilik bir yolculuğa dönüşmüştü. O yıllarda sürekli radyodan ve edindiği kayıtlardan büyük ustaları Bach, Mozart, Beethoven dinlemekteydi ve bir süre sonra bu dinleme ve çalma onu beste yapmaya doğru yönlendirecekti. 1981 yılından itibaren de solo piyano için üç bölümlü bir sonat ve birkaç küçük etüt besteledi. Gelişerek ilerleyen ve bir tutku haline gelen beste yapma isteği, liseyi bitirdiğinde lisans eğitimi için hiç düşünmeden kararlı bir şekilde konservatuvara yönelmesine neden olmuştu.⁵²

1984 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nın kompozisyon bölümüne girerek Ercivan Saydam’la armoni ve kontrpuan, Adnan Saygun’la kompozisyon, modal müzik ve füg, Afşar Timuçin’le düşünce tarihi ve estetik çalışmıştır. 1991 yılında lisans devresinden mezun olan sanatçı, 1992 yılında aynı kurumun Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı’na araştırma görevlisi olarak atanmıştır. 1991–96 yılları arasındaki çalışmalarını

⁵² Besteciyle yapılan 01.06.2011 tarihli söyleşiden

İlhan Usmanbaş'ın kompozisyon sınıfında sürdüren Özkan Manav, 1994 yılında yüksek lisans derecesini “20. Yüzyıl Müziğinde Orkestra” adlı tez çalışmasıyla alarak 1996 yılına dek sanatta yeterlik çalışmalarını sürdürmüştür. Yükseköğretim Kurulu'nun araştırma görevlilerine sağladığı bursla 1996–99 yılları arasında Boston Üniversitesi'nde Lukas Foss ve Marjorie Merryman danışmanlığında kompozisyon çalışmış, 1999 güz döneminde müzik sanatları doktorası, “Doctor of Musical Arts” (DMA) derecesi alarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki görevini sürdürmek üzere İstanbul'a dönmüştür.

2001 yılında doçent, 2009 yılında profesör olan besteci, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda 2004–09 yılları arasında Kompozisyon Sanat Dalı başkanlığını yürütmüş, 2009 yılında Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı başkanlığına atanmıştır. Halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak görevine devam etmektedir.

Özkan Manav'ın yurt içinde yurt dışında katıldığı yarışmalarda kazandığı ödüller ise şunlardır:

1997 Malloy Miller Kompozisyon Ödülü, “*Gezintiler*”

1998 2. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Kompozisyon Yarışması (paylaşılan) birincilik ödülü, “*Sforzando'lar*”

1998 BMW *Musica Viva* Kompozisyon Yarışması ikincilik ödülü, “*Sforzando'lar*”

1998–1999 Boston Üniversitesi Kompozisyon Dalında çeşitli akademik ödüller.

2002 Deutsche Welle Kompozisyon Ödülü (2002 yılına kadar yaptığı çalışmalarla).

Sofya 2010 Uluslararası Kompozisyon Yarışması birincilik ödülü, “*Kır Görünümleri: Kış*”

2010 Arioso Musica Domani Uluslararası Kompozisyon Yarışması birincilik ödülü, “*Bölüm 6*”

2010 IBLA Vakfı Özel Mansiyon Ödülü, “*Bölüm 6*”

Donizetti 2011 - Yılın Bestecisi Ödülü (2010 yılındaki çalışmalarıyla).

Müzikal Stili

Özkan Manav'ın, 1999–2000 yılları arasında yazmış olduğu Op.13 *Senfonik Danslar* başlıklı çalışmasına gelene kadar eserlerinde modern müzik stilini kullandığı görülmektedir. Bu stili de “Bizim modernizmimiz kendi içsel hesaplaşmamızla ortaya çıktı.”⁵³ Sözleriyle ifade etmiştir. Op.13 e gelene kadar İlhan Usmanbaş çizgisine uygun, idealize edilmiş bir düşünceyle, icranın kolaylığı ya da Türkiye'deki seslendirme koşullarını düşünmeden eserlerini bestelediği görülen Manav, Op.13 numaralı çalışmasından itibaren de postmodern davranış biçiminin kimi özelliklerini kullanmaya başlamıştır. Amerika'da öğrenci olduğu yıllarda pek çok konser izleme ve yeni anlatım biçimlerini tanıma fırsatına sahip olan besteci, postmodernlikle tanışmış, bu davranış biçimini muhafazakâr olmayan farklı bir yerellik düşüncesiyle eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Özkan Manav'ın müziğinde postmodernlik, yerelliğin ve modernizmin farklı açılımlarıyla, genişletilmiş çalgı teknikleri ve yerel gereçlerin (sesler, melodiler, makamlar, tartımlar) bir araya geldiği bir kompozisyon şeklinde ortaya çıkmaktadır.⁵⁴

Bestecinin Op.13 *Senfonik Danslar* adlı yapıtı, modernizmde yitirilmiş olan nabız atışına ve ezgiye geri dönüş öğeleriyle postmodern yaklaşımı sergilediği ilk örnektir. Op.13'ü izleyen Op.14 *Karya Güncesi* modal yapıyı, Op.15 *Bölüm 3* ve Op.16 *Bölüm 4* adlı piyano eserlerinde makam soyutlamalarını kullanmış ve bunu izleyen Op.18 *Laçın*, Op.22 *Taksim*, Op.25 *Üç Türkü*, Op.28 *Dört Türkü* ise yerel deyişlerle buluşan eserlerinden bazılarıdır.

Eserlerini çağının tınısıyla buluşarak ama bunu yaparken tekrara düşmeden, yeni bir söz söyleme çabası içinde besteleyen sanatçı, Her ne kadar zamanın ruhunu yansıtmaya çalışsa da eserlerinde daha çok modern sanatın etkisi göze çarpmaktadır. Yani eserlerinde abartılmış bir eklektiklikten çok bütünsellikten söz edilebilmektedir.

⁵³Besteciyle yapılan 01.06.2011 tarihli söyleşiden

⁵⁴ A.s.

Senfonik Danslar

Besteci eserini Boston Üniversitesi'nde doktora öğrencisi olduğu dönemin son yılında 1999–2000 yılları arasında bestelemiştir. Eser, Özkan Manav'ın çalışmaları arasında ilk postmodern ögenin görüldüğü eser olması ayrıca postmodern müzik ölçütleri içinde bekli de en az rastlanan (Türkiye'deki örnekler açısından) tekrarlama ve yeni yalınlık öğeleriyle farklı bir örnek oluşturmaktadır. Eserin önce sadece 1. bölümü ve sonra ilk iki bölümü bir arada aynı yıl içinde farklı tarihlerde, Boston Üniversitesi Vurmalılar Topluluğu'nca şef Timothy Genis yönetiminde seslendirilmiştir. Tümünün ilk seslendirilişi ise Eastman Müzik Okulu Vurmalı Topluluğu tarafından şef John Beck yönetiminde gerçekleşmiştir. Kullanılan vurmalı çalgılar ve sahne üzerindeki dizilişleri de incelemeye değerdir. Besteci sahne düzeni ve çalgılar konusunda şu bilgileri vermektedir:

“Sayısı yüzü bulan çalgılar, sahneye yarım daire biçiminde yerleşen yedi vurmalı çalgıcının önünde ayrı ayrı kümelenmiş olarak durur – alçak sesle “konuşan” çalgılar önde, gür sesli olanlar arkalarda. Bir bölümü davul türü, bir bölümü metal alaşımlı, bir bölümü tahtadan yapılma, bir bölümü de klavye düzeninde olan çalgılar, biraraya geldiklerinde genişçe bir sahneyi doldurur. Yapıtta timpani, trampet, tomtom, bongo, konga, üçgen, asılı zil, gong, kastanyet, tef, tahta bloklar gibi geleneksel vurmalıların yanı sıra, tapınak blokları, marakas, kabasa, klaves, guiro, *vibraslap*, kaynana zırlıtısı, inek çanı, atlı kızak çanı, metal rüzgâr çanı, kütük davulu, teneke kutular ve fren davulu (arabaların fren balataları) gibi “egzotik” çalgılar da kullanılmıştır.”⁵⁵

Senfonik Danslar, üç bölüm içinde beş danstan oluşan bir eserdir. Eserin birinci ve üçüncü bölümünde ikişer dans, orta bölümde ise tek dans bulunmaktadır. Bu danslar ölçeksel notasyonla yazılmış ritmik kurgulardan oluşmaktadır. Dansların eser içinde sıralanışı şu şekildedir:

1. dans: Ostinato
2. dans: Afrika
3. dans: Güney Amerika
4. dans: Zeybek
5. dans: Balkan ve Anadolu

⁵⁵ CD Kitapçığı, *Üç Çağdaş Besteci*, İstanbul, Kalan Müzik, 2008, s. 42.

Eserin bölümsel kuruluş yapısı Mahler *Senfoni 5*'e benzemektedir. Beş bölümden oluşan senfoni aslında üç bölüm olarak düşünülmüş, birinci ana bölümde iki bölüm, ikinci ana bölümde bir intermezzo ve üçüncü ana bölüm içinde yine iki bölüm bulunmaktadır. Ayrıca üçüncü ana bölümün ilk yarısı (Adagietto) ağır tempodadır. Besteci *Senfonik Danslar*'da Mahler'in senfonisiyle herhangi bir ilişki öngörmediği halde bu iki yapıtın kurgusu arasındaki yapı benzerliği dikkat çekicidir.

Eserin genelinde üç farklı ses dokusu dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi kütleli, ikicisi iç içe geçen, üçüncüsü ise polimetrik ses dokularıdır. (Ör. 70-71-72)

Örnek 4.70: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, kütleli doku (öl. 1)

Örnek 4.71: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, iç içe geçen ritmik doku (öl. 21)

Örnek 4.72: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, ikinci dans, polimetrik doku (öl. 263–267)

Birinci Dans

Birinci bölümün ilk dansında, 25. ölçüde 1. vurmali çalgıda 4 ölçü devam eden, sonra 22. ölçüde buna 5. ve 6. vurmali çalgılarda üç ölçü ile eklenen ostinato ile karşılaşmaktadır. (Örnek 73)

Örnek 4.73: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, ostinato (öl. 24–27)

Birinci bölüm, 31. ölçüde bu kez 4. vurmali çalgı 20 ölçü devam edecek olan ostinatoya solo olarak başlar, 13. kez tekrar edilişinde eklenen 3. vurmaliındaki ostinato, 15. tekrarında katılan 2. vurmali çalgı ostinatosu ve 17. tekrarda eklenen 5. vurmali ostinatosu ile ritmik bir zenginliğe ulaşmaktadır. (Örnek 74)

The image displays two systems of musical notation for percussion instruments, labeled F and G. System F (measures 44-51) includes staves for 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7 instruments. Stave 4 has a solo line starting at measure 44. Stave 5 has a solo line starting at measure 48. System G (measures 48-51) includes staves for 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7 instruments. Stave 4 has a solo line starting at measure 48. Stave 5 has a solo line starting at measure 50. The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings (mf, f), and instrument labels (5 Temple blocks, 4 Tomtoms (low), 3 Wood blocks (low), Conga drum).

Örnek 4.74: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, ostinato çeşitliliği (öl. 44–51)

İkinci Dans

Birinci bölümün ikinci dansı, Afrika müziklerinin kimi simgesel özelliklerini taşımaktadır.

“Afrika müziği, birbirine kenetlenmiş ilahiler olarak isimlendirilebilir. Bir lider şarkıya başlar ve bir grup ona cevap verir, mukabele ile okunan cümleler birbirini takip eder, fakat grup ile liderin söylemeleri üst üste de gelebilir. Afrikalı şarkıcının ses rengi ise sürekli değişir. Şarkı lideri uzun süre enstrümantal veya koronun karşı dengeleyici yorumu olmadan icraat yapmaz.”⁵⁶

Afrika müziğine benzer şekilde solo olarak başlayan ikinci dans, birinci bölüm biter bitmez 6/8’lik ölçüde, Vivo tempoda, 6. vurmaliıda yer alan 4 Tomtom ile bir anda belirmektedir. (Örnek 75) Soloya renk katkısı yapan 4., 2. ve 3. vurmahıların küçük dokunuşlarıyla hareketlenen müzik, (Örnek 76) 180. ölçüde tam bir çalgı korosuna dönüşmektedir. (Örnek 77)

22

160

3/4 2/4 3/4 J = 6/8 = J. Vivo

1

2

3

4

5

6

7

Suspended cymbal (large)

mf

f

4 Tomtoms (low)

mf

Örnek 4.75: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, ikinci dansın girişi (öl. 164)

⁵⁶ Demet Ulusoy, “Kültürel Globalleşme Sürecinde Sanat”, Hacettepe Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, *Ekonomik Yaklaşım*, Cilt 9, Sayı 28, Bahar 1998, s. 89.

