

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**İKİ SEMBOLİST OPERA VE MAURICE MAETERLINCK: *PELLÉAS ET*
MÉLISANDE VE *MAVİ SAKAL'IN ŞATOSU***

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seda BAKIR

Müzikoloji Anabilim Dalı

Genel Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ

İKİ SEMBOLİST OPERA VE MAURICE MAETERLINCK: *PELLÉAS ET*
MÉLISANDE* VE *MAVİ SAKAL'IN ŞATOSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seda BAKIR

Müzikoloji Anabilim Dalı

Genel Müzikoloji Programı

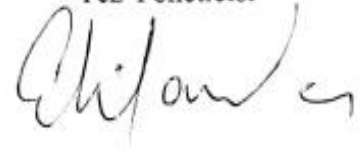
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ

MART 2020

Seda BAKIR tarafından hazırlanan “İki Sembolist Opera ve Maurice Maeterlinck: *Pelléas et Mélisande* ve *Mavi Sakal’ın Şatosu*” adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ

Tez Yöneticisi



Bu çalışma, jürimiz tarafından Müzikoloji Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ



Üye : Doç. Dr. İlke BORAN



Üye : Prof. Burcu Yazıcı



Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Seda Bakır

İKİ SEMBOLİST OPERA VE MAURICE MAETERLINCK: *PELLÉAS ET MÉLISANDE* VE *MAVİ SAKAL'IN ŞATOSU*

ÖZET

Sembolizm, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Fransız edebiyatında ortaya çıkmış, özellikle şiirde Romantizm'e tepki olarak gelişen Parnasizm'in karşıtı bir akımdır. Sembolistler, Parnasizm'in aksine eşyanın dış yapısındaki sert görünüşten kaçıp, onu sözcüklerin müziği ve semboller yardımıyla betimlemeye çalışmışlardır. Sembolist akım edebiyatta Charles Baudelaire'in (1821-1867) öncülüğünde gelişmeye başlamış, Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1851), Stéphane Mallarmé (1842-1898) ve Maurice Maeterlinck (1862-1949) ile zirveye ulaşmıştır.

Yukarıda anılan Sembolist yazarlardan Maurice Maeterlinck, on dokuzuncu yüzyılda yaşanan savaş, yıkım, yokluk ve kayıplardan derinden etkilenmiş, çocukluk döneminde yaşadığı travmaların da etkisiyle insanın ölüm karşısındaki çaresizliğine yoğunlaşmıştır. Yazarın *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*) ve *Ariane et Barbe-Bleue* (*Ariane'la Mavi Sakal*) isimli oyunları da içerdikleri Sembolizm'le on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın ilk yarısının iki önemli bestecisi Claude Debussy (1862-1918) ve Béla Bartók'un (1881-1945) dikkatini çekmiştir. Debussy ve Bartók, Maeterlinck'in oyunlarında kullandığı sembolist dili, müziğe yansıtarak Sembolizm'i opera türüne taşımışlardır. Çalışma, özeldir Maeterlinck'in *Pelléas ve Mélisande* ve *Ariane'le Mavi Sakal* isimli oyunları ile bu oyunları temel alan Debussy'nin *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*) ve Bartók'un *A Kékszakállú Herceg Vara* (*Mavi Sakal'ın Şatosu*) isimli operaları arasındaki ilişkiyi, genelde ise Sembolist edebiyat ile Sembolist opera arasındaki ilişkiyi irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sembolizm, Maurice Maeterlinck, Sembolizm, Sembolist Opera, Claude Debussy, Béla Bartók, *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue*

TWO SYMBOLIST OPERAS AND MAURICE MAETERLINCK: *PELLÉAS ET MÉLISANDE* AND *DUKE BLUEBEARD'S CASTLE*

ABSTRACT

Symbolism emerged during the last quarter of nineteenth century in French literature, especially as an opposing movement to Parnassianism that has emerged as a response to Romantic poetry. Contrary to Parnassianism, Symbolists had tried to avoid the trenchant look that was apparent on the external structure of things, and to portray them with the help of symbols and the music of words. Symbolist movement had started to emerge in literature under the guidance of Charles Baudelaire (1821-1867), and climaxed with Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1851), Stéphane Mallarmé (1842-1898) and Maurice Maeterlinck (1862-1949).