165

1 2 3 4 5 6 7

always let vibrate

f

always let vibrate

mf

2 Bongos (high) - 4 Tomtoms (high)

f

1 2 3 4 5

p

Örnek 4.76: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, 2., 3.ve 4. vurmalarında soloya renk katkısı yapan küçük dokunuşlar (öl. 166–170)

177

1 2 3 4 5 6 7

sempre *mf*

Triangle (large) sempre *mf*

1 2 3 4 5

sempre *mf*

5 Temple blocks solo

ff

12 13 14 15 16 17

mp

Vibraslap

fp *ff*

poco f

Örnek 4.77: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, çalgı korosu (öl. 177–182)

Özellikle Kara Afrika'nın katmanlı toplum yapısı, çekeşlilik gibi toplumsal özellikleri müziğine de yansımıştır. Çoklu yaşam biçimi onun şarkılarında, dansında ve ritimlerinde yaşam bulmaktadır. *Senfonik Danslar*'ın ikinci dansında 263-271. ölçüler arasında bu çoklu anlayışın sembolik ifadesini polimetrik yapı olarak görmekteyiz. (Örnek 78)

The image shows a musical score for seven staves, numbered 1 to 7. The score is written in a complex polymetric style. Measures 263 and 264 are marked with '1' and '2' respectively. Measures 265 and 266 are marked with '1' and '2' respectively. Measures 267 and 268 are marked with '1' and '2' respectively. Measures 269 and 270 are marked with '1' and '2' respectively. Measures 271 and 272 are marked with '1' and '2' respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'più f'.

Örnek 4.78: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, polimetrik yapı (öl. 263–271)

Afrika müziklerinde müzikal kompozisyonun gevşek yapısı dansçıya, şarkıcıya gösteri anında kişiliğini sergileyebilme olanağı vermektedir.⁵⁷ Afrika müziğinin doğaçlama yapmaya elverişli minimalist yapısı *Senfonik Danslar*'ın ikinci dansında açıkça görülmektedir.

⁵⁷ Ulusoy, "Kültürel Globalleşme Sürecinde Sanat", s. 89.

Üçüncü Dans

Vurmalı çalgılar, senfoni orkestralarında 20. yüzyılın başına kadar çoğunlukla renk olarak kullanılmıştır. Çağdaş müzikle birlikte klasik batı müziği bestecileri için vurmalı çalgıların önemi artmış, solo çalgı olarak da kullanılır olmuşlardır. Oysa müzik kültürleri ritmik yapı üstüne kurulu olan Latin Amerika, Küba, Afrika ve Asya’da yer alan pek çok uygarlık için vurmalı çalgılar başından beri kültürlerinin ayrılmaz bir parçası durumundadır. Latin Amerika ülkeleri için ritim yaşamın bir parçasıdır. Brezilya ve Küba müziğinde vurmalı çalgılar büyük topluluklar oluşturmaktadır. Bu ülkelerin coşturucu dansları, etkisini sadece ritimlerinden değil aynı zamanda kullanılan vurmalı çalgıların çeşitliliği ve tınısından almaktadır.

Senfonik Danslar bu kültürlerin müziklerindeki çalgıların renk çeşitliliğine sahiptir. Özellikle Latin Amerika ve Küba ile özdeşleşmiş çalgıların sayısının çokluğu - konga, klaves, bongo, inek çanı, guiro, marimba, marakas, kaynana zırlıtısı, kastanyet, üçgen, kabasa - bu kültürlerin müzikleriyle kurulan ilişkiyi ifade etmektedir.

Ahmet Say, Müzik Sözlüğü’nün “Latin Amerika” müziği başlıklı maddesinde bu ülkelerin müziklerinde üç ayrı kültürün etkisinden söz etmektedir. Bunları yerli kültürlerinin etkisi, İberya etkisi ve Afrika etkisi olarak sınıflandırmaktadır. Burada dikkat çeken ve Özkan Manav’ın eseriyle örtüşen, Latin Amerika müziğine yerli kültürlerin mirası olarak nüfuz eden modalitenin *Senfonik Danslar*’ın üçüncü dansında kullanılmış olmasıdır.⁵⁸ (Örnek 79)

⁵⁸ Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2. Basım, 2005, s. 318–319.

accel. - - - - - Allegramente (♩. = 112-116, ♩. = 42-43½)

40 18 8 [3+3+2] [C] [3+2+3] 1 2 3

1 2 3 4 5 6 7

sempre *mp* e dolce

mf *mp*

mf *mf* *mp*

snare always off ord.

piu f *mp* *mp*

sempre *mp* e dolce

Örnek 4.79: 1. vurmalıdaki modal (pentatonik) karakterli ostinato (öl. 19–21)

Dördüncü Dans

Senfonik Danslar’ın dördüncü dansı (üçüncü bölümünün ilk dansı) bir zeybek soyutlamasıdır. Vurmalı çalgılarla, önce yalnızca zeybek ritmi taklit edilmektedir. Dördüncü dansın başlangıcında duyulan çan sesleri (*tubular bells*) karışımı İzmir’in çokkültürlü yapısına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Zeybek dansına eşlik eden müzik dokuz zamanlı ölçü üzerinde yapılır. Genel temposu ağır olup, doğaçlama yapmaya uygundur. Bu dansın ve müziğin özellikleri şöyledir:

“Daha çok Ege bölgesinde yoğunlaşmış olan köklü bir halk dansımıza eşlik eden aksak ritimli, dokuz zamanlı müzik.[...] Zeybek oyunları tempo bakımından “ağır zeybekler” ve “yürük zeybekler” olarak ikiye ayrılır. Buradaki “yürük” nitelemesi “hızlı” anlamında değildir; ağır zeybeğe göre hızlıca bir tempoyu belirler. Ağır zeybekler genellikle dokuz ikilik ve dokuz dördlük ölçüdedir. Yürük zeybekler ise dokuz sekizlik ve dokuz onaltılık ölçüleri sergiler.”⁵⁹

⁵⁹ Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 595.

Özkan Manav'ın eserinde dördüncü dans 9/4 ölçüde [2+2+2+3] notalanmıştır. Giriş, zeybek dansını andıran serbest bir başlangıç niteliğindedir. (Örnek 80)

64 **9/4** Lento e pesante (♩ = 58-62) [2+2+2+3] - 4 - 2

1 **Tubular bells** *p* *Dec.*

2

3

4

5 **Tenor drum** *mp* *on the rim*

6 **4 Tomtoms (low)** *mp* *pp* *mp* *p*

7

Örnek 4.80: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, dördüncü dans, serbest karakterli giriş (öl. 1-2)

10.-12. ölçüler arasında, 4. ve 1. vurmalarının karakteristik adımlarla öne çıktığı tutti kesitte, zeybek ritmi soru-cevap karakterinde sunulmaktadır. (Örnek 81)

C 10 11 67

1 *p* - sub.

2 *p* - sub.

3 *p*

4 *p* - sub. *on the rim*

5 *p* *ord.* *on the rim* *ord.*

6 *p* - sub.

7 *p*

Örnek 4.81: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, zeybek ritmi (öl. 10-11)

10

1 *mp*

2 *p* 3 *mp*

3 *p* 2 Bongos (low) *mp* 3

4 *p* *mp*

5 Tambourine *mf* *p* *mp*

6 *mp* 3

7 *mf*



17

1 *mf* *mp*

2 *mf* *mp*

3 *mf* *mp* *p*

4 *mf*

5 *mf* *mp* *p*

6 *mf* *mp*

7

Cowbell (high)

180

Dansın sonlarına doğru, 29. ve 30. ölçüde 6. vurmali (vibrafonla) ilk kez beliren zeybek ezgisi, 31. ölçüde 7. vurmaliya (marimbayla) geçerek son bir kez duyulmakta ve yok olmaktadır. (Örnek 83)

The musical score is for a 7-part ensemble. The first system (measures 29-30) includes parts for 1 (Flute), 2 (Clarinet), 3 (Violin), 4 (Viola), 5 (Cello), 6 (Vibraphone), and 7 (Guero). The second system (measures 30-31) includes parts for 1 (Flute), 2 (Clarinet), 3 (Violin), 4 (Viola), 5 (Cello), 6 (Vibraphone), and 7 (Marimba). The score includes various dynamics like p, mp, mf, and f, and includes a 'L' (Lento) marking at measure 31.

Örnek 4.83: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, zeybek ezgisi (öl. 29–30)

Final, girişi andıran serbest anlatımlı, yalın ve parçalı bir ses dokusuyla noktalanmaktadır.

37 $\frac{9}{8}$ [2+2+2+3]

4 Log drums

mf *p* *f* *p* *p - sempre*

on the rim

ord

Örnek 4.85: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, beşinci dans, 9/8'lik aksak ölçülerin başlangıcı (öl. 37–41)

108

a pair of Maracas

mp *mf* *f* *mp*

(>)

109

Örnek 4.86: Ö. Manav, *Senfonik Danslar*, beşinci dans, 9 zamanlı Evfer usulü (öl. 108–111)

Trakya bölgesi oyun havalarını ve Balkan ülkelerini anımsatan ritmik yapılar, bölüm sonunda giderek artan bir çeşitlilikle yoğunluk kazanır ve bestecinin özgün diliyle soyutlaşarak yapıtı sonlandırır.

Bölüm 6

Bestecinin 2009 yılında bestelediği *Bölüm 6* adlı eser, piyano için bestelenmiş bir dizinin (şimdilik) son eseridir. Besteci bu eser dizisi için şu açıklamada bulunmuştur:

“*Bölümler* piyanonun anlatım olanakları üzerine odaklanan bir yapıt dizisi olarak tasarlanmıştır. Aynı başlık altında numaralanmalarına karşın aralarında organik bir bağ bulunmayan bu parçalar tek başlarına ya da sıralamaları değiştirilerek seslendirilebilir. Müzikle ilk ciddi tanışıklığım piyano aracılığıyla olmuştu. Bu nedenle *Bölümler*, üzerinde az çok egemen olmayı başardığım ilk ve tek çalgı olan piyanoyu selamlama çabası olarak da görülebilir.”⁶¹

Eser, 19. yüzyılın en önemli klasik Türk müziği bestecilerinden biri olan Hacı Ârif Bey’in (1831–1885) anısına sunulmuştur. Üç bölmeden oluşan eserin orta bölmesi açık bir makamsallık sergilemektedir. Bu orta bölmede, sırasıyla Uşşak, Neva, Segâh ve Neva’da Hümâyûn makamları duyurulmaktadır. Eserin bütünü için genişletilmiş makamsal denilebilir. Besteci eserin seslendirilişinden önce, partiyonun girişinde işaret etmiş olduğu üç perdenin akordunun belirtilen düzeyde değiştirilmesini istemektedir. (Örnek 87)

B 40 cents flat
D# 30 cents higher
(notated as E half b)
F# 30 cents flat

40 cent düşük Si 30 cent tiz Re# 30 cent düşük Fa#
(Mi yarım bemol olarak yazılmıştır)

Örnek 4.87: Ö.Manav, *Bölüm 6*, üç sesin akort tablosu.

40 cent = yak. 1.70 Pythagoras koması
30 cent = yak. 1.28 Pythagoras koması

⁶¹ CD Kitapçığı, *Üç Çağdaş Besteci*, İstanbul, Kalan Müzik, 2008, s. 36.

Eser, Doğu ile Batı'nın müzik geleneklerini birbirine bağlayan bir köprü niteliğindedir. Batı müzik geleneğinin temsil edici bir ögesi olan tampere sistem ile makamların birlikte kullanılması bunun somut bir örneğidir. Piyanosunun 6. oktavı (özellikle akordu değiştirilen üç ses üzerinden) Türk müzik geleneğine ait görünmekte, klavyenin geriye kalan bölümü ise (akort sistemi açısından) batı müziğine bağlanmaktadır. Böylece klavyenin farklı ses bölgeleri aracılığıyla bu iki kültürel coğrafya arasında müziksel bir diyalog açığa çıkmaktadır.⁶²

Birinci bölme, Sereno (açık, dingin) ifadesiyle, **pp** gürlükte, Mi bemol pedal sesiyle, ölçüsüz, saniyeleri verilmiş olarak başlar. (Örnek 88) “Bu “Mi bemol” sesi, simgesel olarak batı müzik geleneğini temsil etmektedir.”⁶³

Bölüm 6 / Movement 6
Hacı Ârif Bey'in anısına / to the memory of Hacı Ârif Bey Özkan Manav, op. 26

Sereno

12" 10" 8" 10"

dolcissimo sempre

pp **p** **pp**

Sost. Ped.

Örnek 4.88: Ö. Manav, *Bölüm 6*, batı müzik geleneğini temsil eden Mi bemol pedal sesi

Girişteki pedal seslerinin ardından dörtlüğe 40 metronom hızıyla devam eden eser, orta bölmede sunulacak olan makamların bir nevi hazırlık ve haberciliğini sunan küçük göndermelerle soyut biçimde yazılmıştır. İlk gönderme birlik La naturel sesidir. Bu ses, tıpkı Mi bemol'de olduğu gibi bu kez Doğu'nun müzik düşüncesini sembolize etmektedir. Böylece daha eserin ilk saniyelerinde Doğu-Batı birlikteliğinin düşünsel varoluşu müzikte iki notayla sembolize edilmiş olmaktadır. (Örnek 89)

⁶² Besteciyle yapılan 17.11.2011 tarihli söyleşiden.

⁶³ A.s.

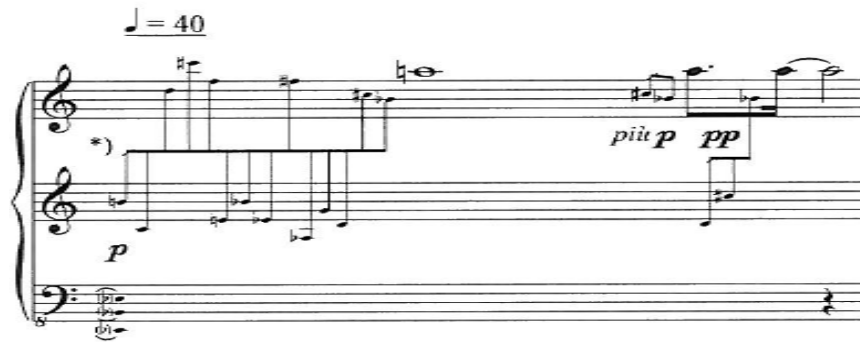


Örnek 4.89: Doğu müziğini simgeleyen La naturel sesleri (üst dizek)

Birlik La sesinden hemen sonra Hicaz 4'lüsü (La - Si bemol - Do diyez - Re) duyurulup (Örnek 90a/b), ardından orta bölmede kullanılan dört makamdan ilki olan Uşşak makamına hazırlık sağlayan sesler birbirine eklenerek esere dahil edilir. (*p*, sekizlik Do ve Re sesleri. Üst dizekte son vuruş.) (Örnek 91)



Örnek 4.90a: Hicaz makamı dizisi



Örnek 4.90b: Birlik La sesinden sonra gelen Hicaz 4'lüsü



Örnek 4.91: Uşşak makamının hazırlayıcı sesleri (sekizlik Do-Re)

İkinci sayfanın başında, orta partide yer alan üçleme (Do-Re-Sol) sesleri Uşşak makamını hazırlayan yapının devamı olup, satır sonunda bu seslere eklenecek La sesiyle Uşşak hazırlığı sona ermektedir. (Örnek 92a/b)



Örnek 4.92a: Uşşak makamını hazırlayan üçleme



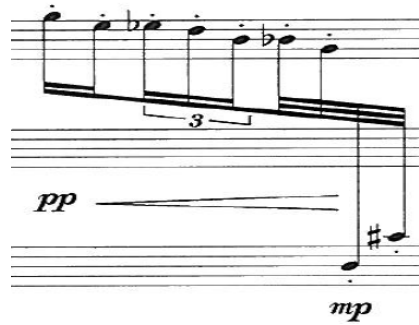
Örnek 4.92b: makam hissini genişleten La sesi

Eser içinde yer yer modal yapıya da rastlanmaktadır. Bu yapıya bir örnek, 4 no.lu sayfada 2. satırda, alttan 2. dizekte yer alan (Re - Mi bemol - Fa diyez) salkım akordur. (Örnek 93)



Örnek 4.93: Modal salkım akoru

Modal yapıya bir başka örnek 5. sayfanın 2. satırında tek tek duyurulan seslerle karşımıza çıkmaktadır. (Örnek 94)



Örnek 4.94: modal yapılar

İkinci bölme, ki besteci buraya orta bölme demektedir, sayfa 6'da, Sognando (düşünceli, dalgın) terimiyle, 12/4'lük ölçüde, piyanonun altıncı oktavında, Uşşak makamıyla başlar. (Örnek 95) İkinci ölçüde, 17/4'lük ölçü içinde devam eder. (Örnek 96)



Örnek 4.95: Uşşak Makamı

Örnek 4.96: Ö.Manav, Bölüm 6, orta bölme, Uşşak makamı

Arada, bestecinin Dede Efendi'nin müziğinde karakteristik olarak gözlemlendiği küçük süslemelerle yeni makama geçilir.⁶⁴ (Örnek 97)



Örnek 4.97: Dede Efendi'nin müziğini andıran süslemeler

⁶⁴ Besteciyle yapılan 17.11.2011 tarihli söyleşiden.

Orta bölmenin 4. ölçüsünün üst partisinde Neva makamı duyulur. (Örnek 98)
22/4'lük 6. ölçünün dokuzuncu dörtlüğünde makam, Neva dizisinin güçlü sesi olan Re'de asılı kalarak sona ermektedir. (Örnek 99a/b/c)



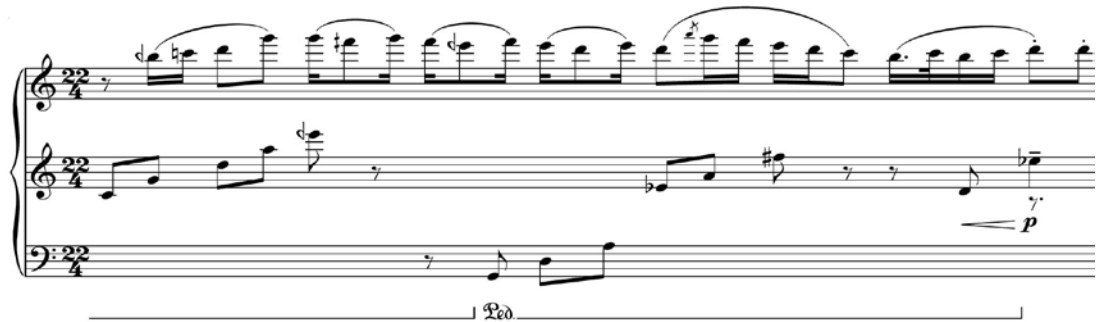
Örnek 4.98: Neva makamı dizisi



Örnek 4.99a: Ö. Manav, Bölüm 6, Neva makamı (öl. 4)



Örnek 4.99b: Neva makamının devamı (öl. 5)



Örnek 4.99c: Neva makamının devamı (öl. 6)

6. ölçünün 10. dörtlüğünde müzik Segâh makamına doğru yönelir. Segâh makamı dizisi şu şekildedir. (Örnek 100)



Örnek 4.100: Segâh makamı

Besteci eserinde eksik Segâh 5'lisini kullanmıştır. Eserde, Segâh makamında geleneksel olarak bir koma düşük seslendirilen Mi sesi, Mi naturel olarak kalmakta, tam Segâh 5'lisinde Fa diyez olan ses ise Fa naturele dönüşmekte, böylece Segâh makamı eksik Segâh beşlisi rengiyle hissettirilmektedir. (Örnek 101 a/b)



Örnek 4.101a: Ö. Manav, Bölüm 6, orta bölmede eksik Segâh 5'lisi (6. ölçü, 10. dörtlükten başlayarak)



Örnek 4.101b: orta bölme, eksik Segâh 5'lisinin devamı (6. ölçü, 15.-22. dörtlük arası)

Orta bölmenin son makamı 8. ölçüde Hüzẓâm olarak duyulur. (Örnek 102a/b)



Örnek 4.102a: Hüzẓâm makamı dizisi



Örnek 4.102b: Neva'da Hümâyûn dizisi

Bölüm 6'nın orta bölmesinde yer alan Hüzẓâm makamı, (Si üzerinde karar kılan) tipik bir Hüzẓâm rengi oluşturmaktan çok, Neva'da Hümâyûn dizisi üzerinde gezinerek kullanılmıştır. (Örnek 103–104)



Örnek 4.103: Ö. Manav, Bölüm 6, orta bölme, Neva'da Hümâyûn ezgileri, ikinci ölçü (öl. 8)



Örnek 4.104: Neva’da Hümâyûn’un sonları (öl. 8)

Orta bölme, makamsal cümlelerin ardından eserin başındaki gibi soyutlaşarak üçüncü bölmeye bağlanır. Üçüncü bölme, komalı seslerle tampere seslerin karışımından oluşan bir sentez niteliğindedir. Besteci bu bölmede yerelliğe başvurmadan kendi özgün dilinde mikrotonal yapıları kullanmakta (Örnek 105), eseri tıpkı birinci bölmede sunduğu gibi Doğu-Batı birlikteliğinin sembolik ifadesi olan Mi bemol ve La seslerini açıkça duyurarak sonlandırmaktadır. (Örnek 106)



Örnek 4.105: Mikrotonal yapı



Örnek 4.106: Doğu-Batı birlikteliği, Mi bemol-La sesleri (eserin sonu)

Eser Dizini

Orkestra Eserleri

- Op.3 “*Sempozyum*” (senfonik yergi), 1991.
Op.6 “*Andante Lugubre*” (büyük orkestra için), 1993
Op.11 “*Sforzando’lar*” (orkestra için), 1997–98 (rev.1999)
Op.14 “*Karya Güncesi*”(orkestra için), 2001.
Op.17 “*Portamento Lento*” (orkestra için), 2002.
Op.28 “*Dört Türkü*” (orkestra için), 2010.

Oda Topluluğu Eserleri

- Op.1 “*Sinfonietta*” (üflemeli çalgılar, timpani ve ksilofon için), 1989–1990.
Op.13 “*Senfonik Danslar*” (7 vurmali çalgı için), 1999–2000.
Op.20b “*Yansımalar*” (piyano ve dokuz yorumcu için), 2006.
Op.24 “*Kır Görünümleri: Kış*” (on dört yaylı çalgı için), 2007.
Op.30 “*Uzun Hava*” (sekiz üflemeli ve iki yaylı çalgı için), 2011.

Oda Müziği Eserleri

- Op.2 “*Artvin Oyunu*”(bakır üflemeliler beşlisi için), 1991 (rev.2002).
Op.5 “*Sonat*” (keman ve piyano için), 1992.
Op.8 “*Müzikli Şiirler*” (6 müzikçi ve konuşmacı için), 1995–1996
Op.9 “*Gezintiler*” (2 obua, 2 klarnet ve alto saksafon için), 1996–1997, (rev.1998–2004).
Op.18 “*Laçın*” (piyanolu üçlü için düzenleme), 2003.
Op.19 “*Beş Klarinet için Dört Parça*” (Mi bemol küçük klarnet, 2 Si bemol klarnet, alto klarnet ve bas klarnet için), 2003–2004.
Op.20a “*Yansımalar*” (akordeon ve piyano için), 2004–2005.
Op.25 “*Üç Türkü*” (viyolonsel ve piyano için), 2008–2009.
Op.29 “*Güzel Atlar Ülkesi*” (yaylı dörtlü için), 2010.
Op.32 “*Yaylı Dörtlü*” (Sevgili hocam İlhan Usmanbaş’ın 90. yaşı onuruna), 2012.

Solo Çalgı Eserleri

Op.4 “*Partita*” (viyola için), 1991–1992.

Op.21 “*Saygun’la Yüz Yüze: Töresel Musiki’den Beş Parça Üzerine Coğaltmalar*” (keman için), 2005.

Op.22 “*Taksim*” (Si bemol klarnet için), 2005.

Op.27 “*Güvercinler*” (arp için), 2010.

Op.31 “*Horon*” (keman için), 2011.

Piyano Eserleri

Op.7 “*Bölüm 1*”, 1994.

Op.12 “*Bölüm 2*”, 1998.

Op.15 “*Bölüm 3*”, 2001.

Op.16 “*Bölüm 4*”, 2001.

Op.23 “*Bölüm 5*”, 2006.

Op.26 “*Bölüm 6*”, 2009.

Şan ve Piyano eseri

Op.10 “*Nazım Hikmet Şarkıları*” (bariton ve piyano için), 1997–98.

Koro Eserleri

Op.2 “*Türk Ezgileri*” başlığı altında:

“*Kaşık Havası*”, 1990.

“*Dök zülfünü meydana gel*” (çoksesli düzenleme), 1991.

“*Allam alam*” (koro ve vurmaları için çok sesli düzenleme), 1994.

“*Kız sen geldin Çerkeş’ten*” (çoksesli düzenleme), 2001.