Among the Symbolist playwrights mentioned above, Maurice Maeterlinck had been deeply affected by the wars, destruction, poverty, and the losses that took place during the nineteenth century, and combined with his childhood traumas, he mostly focused on man's desperation in the face of death. Playwright's plays *Pelléas et Mélisande* and *Ariane et Barbe-Bleue* drew attention of two important composers Claude Debussy (1862-1918) and Béla Bartók (1881-1945) for their Symbolism at the end of the nineteenth, and the first half of twentieth centuries. Debussy and Bartók adapted Symbolism to opera by projecting Maeterlinck's use of symbolist language in his plays to music and staging. This study examines, specifically Maeterlinck's plays *Pelléas et Mélisande* and *Ariane et Barbe-Bleue* and the relationship between their opera adaptations namely *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas and Mélisande*) by Debussy and *A Kékszakállú Herceg Vara* (*Duke Bluebeard's Castle*) by Bartók; and in general, the relationship between Symbolist literature and Symbolist opera.

Keywords: Symbolism, Maurice Maeterlinck, Symbolism, Symbolist Opera, Claude Debussy, Béla Bartók, *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue*

TEŞEKKÜR

Tezimin oluŐması ve her tŸrlŸ aŐamasında bana yardımcı olan tez danıŐmanım Doć. Dr. Elif Damla Yavuz'a, jŸri Ÿyeleri Doć. Dr. İlke Boran ve tezimin farklı aŐamalarında da bilgi desteęini esirgemeyen Prof. Burcu Yazıcı'ya, İngilizce kaynakların TŸrkće'ye tercŸmesi konusundaki yardımları ićin sevgili kuzenim Prof. Dr. Arda Arıkan'a teŐekkŸrlerimi sunarım.

Son olarak yŸksek lisans eğitimim sŸresince bana her zaman sonsuz desteklerini esirgemeyen aileme, Ÿzellikle eŐim Ercan ve kızım Ekin'e sonsuz teŐekkŸr ederim.

Seda Bakır

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
TEŞEKKÜR	xi
İÇİNDEKİLER	xiii
TABLO LİSTESİ	xv
NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı ve Kapsamı	1
1.2 Tezin Yöntemi	3
2. GERÇEKÇİLİĞE BİR TEPKİ: SEMBOLİZM	4
2.1 On Dokuzuncu Yüzyılda Romantizm ve Gerçekçilik Karşıtlığı	4
2.2 Sembolizm'in Düşünsel Arkaplanı	6
2.3 Edebiyatta Sembolizm	9
2.4 Maurice Maeterlinck ve Sembolizm	13
2.5 Müzikte Sembolizm	18
2.5.1 Opera ve Sembolizm	22
3. CLAUDE DEBUSSY'NİN PELLÉAS VE MÉLISANDE OPERASI	26
3.1 <i>Pelléas ve Mélisande</i> Operasının Yaratılış ve İlk Sahnelenme Süreci	27
3.2 Maurice Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> Oyunu ile <i>Pelléas ve Mélisande</i> Operasının Metin Karşılaştırması	32
3.2.1 Oyun ve Opera Librettolarına Göre I. Perdelerin Karşılaştırılması	36
3.2.2 Oyun ve Opera Librettolarına Göre II. Perdelerin Karşılaştırılması	39
3.2.3 Oyun ve Opera Librettolarına Göre III. Perdelerin Karşılaştırılması	41
3.2.4 Oyun ve Opera Librettolarına Göre IV. Perdelerin Karşılaştırılması	46
3.2.5 Oyun ve Opera Librettolarına Göre V. Perdelerin Karşılaştırılması	51
3.3 <i>Pelléas ve Mélisande</i> Operasında Müziksel Sembolizm	52
4. BÉLA BARTÓK'UN MAVİ SAKAL'IN ŞATOSU OPERASI	61
4.1 <i>Mavi Sakal'ın Şatosu</i> Operasının Yaratılış ve İlk Sahnelenme Süreci	61
4.2 Maurice Maeterlinck'in <i>Ariane et Barbe-Bleue</i> Oyunu ile <i>Mavi Sakal'ın Şatosu</i> Operasının Metin Karşılaştırması	67
4.3 <i>Mavi Sakal'ın Şatosu</i> Operasında Müziksel Sembolizm	74
5. SONUÇ	81
KAYNAKLAR	84
ÖZGEÇMİŞ	88