G. Evrim Demirel

Biyografi

17 Kasım 1977 tarihinde İzmir’de doğmuştur. Babası Beyazıt Demirel ve annesi Şafak Demirel her ikisi de öğretmendir. İlk ve orta öğrenimini Kuşadası Çakabey İlköğretim Okulu’nda tamamlamıştır. 1991–1992 Eğitim-Öğretim yılında İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’ne girmiştir. Okulda viyolonsel bölümünde okumasına rağmen yoğun şekilde piyanist Nergis Şakirzade ile piyano çalışmış, iyi bir piyanist ve besteci olma yolunda bu çalışmalar kendisine önemli katkı sağlamıştır. 1995 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Teori ve Kompozisyon Bölümüne girmiş, Elhan Bakıhanov ile kompozisyon, Zarife Bakıhanova ile armoni çalışmıştır. 2000 yılında Rotterdam Konservatuvarı’na (bu günkü adıyla Codarts) girerek Klaas de Vries ile kompozisyon, Rene Uijlenhoet ile elektronik müzik, Rob van Kreeveld ve Johan Clement ile caz piyano çalışmıştır. Yüksek lisans çalışmasını ise Amsterdam Konservatuvarında Theo Loevendie ile yaptığı çalışmalarla kompozisyon dalında tamamlamıştır. Halen Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Besteci üniversitede Kompozisyon ve Çağdaş Müzik Tarihi dersleri vermektedir.⁶⁵

Sanatçının eserleri Hollanda, Kanada, Amerika Birleşik Devletleri, Kolombiya, Meksika, Ukrayna, İtalya, Estonya, Belçika, İsviçre, Almanya ve Türkiye’de seslendirilmiş ayrıca birde uluslararası ödül kazanmıştır.

“*Osmanlı Minyatürleri*” (orkestra için), 17. Hollanda Genç Besteciler Yarışması, ikincilik ödülü, 2004.

“*Evolution*” (orkestra için), Uluslararası Lepo Sumera Genç Besteciler Yarışmasında finale kalmıştır, 2003.

⁶⁵ Besteciyle yapılan 03.06.2011 tarihli söyleşiden

Müzikal Stili

Evrin Demirel, eserlerinde postmodern öğeleri yoğun biçimde kullanan bir bestecimizdir. 2003 yılında bestelemiş olduğu *Telvin* adlı eserine gelinceye kadar sanatçı, modal, atonal ve tonal olmak üzere farklı üsluplarda eserler bestelemiş, Hollanda’da eğitim gördüğü yıllar içinde de yeni müziği anlamaya ve araştırmaya yönelik çalışmalarda bulunmuştur. *Telvin*, içinde komaları kullandığı ilk eseridir. Fakat besteciyle yapılan söyleşilerde ilk postmodern eseri olarak *Osmanlı Minyatürleri*’ni göstermektedir.⁶⁶

Evrin Demirel, Batı ve Doğu çalgılarını bir arada kendi sistemleri içinde kullanarak farklı bir tını dünyasını, modern bir müzikal atmosferde yaratmayı amaçladığını belirtmektedir. Bu amaçtan yola çıkarak, *Osmanlı Minyatürleri*’yle birlikte postmodern müziğin pek çok ögesini; tekrarlama, minimalizm, ezginin öncülüğü, alıntı, kolaj, yalınlık, neo romantizm, yerele dönüşü, tınıdan ezgiye, çalgıların çeşitliliğinden, müzikal yapıya kadar çeşitli şekillerde eserlerinde kullanmıştır. Sanatçı, özellikle yerele dönüş ögesinin postmodern yaklaşım içindeki yerini ve kendi eserlerindeki anlamını ise şöyle açıklamaktadır:

“Kendi değerlerinin dışında açılım arayan batı sanatı özellikle son dönemde küreselleşmeyle birlikte farklı kültürlerin birbirleriyle olan teması sayesinde sanatta melezleşmeye olanak sağlamış, yerel kavramlara yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu açıdan bakıldığında yerelle kurduğum ilişki müzikal kimliğimi bulmamda yol gösterici olmuştur. Yerele dönüş ögesi benim müziğimde, yerel müziğin kendi çalgısı ve dokusuyla çağdaş bir müziksel atmosfer içinde varolmak biçiminde kullanılmaktadır.”⁶⁷

Eserlerini bestelerken postmodern yaklaşımın pek çok ögesini ve teknik özelliklerini kullanan bestecinin, alıntı, ağırlıklı olarak başvurduğu teknik kullanımdan biridir. Sanatçının Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinden yaptığı soyut ve somut alıntılar eserlerinde önemli yer tutmaktadır. Özellikle Uşşak

⁶⁶ Besteciyle yapılan 03.06.2011 tarihli söyleşiden

⁶⁷ A.s.

makamında bestelediği şarkılarıyla ünlü besteci Şevki Bey'in (1860–1891) *Gülzâra nazar kıldım* adlı uşşak şarkısı, *Alıntılar* adlı eserinde somut alıntı olarak kullanılmıştır. Sanatçı eserdeki alıntının seslendirilmesiyle ilgili şu açıklamada bulunmuştur:

“Uşşak makamı, tampere sistem içinde uygulanamamaktadır. Bu şarkının makama uygun icra edilebilmesi için arpın bazı tellerini komalı akort ettirdim. Böylece asimetrik ritimli ton merkezi çok da belli olmayan “pointilist” bir hat, akordu değiştirilmiş telleri aracılığıyla makamsal melodiyi seslendiren arp ile bütünleşmiştir.”⁶⁸

Sanatçı, yeniyi yaratırken başvurduğu eski kaynakla yani bir alıntıyla, geçmişle bugün arasında bir bağlantı kurmaktadır. Bu da postmodern yaklaşımın en büyük söylemini oluşturan kültürlerarası birlikteliğin bir uygulamasıdır.

Eserlerinde kullandığı teknik ve postmodern uygulamaların yanı sıra yine ilgi çeken ayrı bir nokta da bestecinin eserleri için kullandığı adlardır. *Heterofoni*, *Makamsız*, *Alıntılar*, *Diyalog Senfonisi*, *Darb-ı düğâh*, *Osmanlı Minyatürleri* postmodern yaklaşımı çağrıştıran adlardır. Ve sanatçının postmodern yaklaşımla kurduğu yakın ve sıcak birlikteliği özetleyen son cümlesi de şudur:

“Ben elde etmek istediğim sonuç için her şeyi kullanırım”⁶⁹

⁶⁸ Besteciyle yapılan 03.06.2011 tarihli söyleşiden

⁶⁹ A.s.

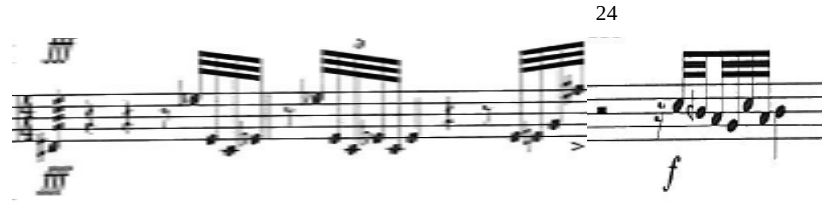


Örnek 5.108a: Sabâ makamı dizisi



Örnek 5.108b: Evrim Demirel, *Makamsız*, Sabâ makamı (öl. 14–19)

24. ölçüdeki Uşşak makamı seslerinden sonra (Örnek 109) tekrar 25. ölçüden 29. ölçünün ilk dörtlüğüne kadar Sabâ makamı gelmektedir. (Örnek 110)



Örnek 5.109: E. Demirel, *Makamsız*, Uşşak makamı (öl. 22–24)



Örnek 5.110: E. Demirel, *Makamsız*, Sabâ makamı (öl. 25–28)

Eserin 29. ölçüsünün son üç dörtlüğü Uşşak makamı seslerini içermektedir.. (Örnek 111a/b) 31. ölçünün son iki dörtlüğündeki La perdesindeki Sabâ seslerinden sonra 33. ölçüden 38. ölçünün son dörtlüğüne kadar kanun partisinde Si perdesinden Sabâ sesleri duyulmaktadır. Si- Do (bir koma diyez)- Re- Mi bemol- Fa diyez- Sol- La- Si. (Örnek 112)



Örnek 5.111a: Uşşak makamı dizisi



Örnek 5.111b: E. Demirel, *Makamsız*, Uşşak makamı sesleri (öl. 33) (son üç dördlük)

Örnek 5.112: E. Demirel, *Makamsız*, kanun partisinde Si perdesinden Sabâ makamı (öl. 33-38)

58. ve 59. ölçülerin kanun ve vibrafon partilerinde mikrotonal yapıyla karşılaşırsınız (Örnek 113)

Örnek 5.113: E. Demirel, *Makamsız*, mikrotonal yapı (öl. 58-59)

Eserin 84. ölçüsünde Sabâ 4'lüsü sesleri blok flüt partisinde bir ölçülük konu şeklinde duyurulur, ardından kanun partisinin 88. ölçüsünde konu bu defa ters ayna olarak işlenmektedir. (Örn. 114) Böylece Doğu müziğine ait olan sesler Batı'nın tekniğiyle işlenerek bir Doğu-Batı sentezi oluşturulmaktadır.

77

f. Rec.

Kn.

Vib.

Perc.

3. Viol.

Db.

85

f. Rec.

Kn.

Vib.

B. Viol.

Db.

Örnek 5.114: E. Demirel, *Makamsız*, Saba 4'lüsü seslerinin düz (blok flüt) ve ters ayna (kanun) şeklinde kullanımı (öl. 84 ve 88)

107. ölçüden 118. ölçünün ilk iki dörtlüğüne kadar bu eserin öne çıkan makamlarından biri olan Uşşak makamında 11 ölçü gibi uzun bir süre dört sesli kontrpuan sergilemektedir. 107. ölçüde viyola da gamba ile başlayan kontrapuntal yapı, 109. ölçünün ikinci dörtlüğünde blok flütte, 109. ölçünün son dörtlüğünde

104

Rec. *mf*

Krn. *mf*

Perc. *pp* *mf*

Viol. *pp* *arco* *mf*

Db. *mf*

The image displays a musical score for measures 111 through 117 of the piece 'The Rose Tree'. The score is arranged in two systems, each containing staves for T. Rec., Kn., Perc., B. Viol., and Db.

Measure 111: The T. Rec. part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a 4/4 time signature. The Kn. part follows with a similar melody. The Perc. part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The B. Viol. part plays a continuous eighth-note accompaniment. The Db. part provides a harmonic foundation with a bass line.

Measure 117: This measure marks the end of the first system. The T. Rec. part includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The Kn. part also features *f* and *p* markings. The Perc. part continues with its rhythmic pattern. The B. Viol. part includes a *f* marking. The Db. part includes an *arco* marking and a *f* marking.

203

Yerinde Uşşak 4 lüsü Nevâ'da Hicâz 5 lisi



K S T S A12 S T

Yerinde Karâğâr Makâmı Dîvânî

117

Γ. Rec. *f* *p*

Kn. *f* *p*

Perc. *f* *p*

3. Viol *f* *p*

Db. *f* *p*

204

129. - 131. ölçüler arasında ve 137. ölçüde vurmali çalgı hariç tüm partilerde Sabâ 4'lüsü sesleri kullanılmıştır. Kanun partisinin 130. ölçüsünün ilk iki vuruşundaki onaltılık nota değeri değişikliği dışında dört parti blok flüt, kanun ünison, viyola da gamba ve kontrabas bir oktav kalından yine ünison aynı melodik çizgiyi takip etmektedir. (Örnek 118) 118 ile 123. ölçüler arasında karşılaştığımız hetefonik yapı burada da karşımıza çıkmaktadır.

Örnek 5.118: E. Demirel, *Makamsız*, tüm partilerde Sabâ 4'lüsü, heterofonik yapı (öl. 129–131)

Eser müzikal yapı olarak makamsallıkla, atonalite arasında gidip gelmektedir. Bu gidip gelmeler sırasında kimi bölümlerin birer odaklama noktası gibi eserin ne yöne gideceğine dair hazırlıkların yapıldığı belirsiz ölçüler bulunmaktadır. Örneğin 132 ile 136. ölçüler arasındaki bölüm atonaldir. (Örnek 119)

Örnek 5.119: E. Demirel, *Makamsız*, atonal bölüm (öl. 132–136)

137. ölçüde Saba makamı başlar ve 142. ölçünün ilk dörtlüğüne kadar devam eder (Ör. 120) ve 144 ile 146. ölçüler arasında eser doruk noktasına ulaşır. (Örn. 121)



Örnek 5.120: E. Demirel, *Makamsız*, Saba makamı sesleri (öl. 137–140)



Örnek 5.121: E. Demirel, *Makamsız*, eserin doruk noktası (öl. 144–146)

147. ölçüden 158. ölçüye kadar eserin işte o arayış içinde olduğu kesitlerden biriyle karşılaşılmaktadır. Ağırlıklı olarak Do sesi üzerinde gezinen bestecinin gelecek ölçülerde modülasyonla Do Uşşak makamına geleceğini gözlemlemekteyiz. (Örnek 122)

152

1. Rec.

Kn.

Vib.

3. Viol.

Db.

154

Kn.

Vib.

Viol.

Db.

Crescendo poco a poco

Crescendo poco a poco

pizz.

Crescendo poco a poco

Crescendo poco a poco

Örnek 5.122: E. Demirel, *Makamsız*, Do sesi ağırlıklı ölçüler (öl. 152–156)

Kanun partisinde 158. ölçü ile 161. ölçünün ilk üç vuruşunda sürekli olarak duyulan Re bemol sesi, Saba makamının 4. derece güçlü sesi olup, sonra gelen Do Uşşak makamının 2. derecesine dönüşüp 161. ölçünün son vuruşunda Uşşak makamına geçilmektedir. (Örnek 123) Böylece klasik batı müziğine ait bir yöntem olan modülasyon geleneksel Türk müziğinde kullanılarak melez bir yapı oluşturulmaktadır.

157

Kn.

Vib.

B. Viol.

Db.

Örnek 5.123: E. Demirel, *Makamsız*, Re bemol sesi, modülasyon (öl. 158–161)

Kanun partisinde 161. ölçünün son vuruşunda inici onaltılıklerle Do perdesinden Uşşak 4'lüsü sesleri ile başlayan makam 177. ölçünün sonuna kadar devam etmektedir. (Örnek 124)

Örnek 5.124: E. Demirel, *Makamsız*, Kanun partisinde Do perdesinden Uşşak sesleri (öl. 161–166)

178. ile 183. ölçüler arasındaki arayış yani belirsizlik süreci 184. ölçüde Fa diyez sesi, 188. ölçüde ise Mi sesinin eklenmesiyle Mi Uşşak makamının 1. ve 2. derecesine bağlanmakta ve eser Uşşak sesleriyle sona ermektedir. (Örnek 125)

Örnek 5.125: E. Demirel, *Makamsız*, Mi - Fa diyez Uşşak sesleri (öl. 188–193) (eserin sonu)

Diyalog Senfonisi

Eser, 2009 yılında soprano, tenor, bariton ve büyük orkestra için bestelenmiş olup, üç büyük semavi dinin; Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'in müzik aracılığıyla birbirlerini kucaklamasını, birbirleriyle diyaloglarını aktarmaktadır. Eserde yer alan üç vokal solist, üç semavi dinin kutsal kitaplarından alınan metinlerin yanı sıra, Yunus Emre'nin *Hak cihana doludur* adlı şiirini seslendirmektedir. Eserin tamamında beş farklı dil kullanılmış olup, bu diller Türkçe, Latince, İbranice, Arapça ve İngilizceden oluşmaktadır. Her kutsal metin kendi özgün dilinde seslendirilmektedir.

Eserde geniş anlamıyla orkestra kaosa giden insanı, vokal solistler ise huzura ulaştıran dinleri simgelemektedir.⁷⁰

İlk tenor solo'da *Mevlid*'in "*Merhaba Bahr*" * seslendirilmektedir. *Mevlid*:

"Tanrının yüceliğini, Hz. Muhammed'in O'nun elçisi olduğunu anlatan Süleyman Çelebi tarafında mesnevî tarzında yazılmış şiirin ezgili olarak okunmasından meydana gelen bir türdür. Her birine **Bahr** denen **Münâcaat, Doğum, Risâlet, Mi'râc, Hastalık, Ölüm** gibi kısımlardan oluşmuştur. Bu duruma göre *Mevlid* aynı zamanda Hz Muhammed'in hayatını da anlatmaktadır. *Mevlid* özel ve kutsal günlerde **Mevlid-hân**'lar tarafından usûle bağlı olmayarak okunur. Bununla beraber bugün unutulmuş olan bestesi de vardır. *Mevlid*'lerde bahir araları sûreler, ilahîler ve kasîdelerle bezenir. Bahirlerde mevlidhânın müzik bilgi ve zevkine göre çeşitli makam geçkileri yapılır. Belli bir şeması yoktur. İrticâlî okunduğundan herkese göre değişebilir."⁷¹

Tenor solo 106. ölçüde başlayıp, 143. ölçüde sona ermektedir. Soloya, viyolonsel partisinde La, viyola partisinde Mi seslerinden oluşan ve pedal sesi gibi uzayan T5'li aralığıyla eşlik edilmektedir. (Örnek 126) Solo da ise Uşşak makamı seslerinden oluşan ezgiyle *Mevlid* seslendirilmektedir. (Örnek 127)

⁷⁰ Besteciyle yapılan 17.12.2011 tarihli söyleşiden

* Bölüm

⁷¹ Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, s. 84.

102

Cym

Hr 1

Hr 2

Pno

sol

mp

Ya za til müşüm le ol du sa da ma n Gam gi dı a len ven den bul du ca n

Vla

con sord arco

ppp

Vc

con sord arco

ppp

Cb

pp

Örnek 5.126: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, yaylılarda T5’li pedal sesi (öl. 102–110)

121

Hrn 1

Hrn 2

Hrn 3

Vib 1

Vib 2

Hr 1

Hr 2

Pno

T. solo

Mer ha bu cv A la nil tan mer ha bu

Vla

Vc

Cb

con sord

pp

Örnek 5.127: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, tenor soloda Uşşak makamı (öl. 121–126)

Mevlid bölümü, 139. ile 141. ölçüler arasında kontrabas, çello ve viyolada devam eden La ve Mi seslerine, 139. ölçüde eklenen 1. ve 2. kemanlarda Sol ve Re sesleriyle oluşan ikinci T5'li aralıkları ve 1. 2. arp ve piyanoda duyulan diyatonik salkım akorlarla sona ermektedir. (Örnek 128–129)

The musical score for Example 5.128 is a symphony orchestra score. It includes parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-2, Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and features a T5 interval (Sol-Re) in the strings and a diatonic scale in the piano and harp. The lyrics 'sır rı für kum, mer ha ba, mer ha ba, cın sord' are written below the vocal line.

Örnek 5.128: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, T5'li, diyatonik salkım akorlar ve Uşşak sesleriyle Mevlid solunun final girişi (öl. 139–141)

142 $\text{♩} = 80$

Hn 1-2

Hn 3-4

Tpt 1-3

Tbn 1-2

8 Tbn

Tba

Lg Cym

Vib. 1

Vib. 2

Hp. 1

Hp. 2

Pno

T. solo

der deker min... mer habu

$\text{♩} = 80$

Vln. I

Vln. II

Vla

Vcl

Cb

p

Örnek 5.129: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, T5'li, diyatonik salkım akorlar ve Uşşak sesleriyle Mevlid finalinin sonu (öl. 142–143)

Eserdeki ikinci vokal solo, 156. ölçüde başlayıp 203. ölçüde sona eren, Yeni Ahit'ten alınma 1. Corinthians 13:1 dir. Latince orijinal sözleriyle okunan metnin İngilizce çevirisi şu şekildedir: “*If I speak with the tongues of men and of angels, but do not have love, I have become a noisy gong or a clanging cymbal.*” (İnsanların ve meleklerin dilleriyle konuşsam, ama sevgim olmasa, ses çıkaran bir gong ya da çınlayan bir zilden farkım olmaz.) (Örnek 130)

Soprano solo'nun söylediği ezgide Ortaçağ kilise modlarından biri olan Frigyan modu kullanılmıştır. Besteci bu bölümde Mi sesinden başlayıp 1 yarım – 3 tam – 1 yarım – 2 tam aralıktan oluşan modu, Do sesine transpoze edip Do Frigyen modu olarak kullanmıştır. Do Frigyan modunda 2., 3., 6. ve 7. sesler yarım perde pesleşmektedir. (Örnek 131a/b)

150

S. solo

p (without vibrato)

Si-len-tis ho-mi-num

Vln I

pp

Vln II

pp

Vla

pp

Vc

pp

Örnek 5.130: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, soprano solo, 1 Corinthians 13: 1, giriş (öl.156–160)

1/2 1 1 1 1/2 1 1

Örnek 5.131a: Do Frigyan modu

Örnek 5.131b: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, soprano solo’da Do Frigyan modü sesleri
(öl. 169–177)

Frigyan gamı içindeki seslerin aralıkları temel alındığında Türk müziği makamlarından Kürdi makamı dizisine denk gelmektedir. Böylece modlar ve makamlar arasında da bir ilişki kurulabilmektedir. (Örnek 132)



Örnek 5.132: Kürdi makamı dizisi

Sözleri Yeni Ahit'ten alıntılanan soprano solo'da kullanılan Do Frigyan modu 30 ölçü sonra 186. ölçüden itibaren Do Lidyan moduna geçmektedir. Modun kullanımı 203. ölçüde sona ermektedir. (Örnek 133) 3 tam - 1 yarım - 2 tam - 1 yarım aralıktan oluşan, do majör gamın 4. sesinden başlayarak oktavına kadar geldiğimizde elde ettiğimiz lidyan modudur. Do Lidyan ise do majör gamı üzerinden 4. sesi yarım ses tizleştirerek elde edilen gamdır. (Örnek 134)

178

Örnek 5.133: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, soprano soloda Do Lidyan modu sesleri (öl. 186-187)



Örnek 5.134: Do Lidyan gamı

Soprano partisinin üstünde yer alan 1. 2. arp ve piyano partilerinde ise La Hüseyini sesleri yer almaktadır. (Örnek 135–136) Böylece soprano tarafından seslendirilen ve yaylılarla eşlik edilen Do Lidyan seslerine eklenen La Hüseyini sesleri bir uyum içinde **ppp** gürlükle 203. ölçüde sona ermektedir. (Örnek 137)



Örnek 5.135: Hüseyini makamı dizisi



Örnek 5.136: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, 1., 2. arp ve piyano partisinde yer alan La Hüseyini makamı sesleri (188-195)

Örnek 5.137: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, Do Lidyan ve La Hüseyini seslerinden oluşan 1 Corinthians 13:1 finali (öl.196–203)

Diyalog Senfonisi adlı eserin üçüncü büyük solosu bariton tarafından seslendirilen Eski Ahit'ten alınma 23 numaralı Davud'un Mezmurudur.* İbranice orijinal dilinde seslendirilen şiirin Türkçe karşılığı ise şu şekildedir:

- “1 RAB çobanımdır; benim eksikim olmaz.
- 2 Beni taze çayırda yatırır; Beni sakın sular boyunca yürütür.
- 3 Canımı tazeler; Kendi ismi uğrunda beni doğruluk yollarında güder.
- 4 Ölüm gölgesi vadisinde gezsem bile, Şerden korkmam; çünkü sen benimle berabersin; Senin çomağın, senin değneğin – onlar bana teselli verir.
- 5 Hasımlarım karşısında önüme sofraya kurarsın; Başımı yağla meshedersin; Kâsem taşkındır.
- 6 Evet, hayatımın bütün günlerinde İyilik ve inayet ardımca yürüyecek, Ve günlerin devamınca RABBİN evinde oturacağım.”⁷²

150 parçadan oluşan bu Yahudi şükran şarkıları, müzik tarihi boyunca ilkçağdan 20. yüzyıla kadar çeşitli şekillerde (tek sesli, organum, motet) kullanılmıştır. Yine müzik tarihinde sayısız besteciye esin kaynağı olmuştur. “*Der Herr ist mein getreuer Hirt*” sözleriyle başlayan J. S. Bach’ın *Cantata No.112* eseri 23 numaralı Mezmur’un en bilinen örneklerinden biridir. 20. yüzyılda ise Florent Schmitt’in *Psaume* ve Igor Stravinsky’nin *Psalmuslar Senfonisi* bu şiir ya da şarkılar üstüne yazılmış örneklerdendir.

Diyalog Senfonisi’nde bariton solo, 218. ölçüde başlayıp 280. ölçüde sona ermektedir. 218 ile 240. ölçüler arasında 4. derecesi pesleştirilmiş Frigyen modu kullanılmıştır. (Örn. 138) Devamında 240 ile 245. ölçüler arasında kısa bir Do melodik minör seslerinin kullanımından sonra (Örnek 139) 246. ölçüde Mi Sabâ seslerine geçilmektedir. La’dan başlayan Sabâ 4’lüsü sesleri aralık değerleri korunarak Mi’ye aktarılmış, Mi –Fa diyez – Sol – La bemol sesleri elde edilmiştir. (Örnek 140) Bariton solo, 262 ile 280. ölçüler arasında La Doryan modu seslerinden oluşan ezgiyle sona ermektedir. Hiçbir arıza almadan Re sesinden başlatıp 1 tam – 1 yarım – 3 tam – 1 yarım – 1 tam aralıktan oluşan mod, La’ya aktarıldığında ortaya çıkan dizi sadece Fa diyez arızası almaktadır. (Örnek 141)

* **Psalm** (Lat.), **Mezmur** (Arapça) Yahudi dinsel kültüründe yer alan şiir ve şarkılar. Çoğulu *mezâmir*. Bir çeşit ilâhî özelliğindeki bu dinsel şarkı geleneğini ortaçağın başlarında Hristiyan kilisesi devralmış, önde gelen bir âyin öğesi olarak kullanmıştır. Ahmey Say, **Müzik Sözlüğü**, s. 345.