TABLO LİSTESİ

Tablo 3.1.1: <i>Pelléas ve Mélisande</i> 'in Bestelenme Süreci.....	32
Tablo 3.2.1: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> Oyunu ve Operadaki Karakterler.....	35
Tablo 3.2.1.1: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın I. Perde 2. Sahnesindeki Geneviève Karakterinin Oyun ve Opera Arasındaki Farklar.....	37
Tablo 3.2.1.2: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın I. Perde 2. Sahnesindeki Arkel Karakterinin Oyun ve Opera Arasındaki Farklar.....	38
Tablo 3.2.1.3: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın I. Perde 1. Sahnesinde Oyun ve Opera Librettosundaki Noktalama İşareti Farkları.....	39
Tablo 3.2.2.1: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın II. Perde 3. Sahnesindeki Pelléas Karakterinin Oyun ve Opera Librettosu Arasındaki Farklar.....	40
Tablo 3.2.3.1: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın III. Perde 2. Sahnesindeki Golaud Karakterinin Oyun ve Opera Arasındaki Farklar.....	42
Tablo 3.2.3.2: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın III. Perde 3. Sahnesindeki Golaud Karakterinin Oyun ve Opera Librettosu Arasındaki Farklar.....	44
Tablo 3.2.3.3: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın III. Perde 4. Sahnesinde Oyun ve Opera Librettosu Arasındaki Farklar.....	46
3.2.4.1: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın IV. Perde 3. Sahnesinde Oyun ve Opera Librettosu Arasındaki Farklar.....	47
Tablo 3.2.4.2: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın IV. Perde 4. Sahnesinde Oyun ve Opera Librettosu Arasındaki Farklar.....	48
Tablo 3.2.5.1: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> 'nın V. Perde 1. Sahnesinde Oyun ve Opera Librettosu Arasındaki Farklar.....	51
Tablo 3.3.1: <i>Pelléas ve Mélisande</i> 'in On Üç Teması.....	56
Tablo 3.3.2: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> Operasındaki Çalgı ve Sembol İlişkileri.....	59
Tablo 3.3.3: Maeterlinck'in <i>Pelléas et Mélisande</i> Operasındaki Ton ve Sembol İlişkileri.....	59
Tablo 4.2.1: Maeterlinck'in <i>Ariane et barbe blue</i> Oyunu ve Béla Balázs'ın <i>Mavi Sakal</i> 'in Şatosu Librettosu Farklar.....	73
Tablo 4.2.2: Maeterlinck'in <i>Ariane et barbe blue</i> Oyunu ve Béla Balázs'ın <i>Mavi Sakal</i> 'in Şatosu Librettosunda Kapı Simgelerindeki Farklar.....	73

NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ

Nota Örneği 3.3.1: Golaud ve Pelléas'ın Şatonun Mahzenlerine İniş Motifi.....	55
Nota Örneği 3.3.2: Mélisande Teması.....	57
Nota Örneği 3.3.3: Mélisande Motifi.....	57
Nota Örneği 3.3.4: Golaud Motifi.....	58
Nota Örneği 3.3.5: Pelléas Motifi.....	58
Nota Örneği 4.2.1: Kan Motifi -1.....	69
Nota Örneği 4.3.1: Kan Motifi -2.....	78
Nota Örneği 4.3.2: Stefi Geyer Leitmotifi.....	79
Nota Örneği 4.3.3: Judith'in Kader Motifi.....	79
Nota Örneği 4.3.4: Tehlike Motifi.....	79
Nota Örneği 4.3.5: Karanlık ya da Şato Motifi.....	80

1. GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıl, Avrupa’da politik, ekonomik ve sosyal olarak pek çok köklü değişim ve gelişmenin yaşandığı bir çağdı. Sanayi Devrimi’yle birlikte hızla güçlenen kapitalizm, üretim ve tüketim biçimlerini yeniden şekillendirmiş, yeni bir toplumsal yapının ortaya çıkmasına neden olmuştu. Bu radikal dönüşüm, siyasi ve ekonomik çatışma, uyumsuzluk ve sıkıntıları da beraberinde getirdi; nitekim tüm bu dinamikler yirminci yüzyıl dönümünde yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasında belirleyici oldu. Sembolizm’in bir sanat akımı olarak ortaya çıkışı da bu bağamlardan bağımsız değildir. Benzer şekilde çalışmanın odağında bulunan iki Sembolist opera, Claude Debussy’nin *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*, 1902) ve Béla Bartók’un *A kékszakállú Herceg Vara* (*Mavi Sakal’ın Şatosu*, 1918) isimli operaları da opera türünün on dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başında geçirdiği değişimlerden bağımsız şekilde ele alıp kavranamaz. Bu bağlamda çalışmada önce Sembolizm’in ortaya çıktığı koşullar ve edebî stil özellikleri ele alınacak, opera türü özelinde Sembolizm’e süreklilik ya da karşıtlık anlamında zemin hazırlayan yaklaşımlar ve besteciler irdelenecek, ardından anılan operaların Sembolist edebiyatla olan ilişkileri ve Sembolist edebiyatın opera türüne nasıl yansıdığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

1.1 Tezin Amacı ve Kapsamı

Bu tez çalışması, Sembolist edebiyatın en önemli temsilcilerinden Maurice Maeterlinck’in *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*, 1893) ile *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariane’la Mavi Sakal*, 1906) isimli oyunlarını temel alan iki operaya, Claude Debussy’nin *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*, 1902) ve Béla Bartók’un *A Kékszakállú Herceg Vara* (*Mavi Sakal’ın Şatosu*, 1918) isimli operalarına odaklanmaktadır. Çalışmada, Maeterlinck’in oyunlarında kullandığı Sembolist dilin, Debussy ve Bartók tarafından müziksel olarak ve opera türü içinde nasıl değerlendirildiğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda iki besteciye Maeterlinck’in oyunlarına yönlendiren etmenleri, Maeterlinck’in oyun librettoları ile

Debussy ve Bartók'un operalarının librettoları arasındaki ilişkileri, varsa farklılıkları saptamak hedeflenmiştir.

Çalışmada önce Sembolizm'i doğuran koşullar ele alınacak, ardından Maurice Maeterlinck ve anılan oyunlar özelinde Sembolist edebiyatın üslup ve stil özelliklerinden bahsedilecektir. Ardından on dokuzuncu yüzyıl operasını belirleyen yaklaşımlar ve bu yaklaşımların yirminci yüzyıl dönümünde Sembolizm'le olan ilişkileri konu edilecektir. Son olarak da Debussy ve Bartók'un anılan operaları, Maeterlinck'in oyunları ve müzikteki Sembolist yaklaşımlarla ilişkileri bağlamında irdelenecektir.

1.2 Tezin Yöntemi

Çalışmada Sembolizm, Maurice Maeterlinck, Claude Debussy, Béla Bartók, Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*) ile *Ariane et Barbe-Bleue* (*Ariane'la Mavi Sakal*) oyunları, Debussy'nin *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*), Bartók'un *A Kékszakállú Herceg Vara* (*Mavi Sakal'ın Şatosu*) isimli operalarıyla ilgili Türkçe ve İngilizce literatür taraması yapılmıştır. Söz konusu literatür taraması, konuyla ilgili kitap, makale ve tezleri kapsamaktadır. Çalışmada İngilizce kitaplardan yapılan alıntılar, aksi belirtilmediği takdirde yazar tarafından Türkçeleştirilmiştir.