⁷² **Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit**, İstanbul, Acar Matbaacılık A.Ş., 2000, Mezmur 23, s. 552-553.

259

Fl 2

A Fl

Ob 1-2

Cl 1 in Bb

Cl 1 in Bb

Bsn 1

Hrn 1

Hrn 2

Hrp 1

Hrp 2

Pno

Bar solo

Vln I

Vln II

Vla

Vcl

Cb

pp

p

mp

cresc.

ah - lo - f - var - her - hel...

var - de - flu - ru - kol - l - ye - mes...

Örnek 5.141: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, Bariton solo, La Doryan sesleri (öl. 262–269)

281 ile 412. ölçüler arasında herhangi bir vokal solonun yer almadığı kaos olarak adlandırılan tüm orkestranın katıldığı çalgı müziği bölmesi bulunmaktadır. Bu bölmede orkestrada ilk dikkati çeken öge piyano ve timpani partisinde vuruş aralıkları gittikçe açılan La sesidir. Bu yapı eserin 312. ölçüsünde sona ermektedir. (Örnek 142) Yine 281- 312. ölçüler arasında yaylılarda devam eden La Doryan modun üstünde nefeslilerde işitilen **oktatonik*** sesler, bölmenin ilerleyen sürecinde atonal biçimde kromatikleşmektedir. (Örnek 143a/b)

Örnek 5.142: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, timpani ve piyanoda genişleyen La sesi ile yaylılarda La Doryan modu (öl. 262–269)

* Sekiz sestten oluşan bir gamdır. Ard arda gelen 1 tam- 1 yarım ya da 1 yarım- 1 tam seslerden oluşur.

290

Cl. 1 in Bb

Timp

Pno

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb

Örnek 5.143a: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, klarinet partisinde oktatonic ezgi.
(Fa diyez- Sol- La- Si bemol- Do) (öl. 294)

297

Fl. 1-2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in Bb

Cl. 2 in Bb

B. Cl. 1 in Bb

Bsn. 1-2

Cbn

Örnek 5.143b: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, fagot partilerinde oktatonic ezgi.
(Si bemol- Do- Do diyez- Mi bemol- Mi) (öl. 297)

Solosuz orkestra bölmesinin 321. ölçüsünden itibaren orkestrada vurmali çalgıların yoğunlaştığını ve bu ölçüden itibaren orkestra yazısında iki farklı yapının kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan ilki tekrar eden notalar grubu, diğeri heterofonik yapıdır. (Örnek 144)

The image displays a musical score for a symphony, specifically Example 5.144. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is complex, featuring various time signatures (5/16, 4/4, 7/8, 4/4) and dynamic markings (f, ppp). The score is organized into systems, with each system containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute 1, Oboe 1, Clarinet in B-flat, Bassoon 1, Bassoon 2, Contrabassoon, Horn 1-2, Horn 3-4, Trumpet 1-2, Trumpet 3, Trombone 1-2, Trombone 3, Tuba, Tympani, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, and Piano. The score shows a dense arrangement of notes and rests, with some measures containing multiple notes for the same instrument, indicating a heterophonic texture. The overall structure is complex and detailed, reflecting the high level of orchestration in the work.

Örnek 5.144: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, yatayda heterofonik yapı, dikeyde tekrar eden notalar (öl. 351–355)

Orkestra, sayfa 44, ölçü 376–380 arası doruk noktasına ulaşır, kaos ve belirsizlik *fff* gürlükle yoğunlaşmaktadır. (Örnek 145) 381. ölçüden itibaren minimalizleşen müzikal yapı 413. ölçüde soprano solonun söylediği Yeni Ahitten alıntılanan sözlerle yeni bir huzura ulaşmaktadır.

The image displays a page of a musical score for 'Diyalog Senfonisi' by E. Demirel, specifically measures 376 to 380. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1-2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in E-flat (1 in E-flat), Clarinet in B-flat (2 in B-flat), Bassoon 1 and 2 (1 in B-flat, 2 in B-flat), Contrabassoon (Cbn.), Horn 1 and 2 (Hrn. 1-2), Horn 3 and 4 (Hrn. 3-4), Trumpet 1 and 2 (Tpt. 1-2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1-2), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Snare Drum (B. D.), Conga, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is characterized by dense, rapid passages in many parts, marked with 'fff' (fortissimo) dynamics. The score is written for measures 376 to 380, with a repeat sign at the end of measure 380.

Örnek 5.145: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, orkestranın doruk noktası (öl. 376–380)

Simgesel olarak huzura ermeyi betimleyen bölme çok disiplinli müzikal yaklaşımıyla postmodern söylemin önemli bir örneğini oluşturmaktadır. Tonal, makamsal ve modal yapıların bir arada kullanıldığı bölmede, besteci, küreselleşen dünyanın bugün içinde bulunduğu kaotik ortam yerine farklılıkların birlikteliğiyle varılacak kaçınılmaz son olarak gördüğü huzuru işaret etmektedir.⁷⁵

621. ölçüde başlayan tenor solonun, besteci tarafından La Uşşak makamında improvize (doğaçlama) olarak okunması gerektiği belirtilmektedir. Bu nedenle tenor solonun notaları partisyonda yer almamaktadır. (Örnek 147) Soprano ve bariton solo’da, La Doryen modu kullanılmıştır. Re üzerine kurulu Doryen modu 1 tam - 1 yarım – 3 tam – 1 yarım- 1 tam aralıktan oluşmaktadır. Bu aralıklar La’ya transpoze edildiğinde (La- Si- Do- Re- Mi- Fa diyez- Sol) sesleri elde edilmekte ve La Doryen modunu oluşturmaktadır. (Örnek 148) Orkestrada ise ¾’lük tempoda birbirine bağlı noktalı ikiliklerle B3’lü ve T5’li aralıklarından oluşan La- Do- Sol- Re- La sesleri duyulmaktadır.

The image shows a musical score for a tenor solo and an orchestral accompaniment. The tenor solo part is written on a single staff with lyrics in English and Turkish. The orchestral accompaniment is written on multiple staves, including strings, woodwinds, and brass. The score is in 3/4 time and features a tenor solo part with lyrics in English and Turkish. The orchestral accompaniment includes strings, woodwinds, and brass.

Örnek 5.147: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, *Hak cihana doludur*, Uşşak makamında doğaçlama tenor solo (öl. 621–623)

⁷⁵ Besteciyle yapılan 17.12.2011 tarihli söyleşiden.

624

S solo
T solo
Bar solo

yet his truth is re - vealed to none... You bet - ter seek him in your - self you and He a - ren't a - part...

Onu sen senden tote O senden ayrıılmaz

Vln. I
Vln. II
Vla
Vcl
Cb

Örnek 5.148: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, *Hak cihana doludur*, soprano ve bariton partisinde La Doryan modu sesleri (öl. 624–635)

Eser, 56 ölçü süren üç vokal sesin birlikte seslendirdikleri dinler üstü, tüm insani değerlerin simgesi Yunus Emre'den sonra 12 ölçülik huzura ermiş bir orkestrasyonla sona ermektedir. (Örnek 149)

624

Fl. 1
Fl. 2
A. 1
A. 2
Ob. 1-2
C. 1
C. 2
F. 1-2
F. 3-4
T. 1-2
T. 3-4
B. 1-2
B. 3-4
Tuba
Tromp.
Tromb.
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
Hr. 5
Hr. 6
Hr. 7
Hr. 8
Hr. 9
Hr. 10
Hr. 11
Hr. 12
Hr. 13
Hr. 14
Hr. 15
Hr. 16
Hr. 17
Hr. 18
Hr. 19
Hr. 20
Hr. 21
Hr. 22
Hr. 23
Hr. 24
Hr. 25
Hr. 26
Hr. 27
Hr. 28
Hr. 29
Hr. 30
Hr. 31
Hr. 32
Hr. 33
Hr. 34
Hr. 35
Hr. 36
Hr. 37
Hr. 38
Hr. 39
Hr. 40
Hr. 41
Hr. 42
Hr. 43
Hr. 44
Hr. 45
Hr. 46
Hr. 47
Hr. 48
Hr. 49
Hr. 50
Hr. 51
Hr. 52
Hr. 53
Hr. 54
Hr. 55
Hr. 56
Hr. 57
Hr. 58
Hr. 59
Hr. 60
Hr. 61
Hr. 62
Hr. 63
Hr. 64
Hr. 65
Hr. 66
Hr. 67
Hr. 68
Hr. 69
Hr. 70
Hr. 71
Hr. 72
Hr. 73
Hr. 74
Hr. 75
Hr. 76
Hr. 77
Hr. 78
Hr. 79
Hr. 80
Hr. 81
Hr. 82
Hr. 83
Hr. 84
Hr. 85
Hr. 86
Hr. 87
Hr. 88
Hr. 89
Hr. 90
Hr. 91
Hr. 92
Hr. 93
Hr. 94
Hr. 95
Hr. 96
Hr. 97
Hr. 98
Hr. 99
Hr. 100

Örnek 5.149: E. Demirel, *Diyalog Senfonisi*, finali (öl. 678–689)

Eser Dizini

Orkestra Eserleri

“*Evolution*”, 2003.

“*Osmanlı Minyatürleri*”, 2004

“*Heterophonic*”, 2006.

“*Beş Parça*” (yaylı orkestrası için), 2007.

“*Symphony of Dialogue*” (soprano, tenor, bariton ve orkestra), 2009.

“*Fasıl No: I*” Türk Müziği Sazları ve orkestra için 2010

Konçertolar

“*Oda Konçertosu*” (keman, viyola, piyano ve yaylı orkestra için), 2010.

“*Saksafon ve Orkestra için Konçerto*” 2011.

“*Percisson Topluluğu ve Orkestra için Konçerto*” 2011

Ses ve Orkestra Eserleri

“*Anadolu’dan Dört Halk Türküsü*”, 2004.

“*Saint Nicolaas Suiti*” tenor çocuk korusu ve ensemble, 2009

Oda Müziği Eserleri

“*Porselen Tavşan*”, Tiyatro için müzik, (keman, klarinet, bas klarinet ve vurmaları),

“*Üçül için Prelüd*” (piyano, keman, çello), 1997.

“*Diyaloglar*” (flüt, obua, klarinet, fagot, korno, piyano), 1998.

“*Yaylı Dördül*”, 1999.

“*Epilogue*” (flüt, obua, korno, keman, çello, kontrabas, piyano ve 3 vurmaları), 2000.

“*Telvin*” (flüt, obua, klarinet, keman, viyola, çello, kontrabas, gitar, mandolin, arp, darbuka, marimba), 2002.

“*Zeybek*” (flüt, obua, klarinet, fagot, korno, trompet, trombon, tuba, piyano, 1 vurmaları), 2004.

- “*Saz Semaisi No.1*” (mib klarinet, keman, piyano), 2004.
- “*Saba in İstanbul*” (setar, ud, kornet, viyola da gamba, bendir, tombak), 2005.
- “*Cross-Linked*” concerto for jazz pianist, (2 keman, viyola, 2 çello, kontrabas, arp, 3 vurmali çalgı, bas klarinet, piyano), 2005.
- “*Makamsız*” (blok flüt, kanun, viyola da gamba, çello, vibrafon, darbuka), 2005.
- “*Quatations / Alıntılar*” (piccolo, flüt, obua, mib klarinet, bas klarinet, fagot, korno, piyano, arp, vibrafon, asma davul, keman, viyola, çello, kontrabas), 2006.
- “*Saz Semaisi No.2*” (mib klarinet, keman, çello, arp, piyano), 2006.
- “*Monologue*” (mey, tenor, blok flüt), 2006.
- “*The Lake*” (soprano, sib klarinet, viyola, piyano), 2007.
- “*Devinim*” (yaylı çalgılar, tambur, kanun), 2008.
- “*Molto REXLEXIVO*” (piyano, bas klarinet), 2008.
- “*Oran-Orantı*” (flüt, obua, klarinet, fagot, arp, keman, viyola, çello, kontrabas), 2008.
- “*Cross-Linked*” (piyano, flüt, obua, klarinet, fagot, arp, keman, viyola, çello, kontrabas), 2008.
- “*Darb-ı düğâh*” (kemençe, kanun, flüt, klarinet, bas klarinet, arp, viyola, çello, kontrabas), 2008.
- “*Kwintolen*” (obua, klarinet, alto saksafon, bas klarinet, fagot), 2009.