Çalışma kapsamında ayrıca Maeterlinck'in oyun librettoları ile Debussy ve Bartók'un operalarının librettoları karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma da *Pelléas et Mélisande* oyunu için 1944 yılında Maarif Vekaleti Matbaası tarafından yayınlanan Türkçe anonim çeviri; *Ariane et Barbe-Bleue* oyunu için 1945 yılında Maarif Bakanlığı Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından yayınlanan Türkçe anonim çeviri; *Pelléas et Mélisande* operası için "Opera-Arias" adlı internet sitesinden (Url-1) ulaşılan İngilizceye çevrilmiş libretto; *A Kékszakállú Herceg Vara* operası için "Chandos" adlı internet sitesinden (Url-2) ulaşılan İngilizceye çevrilmiş libretto kullanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe müzik analizleri için kullanılan nota örnekleri, *Pelléas et Mélisande* operası için basılan, Dover Publications'ın 1985 edisyonundan, *A Kékszakállú Herceg Vara* operası için ise Christopher Hassall tarafından düzenlenen Universal Edition'dan alınmıştır.

2. GERÇEKÇİLİĞE BİR TEPKİ: SEMBOLİZM

2.1 On Dokuzuncu Yüzyılda Romantizm ve Gerçekçilik Karşıtlığı

On dokuzuncu yüzyıl, Avrupa’da hemen her alanda büyük değişimlerin yaşandığı, dolayısıyla toplumsal yaşamın dönüşüm geçirdiği bir çağdır. Bu radikal değişimler, siyasi ve ekonomik çatışmaları, uyumsuzlukları ve sıkıntıları da beraberinde getirmişti. Nitekim yirminci yüzyılda sanat alanında ortaya çıkan pek çok akım, bu değişime verilen tepkiler etrafında şekilleniyordu. Özetle yirminci yüzyıl sanatını, yirminci yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarını, bu arkaplandan ve özellikle on dokuzuncu yüzyılla özdeşleşen Romantizm’i anlamadan değerlendirmek mümkün değildir.

Klasik uygarlığın eski temellerini sarsmak pahasına XVIII. Yüzyıldan itibaren, hümanizma ve gücü sınırsız usu tartışma konusu yapan büyük akıma “Romantizm” adı verildi. Hiçbir alan, hiçbir ülke bu akımın etkisinden kurtulamadı. Avrupa’da düşünce yaşamında, felsefe, sanatlar, toplum, gelenek ve görenekler, toplumsal ya da siyasal devrimlerde çok önemli rol oynadı ve bütün bilim dallarını etkiledi. (Claudon, 1999, s. 7)

Her düşün ya da sanat akımı doğaya ve duygulara yakınlığı, lirisizmi ön plana alışıyla Romantizm, bir anlamda on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki coşkulu ve tutkulu tavrın yansımasıydı. Bu nedenle Romantizm, hem toplumsal ve düşünsel gelişmelerden etkilenen hem de bu gelişmeleri belirleyen yapısıyla, on dokuzuncu yüzyılın sanatsal eğilimlerinde göze çarpan ilk akımdı (Korukçu, 2016, s. 28). On dokuzuncu yüzyıla dek kültür, insan aklına bağımlı olarak gelişmişken Romantizm ile beraber sınırsız aklın gücü tartışılmaya başlamıştı (Claudon, 1988, s. 7). *Sturm und Drang* (*Fırtına ve Gerilim*, 1776) adlı romanıyla Alman edebiyatındaki Romantizm eğilimine adını veren Friedrich Maximilian Klingler (1767-1785), Gottfried August Bürger (1747-1794), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ve Friedrich Schiller (1759-1895) gibi Alman yazar ve şairler, akli bilginin yegâne aracı saymayı reddedip sezgi ve duyarlılığı akıldan üstün tutarak Romantizm’e öncü olmuşlardı.

Fransız Devrimi’nin etkisiyle evrimleşen Romantizm, sanatsal açıdan değerlendirildiğinde, tüm fikirlerin ve yaratımların, yaratıcı öznenin kendisinin çizdiği sınırlar içinde olduğu ve öznenin belirlediği kurallar içinde hareket ettiği görülür. Bu yaklaşım, o zamana kadar devam eden “sanat” algısını devrimci bir

biçimde değiştirmişti; bu değişim, sadece eğitim sistemlerine, din merkezli kurumlara vb. değil, süregelen geleneklere de karşı çıkmak anlamına geliyordu. Böylece Fransız Devrimi'nin etkisiyle ve Devrimci hareketin başarı ve hayal kırıklıklarıyla dönüşen Romantizm'de bireysellik ön plana çıktı. Artık bireyin sınırları ve bireyin kuralları öncelikliydi. Romantik sanatın özünü ve felsefesini sanatçının yalnızlığı/tekilliği oluşturuyordu. Sanatın katı, nesnel ve geleneksel ölçütlere göre yönetilen toplumsal bir araç olmaktan çıkip kendi standartlarını belirleyen ve benimseten bir araç haline gelmesi, yirminci yüzyıl sanat anlayışının zeminini hazırlamıştı. Dolayısıyla Romantizm, gelenekselcilikten kopuk, mutlak değerleri reddeden yeni toplumların ideolojisi olarak yükseldi. Aynı zamanda dünyanın eşitsizliğini dengelemek, burjuva kesimine karşı burjuva olmayanları koruyabilmek adına akılı üstün kılıp bireyselliği ön plana taşıdı (Hauser'den aktaran Oyan, 2018, s. 18).

Romantik dönem müziği de benzer Şekilde Klasik dönem ve öncesindeki dönemlerin süregelen fikirlerini koruma ve bu fikirlere bağlılığının devam ettirilmesi yerine yeniliği ön plana alıyordu. Nitekim bu dönemde sözsüz Şarkı, preld ve etüd gibi yeni biçimlerin ortaya çıkışında da Romantizm'in en önemli özelliği olan bireyselliğin etkisini görmek de mümkündür (Altar, 2005, s. 82-85). Benzer Şekilde Schubert'in Lied'lerini ve Şiirsel kk piyano parçalarını, Wagner'le karşımıza çıkan müzikli dram sanatını ve programlı müzik/program müziği kapsamında ortaya çıkan senfonik Şiiri de Romantizm'in bireyselciliğinin örnekleri ancak aynı zamanda beslendiği müzik-dışı kaynakların ve referansların somutlaşması olarak değerlendirebiliriz. Romantik dönem bestecisi eserlerini Klasik dönem armonisini reddeden modülasyonlar, alterasyonlar ve kromatizmle Őekillendiriyor, bunları dinleyiciye aktarılan duygu ve düşünce dünyasının araçları olarak kullanıyordu (Oyan, 2018, s. 19).

Romantizm kendi antitezleriyle bir ana eğilim olarak gücünün zirvesinde olduğu bir dönemde, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında karşılaştı. Bu antitezlerden biri ve Sembolizm'e de geçiş olarak da değerlendirebileceğimiz Gerçekçilik (*realism*), bir estetik ve edebî kavram olarak on dokuzuncu yüzyılda Fransa'da ortaya çıktı. Romantizm'in Klasisizme bir tür başkaldırı olarak ortaya çıkışına benzer Şekilde Gerçekçilik de Klasik ve Romantik sanata karşıtlıkla gelişti. Endüstriyel ilerleme, toplumsal sınıfların belirginleşmesi, özellikle yeni orta sınıfın ihtiyaç ve talepleri, yaşanan çatışmalar, Romantizm'in öncelediği unsurların soyut bir duygu

dünyası olarak tanımlanmasına yol açtı. Yeni yol ve amaç, “somut gerçekler”i ortaya koymak, bunu yaparken de Klasik ve Romantik yaklaşımların “yapaylığından uzak” kalmaktı. Kuşkusuz bu değişimde on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki bilimsel gelişmelerin ve her türden “gerçek” bilgiye pozitivist bir yaklaşımla ulaşılabileceğine dair kabulün de büyük rolü vardı. Pozitif bilimler, bütün olayların meydana gelişlerindeki tabî ve değişmez kanunları keşfetmek ve bir hükme bağlamakta başvurulacak tek ve en güvenilir merci idi (Çetişli’den aktaran Kara, 2010, s. 86). Olaylar arasındaki bağlantıların kanıt ve gözlem sonucu ortaya konabileceğini savunan bu yaklaşım, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru formasyonunu kazanan sosyal bilimler ve edebiyat alanında etkisini gösterirken Gerçekçilik’in ortaya çıkışına ve güçlenmesine de ivme katmıştı (Kara, 2010, s. 86). Bu gelişmelerin etkisi altında edebiyat, Romantizm’in aşırı duygusallığını reddetti. Hayalgücünden uzak, gerçekçilik temelinde eserler üretmek, temel ilke hâline gelmişti. Artık evren bir illüzyon değil, gerçekten ve somut olarak var olan bir şeydi: “Tepeler, ağaçlar, şehirler ve yıldızlar gözleyen bireylerin zihinlerindeki fikirler değildir. Bu varlıklar kendi başlarına akıldan bağımsız olarak vardırırlar”. (Büyükdüvenci’den aktaran Kara, 2010, s. 88)