Piyano Eserleri

- “*Prelüd*” 1997.
- “*Blues Extended*” 2006.

Caz Eserleri

- “*Küçük Ada*” 2003.
- “*Davetiye*” 2004.
- “*Bosphorus*” 2005.
- “*Tea of Loevendie*” 2006.
- “*Melankoli*” 2008.
- “*In B*” 2008.

SONUÇ

Pek çok kuramcı ve sanatçıya göre 21. yüzyılda sanat ölmüştür. Sanatın ölümünün başlıca nedeni kitle insanının sanatı günlük yaşamın kuru bir parçası olarak görmesi ya da eğlence ile bir tutması görülmektedir.

Oysa 1880’li yılların başında Van Gogh sanatı günümüz insanından ve sanatçısından çok farklı değerlendirmekte ve şu sözlerle bu düşüncesini somutlaştırmaktaydı.

“Resim inanç demektir, yalnızca elle değil, ruhlarımızın derinliklerinde olan bir kaynak tarafından da yaratılır... sanattaki el becerisi ve teknik yetenekler bana kendinden emin olma durumunu hatırlatıyor. [...] Hayatımda hiç tevekkül üzerine vaaz dinlemedim, böyle bir şeyi hayal de edemem, bunu bir tek Mauve’un tablosu ve Millet’in çalışmasında bulabildim... Vaaz kendi içinde iyi olduğunda bile bu eserlerle karşılaştırıldığında kararır.”⁷⁶

Sanatın her şeyden üstün tutulduğu ve özel anlamlar taşıdığı dönemlerde, sanat, ölümlü insanın sınırlı sonsuz evrende ölümsüzlüğünü duyumsayıp sonsuzluğa açıldığı biricik olgusuydu. Günümüzde ise sanat; kapitalizmin büyük başarısıyla paraya endekslenmiş, kısa sürede tüketilen ve değersizleştirilen sanat ürünleriyle idealizmini yitirmiştir. İnsanın sonsuzlukla buluşmasını sağlayan en önemli aracı, kendi eliyle ellerinden alınmıştır. Umberto Boccioni “İnsanın ölümlü olanı ölümsüzleştirmesinin nedeni ona duyduğu aşktır”⁷⁷ der. İşte bu “aşk” postmodern zamanlarda yerini “iş” e bırakmıştır. Sanata yüklenen bu yeni anlam “para ve iş”, Andy Warhol’un şu sözleriyle açık bir şekilde ilan edilmektedir.

“Piyasa sanatı, Sanatın ardından gelen aşamadır, Ben işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister sanat densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa

⁷⁶ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s.156

⁷⁷ A.e., s.161

düşüncesinden uzaklaşmışlar, “Para kötüdür” ve “Çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır.”⁷⁸

Sanatın para haline geldiği günümüzde gerçek sanat nedir? sanatçı kimdir? Sorularına elbette popülist yaklaşımın dışında da cevaplar verilebilir. Bu cevaplara baktığımızda karşımıza çıkan sonuç 21. yüzyılın ekonomik, politik ve sosyal yapısıyla birebir bağlantılı kültürel ve sanatsal yaşam olmuştur. M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış Konfiçyüs’un söylediği gibi “ülküdeki Devlet’in musiki temelleri üzerine kurulması gerektiğini, musikinin gelenekleri üzerinde yapılacak değişmelere engel olunmasını, bunlarda yapılacak değişimlerin Devlet’i de yıkabileceğini öne sürüyordu.”⁷⁹ Konfiçyüs’dan 100 yıl sonra Sokrates aynı düşüncüyü “Müzik kurallarındaki değişiklik toplumu yöneten kuralların değişmesine bağlıdır” sözleriyle tekrarlayıp, sanatın yaşanan dönemin özelliklerinden bağımsız olamayacağını söylemişti. O halde sanatın kafası karışık durumu, çağın kafa karışıklığından ve bunalımlı kaotik ortamından mı kaynaklanmaktadır? Ama yine de sorulması gereken bazı sorular bulunmaktadır. Her zaman çağının bir adım önünde giden sanatçının nasıl bu denli günün insanı olduğudur. Belki de postmodernitenin sunduğu “her şey uyar” düşüncesi insan doğasına çok uygundu.

Antik Yunan’dan bu yana sanatta hep bir yüksek sanat, popüler ya da günlük sanat ayrımı bulunmaktadır. Günümüz yüksek sanatı ise, postmodern düşüncenin sınırları ortadan kaldırma adına uygulamaya sunduğu karmaşadan nasibini almış ve bu ayırımdan vazgeçmiş durumdadır.

“Kitle ürünleriyle olan ilişkimiz değişti, tıpkı “yüksek” sanatın ürünleriyle olan ilişkimizin değiştiği gibi. Farklılıklar çok azaldı ya da tamamıyla ortadan kalktı: Ancak farklılıkların ortadan kalkmasıyla birlikte zamansal ilişkilerde bozuldu, öncüllük-ardıllık, önceki-sonraki ayrımını seçebilmek olanaksızlaştı. Filolog hala bunu farklı görebiliyor, ancak sıradan bir izleyici için bu söz konusu değil. 60’lı yılların aydınlanmacı kültürünün, kitlelere yönelik basit ürünler ile

⁷⁸ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 161.

⁷⁹ Sachs, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, s. 19.

beğenisi incelenmiş aydın kesime yönelik anlaşılması güç ürünler arasındaki ayrımın son bulması yolundaki isteğine kavuşmuş olduk.”⁸⁰

Genel anlamda, her durumun farklı olduğunu bu nedenle evrensel birlik ve bütünlükten bahsedilemeyeceğini, bu farklılıkların hepsinin kendine özgü mantığı içinde hiyerarşik düzende eşit olduğunu savunan postmodern düşünce, etik olanın yerine pragmatigi, bütünsellik yerine parçacılığı, bilim yerine bilgiyi, kavram yerine kurguyu öne çıkararak, her şey göreceli ve geçicidir demektedir. İşte bu düşünceden şekillenen sanatta alışılmış estetik ölçütlerin dışında, teknolojiden yararlanarak, kişiye özel bireysel nitelikler taşımaktadır. Çalışmamda incelediğim tüm sanat disiplinleri aynı temel öğeleri taşımaktadır. Popülizm, eklektizm, çoğulculuk, çift kodlama, ironi, pastiş, parodi, kolaj, alıntı, yapı-bozum, metinlerarasılık gibi kavramlar postmodern sanatın sözlüğünü oluşturmaktadır. Her ne kadar bu kavramlar sanatın ve sanatçının özgürleşmesini sağlamak adına olumsuzlukla ortaya konmuşlarsa da sonuçta kolay tüketilir ve tek tip olmaktan kaçınılamamıştır. Benzer bir biçimde günlük yaşamın içinde de varolan bu kavramlarla, söylemde, tek ve mutlağın karşısında tüm yaşam biçimlerine önem veren, hiyerarşiyi yadsıyıp eşitliğe dayalı demokrasiyi savunan postmodern yaklaşım, büyük bir paradoksla eylemde dünyayı tek tip konuşan, yiyen, giyinen ve düşünen, tekellilik, yani globalizm olgusuyla üstü örtülü kuşatmaktadır.

Müzik sanatında da zamanın ruhunun bir yansıması görülmektedir. Müzik stillerinin çeşitliliği bestecileri türleri birleştirme ve geçmiş dönem eserleriyle kolaj ve alıntı gibi teknikler kullanarak yeni eserler yaratmaya yönlendirmiştir. Aslında alıntı müzik tarihinde postmoderniteden öncede kullanılmaktaydı.

“*Petruška*’da kullanılan “beş Rus halk ezgisi” aralık bileşimlerinin içinde ayrışır. Bu ezgiler, çeşitli uzunluktaki cümlelere ve ses gruplarına ayrılmıştır. Ölçüm de değiştirilmiştir. Çeşitli ölçü uzunlukları içindeki direngen tekrarlar, “ostinatolar”, kimi zaman poli-ritimlerde de sunulur. Folklor, konuyu destekleyen bir renk ögesi olmaktan çıkar. Folklorik öğeler, alışlagelinmiş hallerinden, aralık bileşimlerine soyunurken ortaya çıkan sadece ritmik

⁸⁰ Umberto Eco, **Günlük Yaşamdan Sanata**, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Adam Yayınları, 3.bs., 1983, s. 148.

hücrelerdir. [...] Eski temalardan geriye sadece “artıklar” kalmış ve değişik anlatımlı artıklardan “yabancılaşmanın” çekiciliği doğmuştur.”⁸¹

Stravinsky örneğinde halk ezgileri bu günkü kullanımlarının aksine renk yerine yabancılaşma efekti olarak kullanılmıştır. Araştırmamda incelediğim örneklerde ise folklorik öğeler, makamlar ve yerel çalgılar daha çok renk amaçlı kullanılmasına rağmen ötekinin varlığı yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir.

Türkiye’de klasik batı müziği alanında çalışan besteciler adına postmodernite, dünya örnekleriyle paralellik taşımaktadır. Örneklerini incelediğim bestecilerimiz İlhan Usmanbaş, Kemal Mete Sakpınar, Hasan Uçarsu, Özkan Manav ve Evrim Demirel modern müzikten kopmadan postmodern öğeleri eserlerinde kullanmışlardır.

Bestecilerimizden İlhan Usmanbaş ve Kemal Mete Sakpınar 5 çağdaş Türk bestecisi içinde postmodern müziğin yerle dönüş ögesini eserlerinde kullanmayan bestecilerimizdendir. Her iki bestecimiz de incelemiş olduğum eserlerinde, kendinden önce yaşamış klasik batı müziğinin önemli bestecilerinden yaptıkları birebir veya soyutlanmış alıntılar nedeniyle postmodern nitelik taşımaktadırlar. Modernizmin genel çizgisinden uzaklaşmadan günü yakalamaya çalışan bestecilerimiz, tür birleşmesi yerine eserlerinde kullandıkları geçmişi anımsama gereçleriyle, kimi eserlerine koydukları postmodern dokunuşlar, özgün müzikal dillerini zamanın ruhuna uydurmaktadır.

Hasan Uçarsu, postmodern öğeler taşıyan eserlerinde çoğunlukla Osmanlı Saray Müziğinden beslenmektedir. Yeni müziği yaratma amacıyla kullandığı makamlar ve Türk müziği çalgılarıyla röprodüksiyona düşmeden makamları ritmik çeşitlilik ve akor zenginlikleriyle süsleyip, soyut bir makamsallık hissi yaratmaktadır. Besteci müziklerinde alıntı kullanmaya ilk kez Amerika’da öğrenci olduğu yıllarda hocası Georg Crumb ile olan çalışmalarında başlamıştı zira Crumb’da eserlerinde yerel müziklerin kimi öğelerini kullanan bir besteciydi. Hasan Uçarsu’nun bu çalışmada incelenen eserleri dışında *Monolog*, *Gizemli Parçalar*, *Bosna*

⁸¹ Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, s. 323.

Ormanlarında Rüzgârlar, Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında, Sürüklenenler, Orkestra Süiti, Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul adlı eserlerinde de postmodern yaklaşımın ölçütlerini oluşturan kimi müzikal öğeler bulunmaktadır. Bu nedenledir ki Hasan Uçarsu müzikte postmodern yaklaşımı benimsemiş genç kuşak çağdaş Türk bestecilerimizden biridir.

Özkan Manav'ın müziğinde postmodernlik, yerelliğin ve modernizmin farklı açılımlarıyla, genişletilmiş çalgı teknikleri ve yerel gereçlerin bir araya geldiği bir kompozisyon şeklinde ortaya çıkmaktadır. Modern müzikte yitirilmiş nabız atışı ve ezgiye dönüşü, soyut makamsallığı kullanışı bestecinin postmodern yaklaşımını sergilemektedir. Özkan Manav'ında incelenen eserleri dışında postmodern öğeler içeren *Karya Güncesi, Nazım Hikmet Şarkıları* ve *Taksim* adlı eserleri bulunmaktadır.