Gerçekçilik, kendisinden sonra ortaya çıkan pek çok akımın da temelini oluşturur. Nitekim edebiyatta karşılığı Doğalcılık (*naturalism*) olurken, şiirdeki karşılığı Parnasizmdir (*Parnassism*). Parnasizm ise bu çalışmanın odağında bulunan Sembolist edebiyat ve dolayısıyla Sembolizm’in başlangıç noktasıdır.

2.2 Sembolizm’in Düşünsel Arka Planı

Sembolizm on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ilk olarak Fransız edebiyatında ortaya çıkan Parnasizm karşıtı bir akımdır. Romantizm on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına doğru yerini çeşitli üsluplara bırakmaya başlarken bu üslupların kimisi - Oryantalizm gibi- temelde Romantizm’in bir uzantısıdır, kimisi de Gerçekçilik ya da Doğalcılık gibi Romantizm’in ilkeleriyle karşıtlaşır. Şiir sanatında, kendilerini Parnasyen şairler olarak adlandıracak yeni bir şair grubu, yaklaşımlarını Romantik üslubun öznelliğine karşı çıkışla tanımlıyordu (Çöloğlu, 2016, s. 154).

Parnasizm, İzlenimcilerin (*impressionists*) Gerçekçi bakış açısına ve Pozitivizme dayalı inançlara karşı sanatsal bir tepkisi olarak da tanımlanır. Parnasyenler, Gerçekçilik’i reddederek insanın iç dünyasına yöneldi. Başlangıçta sadece şiir

alanında ortaya çıkan bu akım, edebiyatın diğer dallarında, müzikte ve özellikle resim sanatında da etkili oldu.

Edebiyatta Sembolizm, edebî bir anlatım olarak bu çevrelerde artan bir hayranlık kazandı. Çeşitli disiplinlerde söz konusu alandaki bilimsel yazıların yaygınlaşmasıyla birlikte, bahsi geçen hayranlık, felsefî, edebî, sanatsal veya müziksel sınırların genişlemesine ve derinleşmesine sebep oldu. Bu sebeptendir ki günümüzde müzikbilimciler müziği izole bir şekilde değil, daha çok kültürel meselelerin dışavurumu şeklinde çalışırlar. Böylelikle müzik de güncel konuların ifade edildiği, hatta şekil verildiği kültürel bir tuvalin bir parçası haline gelir (Antokoletz, 2004, s. 16).

Sembolist tarzın özü, yerleşik edebî eğilimlere karşı bilinçli bir direnişe dayanıyordu: Émile Zola'nın Doğalcılık'ının ve Parnasyenlerin Klasik şiirinin reddedilmesi. Fransızlar, 1870-1871 yıllarında Fransa-Prusya savaşında mağlup olduktan sonra, on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki olumlu materyalist dünya görüşüne olan güvenlerini kaybetmişti. Şairler yeni bir yaklaşım arıyorlardı. Bu arayış içinde Richard Wagner'in (1813-1883) estetiğine ve özellikle de *Gesamtkunstwerk* kavramında sanat dallarının sentezine/biraradallığına dikkat kesildiler (Spies, 2009, s. 21).