Evrin Demirel, yereli, çalgısı ve dokusuyla çağdaş bir topluluğun içinde var etmek istemektedir. Bu amaçla da postmodern yaklaşımın hemen hemen pek çok ögesini müziğinde kullanmaktadır. Ezginin öncülüğü, minimalizm, alıntı, kolaj, heterofoni, makamların çeşitli uygulamaları, farklı stil geçişleri onun eserlerinde hemen göze çarpan özelliklerdir. 1977 doğum tarihiyle incelenen 5 besteci içinde Evrin Demirel, 1980 sonrası günlük yaşamın içinde iyice belirginleşen postmodern söylem ve yaşam biçiminin içine doğmuş olması nedeniyle postmodern yaklaşımı müziklerinde en yoğun kullanan bestecidir. Hatta şu an için sanatçıya postmodern bir bestecidir diyebiliriz. İncelenen eserleri dışında nerdeyse bütün eserlerinde postmodern öğeler bulunmaktadır. Sadece eserlerine vermiş olduğu adlar bile onun postmodern müzikle yakın ilişkisinin kanıtı olarak gösterilebilir.

Sonuçta, toplumsal yaşamın bütün alanlarında, özellikle kültür, sanat ve iletişimde yaşanan 1980 sonrası değişimin, müzik sanatında da yaşandığını ve bu değişim ve yeni söylem biçiminin eserleri incelenen Çağdaş 5 Türk bestecisi; İlhan Usmanbaş, Kemal Mete Sakpınar, Hasan Uçarsu, Özkan Manav ve Evrin Demirel'in eserlerinde farklı biçimlerde yansıtıldığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W: “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken” Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito**, YKY, sayı 36, Yaz 2003, s. 76–78.
- Akay, Ali: **Postmodern Görüntü**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002.
- Aktüze, İrkin: **Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, 3.bs., Pan Yayıncılık, 2010.
- Alper, Garth: “Making Sense Out of Postmodern Music”, **Popular Music and Society**, Winter, 24:4, Academic Research Library, pg.1, 2000.
- Altar, Cevad Memduh: **Opera Tarihi** (4 Cilt), Ankara, Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Altinkale, Funda: “Postmodernist Resimde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Genel Bakış”, (basılmamış yüksek lisans tezi) Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Aral, Nur: “Postmodernist Süreçte Fotoğrafın Yeri ve Önemi ve Postmodern Fotoğraf”, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- Aslan, S.-Yılmaz, A.: “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, Sivas, **Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt 2, Sayı 2, 2001.
- Aydın, Yılmaz: **Türk Beşleri**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.
- Bann, Stephen: **The Tradition of Constructivism**, London, Thames and Hudson, 1974.
- Batı, Uğur: “Kentin Postmodernitesi: Postmodern Tüketim Kültürü Işığında Hedonik Bir Biçim Olarak Kent Tasarımı”, 2008, İnternet Adresi: http://ugurbati.com/makale/makale_kentinpostmode..., Erişim Tarihi: 22.10.2010

- Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Bauman, Zygmunt: **Yasa Koyucular ile Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.
- Bauman, Zygmunt: **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Best, Steven-Keller, Douglas: **Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Blom, Eric: **Mozart**, London, The Temple Press, 1942
- Candan, Ayşın: **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Cevizci, Ahmet: **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 4.bs., 2000.
- Chevassus, Beatrice Ramaut: **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004.
- Connor, Steven: **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Çelenk, Semih: **Postmodern Zamanlarda Tiyatro**, İzmir, Etki Yayınları, 2007.
- Çeliker, Gonca: “Hasan Uçarsu’nun Yaratıcılığı ve Yapıtları”, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anasanat Dalı, Müzikoloji Programı Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Doltaş, Dilek: **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2003.
- Dostoğlu, Neslihan: “Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları”, **Mimarlık Dergisi**, 1995, 263: 46–50.
- Eagleton, Terry: **Postmodernizmin Yanılsaması**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.

- Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, 6.bs., İletişim Yayınları, 2009.
- Eco, Umberto: **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, 3. bs., Adam Yayınları, 1993.
- Ergaz, Erdem: “Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiğine Getirdiği Açılımlar”, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2005.
- Fuchs, Elinor: **Karakterin Ölümü**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Gönen, Ela – Özer, Filiz: “Çağdaş İstanbul Post-Modern mimarisinde Neoklasisizm”, **itüdergisi/a, mimarlık, planlama, tasarım**, Cilt:8, Sayı:2, Eylül, 2009, s.37–50.
- Grimal, Pierre: **Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma**, Çev. Sevgi Tamgüç, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1997.
- Haçerlioğlu, Orhan: **Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar**, Cilt 1, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976.
- Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- İlyasoğlu, Evin: **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- İlyasoğlu, Evin: **Müziğin Kanatlarında “Söyleşiler”**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1992.
- Jameson, Fredric: **Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism**, N.1 Durham, 1992.

- Jeanniere, Abel: **Modernite Nedir?**, Çev. Nilgün Tural Küçük, “Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 1994.
- Jencks, Charles: **Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture**, London, Academy Editions, 1987.
- Karabulut, Tufan: “Modern Tiyatronun Analizi: Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler”, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, 2010.
- Karacabey, Süreyya: **Modern Sonrası Tiyatro ve Heine Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007.
- Karasözen, Rana. Özer, Filiz: “Çağdaş İstanbul Mimarlığı’nda Post-Modernizm’in Rasyonel Temeli”, İstanbul, **itüdergisi, Mimarlık, Planlama, Tasarım**, Cilt: 5, Sayı 12, Kısım:1, 2006, s.107–114.
- Kaya, Ayhan: “Sonculuk” Söylemlerin Dayanılmaz Hafifliği, Çevrimiçi, www.felsefeekibi.com/site/default, 27.10.2010
- Knight, Frida: **Beethoven ve Devrim Çağı**, Çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Literatür Yayınları, 2005.
- Krier, Rob: “Modern Mimarlığın Bir Eleştirisi ya da Yapı Sanatının Çöküşü Hakkında”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007, s.420.
- Kurt, Berna: “Batılı Dans Sahnesinde Kadınlar”, **Sempatik Dans: Aylık Dans Kültürü ve Beden Sanatları Dergisi**, İstanbul, Özgün Ofset, Mart-Nisan 2008, s.41–47.
- Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Kutluk, Fırat: **Müziğin Tarihsel Evrimi**, İstanbul, Ceylan Matbaacılık, 1997.

- Kütahyalı, Önder: **Çağdaş Müzik Tarihi**, yay. haz. Nejat İlhan Leblebicioğlu, Ankara, Varol Matbaası, 1981.
- Lynton, Norbert: **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982.
- Lyotard, Jean- François: **Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor**, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 2000.
- Meier-Graefe, Julius: “Modern Sanatın Gelişimi”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007, s.260.
- McRobbie, Angela: **Postmodernizm ve Popüler Kültür**, Çev. Almıla Özdek, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1999.
- Mimaroğlu, İlhan: **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1990.
- Öz, Ali Kazım: “Antik Dönemden Modern Mimariye: Meclis Binaları için Form Analizi”, (Çevrimiçi) www.mimarlarodasi.org.tr/.../index.cfm?sayfa...47, 23.10.2010
- Özkan, İsmail Hakkı: **Türk Mîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1987.
- Özkişi, Zeynep Gülçin: “Postmodernizm ve Küreselleşme Bağlamında “World Music” Tanımlaması, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı 33, 2007, s.152–164.
- Öztürk, Yaşar Nuri: **Kur’an-ı Kerim Meali (Türkçe Çeviri)**, İstanbul, Yeni Boyut, 2000.
- Pamir, Leyla: **Müzikte Geniş Soluklar**, İstanbul, Ada Yayınları, 1989.
- Pratella, Balilla: “Fütürist Müzikçilerin Manifestosu”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007, s.87.

- Robins, Kevin: **İmaj-Görmenin Kültürü ve Politikası**, Çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Sachs, Curt: **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965.
- Sarup, Madan: **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. A. Baki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, 3.basım, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.
- Say, Ahmet: **Müzik Sözlüğü**, 2.basım, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
- Sezgin, Feyza: “Mimarlığın Geleceği Üzerine Kestirimler”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi**, Isparta, cilt:9, sayı:3, 2005, s.1–8.
- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Suvat, Elis: “Dmitriy Shostakovich’in Son Eseri Op.147 Viyola ve Piyano Sonatı’nın Tarihsel, Teorik ve Formal İncelenmesi”, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Şaylan, Gencay: **Postmodernizm**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2006.
- Tarcan, Hülya: **Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.
- Touraine, Alain: **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Turani, Adnan: **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.

- Ulusoy, Demet: “Kültürel Globalleşme Sürecinde Sanat”, Hacettepe Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, **Ekonomik Yaklaşım**, Cilt 9, Sayı 28, Bahar 1998, s. 77–96.
- Ünal, Başak: “Postmodern Perspektifte Müzik Videoları ve Nez’in Sakın Ha Videosunun Analizi”, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2004.
- Yılmaz, Mehmet: **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006.
- Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, İstanbul, Acar Matbaacılık, Mezmur 23, 2000.

Partisyonlar ve CD Kayıt

- Manav, Özkan: **Üç Çağdaş Besteci**, CD Kitapçığı, İstanbul, Kalan Müzik, 2008, s. 36 ve s. 42.
- Uçarsu, Hasan: **Lamento**, Partisyon Önsözü, İstanbul, 2005.
- Usmanbaş, İlhan: **Bach’tan Sonra–250**, El yazması partisyon, İstanbul, 2001.

Söyleşiler

Evrin Demirel’le yapılan kaydedilmemiş söyleşiden, İstanbul, 03 Haziran 2011.

Evrin Demirel’le yapılan kaydedilmemiş söyleşiden, İstanbul, 17 Aralık 2011.

Hasan Uçarsu ile yapılan kaydedilmemiş söyleşiden, İstanbul, 26 Mayıs 2011.

K. Mete Sakpınar’la yapılan kaydedilmemiş söyleşiden, İstanbul, 10 Haziran 2011.

K. Mete Sakpınar’la yapılan kaydedilmemiş söyleşiden, İstanbul, 14 Haziran 2011.

Özkan Manav’la yapılan kaydedilmemiş söyleşiden, İstanbul, 01 Haziran 2011.

Özkan Manav’la yapılan kaydedilmemiş söyleşiden, İstanbul, 17 Kasım 2011.

ÖZGEÇMİŞ

Aylin Dinçer 1963 yılında İzmir’de doğdu. 1988 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Nota Yazım ve Basım Bölümü’nden Prof. Cahit Koparal’ın öğrencisi olarak mezun oldu. 1995–1998 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü’nde Yüksek Lisans eğitimini Prof. İlhan Usmanbaş danışmanlığında “Yirminci Yüzyılda Dünya’da ve Türkiye’de Notalama Biçimleri” başlıklı tez çalışması ile tamamladı.

1982 yılından itibaren yurt içi ve yurt dışında pek çok sanatçının notalarını elle yazarak müzik literatürüne kazandırdı. 2002- 2006 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi’nde “Müzik I-II” ve “Müzik Öğretimi” derslerini verdi. 2005 yılında Amerika’nın Ohio eyaleti, Glouster kentindeki Trimble Lisesi Müzik Programına gözlemci olarak katıldı. 1990 yılından beri İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Sanatçı Öğretim Elemanı olarak görevini sürdüren Aylin Dinçer, aynı kurumda 2005–2009 yıllarında Tiyatro Anasanat Dalında “Müzik Bilgisi” ve Müzik Bölümü’nde “Müzik Tarihi” dersleri vermektedir.

EKLER

1- PARTİSYON LİSTESİ

- Partisyon 1:** İlhan Usmanbaş, *Yurtta Sulh, Cihanda Sulh*
Partisyon 2: İlhan Usmanbaş, *Bach'tan Sonra- 250*
Partisyon 3: Kemal Mete Sakpınar, *Atasal*
Partisyon 4: Kemal Mete Sakpınar, *Spatial – Açılım*
Partisyon 5: Hasan Uçarsu, *Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar*
Partisyon 6: Hasan Uçarsu, *Lamento*
Partisyon 7: Özkan Manav, *Senfonik Danslar*
Partisyon 8: Özkan Manav, *Bölüm 6*
Partisyon 9: Evrim Demirel, *Makamsız*
Partisyon 10: Evrim Demirel, *Diyalog Senfonisi*

2- MÜZİK KAYITLARI LİSTESİ

- Kayıt 1:** İlhan Usmanbaş, *Yurtta Sulh, Cihanda Sulh*, 1981, [27']
Kayıt 2: Kemal Mete Sakpınar, *Atasal*, 1994, [12']
Kayıt 3: Kemal Mete Sakpınar, *Spatial – Açılım*, 2000, [16']
Kayıt 4: Hasan Uçarsu, *Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar*, 1995–1998, [19']
Kayıt 5: Hasan Uçarsu, *Lamento*, 2005, [7']
Kayıt 6: Özkan Manav, *Senfonik Danslar*, 1999–2000, [22']
Kayıt 7: Özkan Manav, *Bölüm 6*, 2009, [11']
Kayıt 8: Evrim Demirel, *Makamsız*, 2005, [9']
Kayıt 9: Evrim Demirel, *Diyalog Senfonisi*, 2009, [31']