Belçika, Fransa, Almanya ve İngiltere'de on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Akılcılık (*rationalism*), Pozitivizm, Ampirizm ve Doğalcılık akımlarına çeşitli edebî, sanatsal ve felsefi tepkiler geldi. Aynı zamanda, zekayı, duyguları ve iradeyi analiz eden Sembolist edebiyatın da faydalandığı psikoloji disiplini geliyordu. Fransız ve Flaman edebiyatında Honoré de Balzac (1799-1850), Émile Zola (1840-1902) ve Eugène Scribe (1791-1861) tiyatro oyunları, sembollerin derin fikirleri ifade etmenin araçları olarak kullanıldığı bir tarz geliştirmişlerdi. Görsel sanatlarda, duygular ve fikirleri göstermek için de semboller kullanılıyordu. Dramada Maeterlinck, Camille Claudel (1864-1943) ve August Strindberg (1849-1912) gibi oyun yazarı tarafından da Ortaçağ paradigmaları ve düzenleri yeniden canlandırılıyordu. Ortaçağ felsefeleri, Platonik fikirler ve doğaüstü güçler vurgulanıyordu (Antokoletz, 2018, s. 78).

Sembolizm, Jean Moréas (1856-1910) tarafından 1886'da *Le Figaro*'da yayınlanan ve altı yıl sonra Albert Aurier'in (1865-1892) görsel sanatlarda "fikirlerin

boyanması” olarak tanımladığı Sembolizm manifestoda edebî bir hareket olarak tanımlandı.

Moréas, 1885 yılının ünlü Sembolizm manifestosunda şunları yazdı: Sembolizm şiir, fikri, somut bir formda, yine de amaç olmayan, ancak fikri ifade etmek için hizmet ederken, esas olarak kalan bir elbise giydirmeyi amaçlamaktadır. Sembolik sanatın temel karakteri, fikir kavramını sunacak kadar asla ilerlemekten oluştuğu için, fikir, kendisini görmesine izin vermemelidir. (Brown, 1992, s. 20)

Sembolizm, şiirin gerçeği değil, gerçeğin insanda bıraktığı etkileri anlatması gerekliliğini savunurken, bireyin içsel durumunun doğrudan anlatımına karşılıklıdır. Moréas, Sembolizm şiirin öğreticiliğe, sahte duyarlılığa, gerçeği olduğu gibi yansıtmasına itiraz ediyordu.

Görsel sanatlarda Sembolizm, gerçekçi olmayan, hayalî, psikolojik ve metafizik konularla ilgilenen çeşitli sanat formlarının toplu bir açıklaması olarak tanımlanır. Art-izlenimci (*post-impressionist*) olarak tanınan Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903), Sembolizm’in görsel sanatlardaki gelişiminde önemli bir rol oynadı. Gauguin, doğaya verilen önemin, entelektüel olana karşı baskınlığını vurgularken çizgiler, renkler hatta sayılar üzerinde duruyordu. Sezginin, sanatsal yaratımda temel olduğunu ve kişinin hayal kurduktan sonra, en basit biçimlerle doğadan kaynaklanan fikir ve duyguları iletmesi gerektiğini savunuyordu (Spies, 2009, s. 15).

Sembolizm sanata varan süreçte 1871 yılında yaşanan Modernizm devrim sonucunda Gerçekçilik yerini İzlenimcilik’e bırakmaya başladı. Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899) ve Edgar Degas’ya (1834-1917) göre İzlenimcilik’te sahne ve özne önemini yitirirken ayrıntılı bir tanımlama yapılmamalıydı. Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin, Vincent van Gogh (1853-1890) gibi Gerçekçi, İzlenimci ve Art-izlenimciler, Sembolizm’e giden yolda on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar yenilikçi eserler yaratmaya devam ettiler. Bu dönemde sanatçıların hemen hepsinin yolu İzlenimcilik’ten geçti, ancak bir süre sonra bu yaklaşımdan da uzaklaşıldı (Lee, 2013, s. 11).

Önemli Sembolizm ve Modernizm öncüler olarak anılan Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916), Edvard Munch (1863-1944) ve Gustav Klimt (1862-1918), yerleşik normlara direnen “Çağdaş Sembolizm” olarak anıldılar. Hepsisi İzlenimcilik ve Yeni-izlenimcilik’e (*neo-impressionism*) aşındılar, ancak

Sembolizm'i varoluşsal soruları araştırmak ve doğal bir seçim haline getirmek için kullandılar (Lee, 2013, s. 14).

Hem Sembolist ressamlar hem de yazarlar, Gerçekçilik'i önemsiz göyerek küçümsediler. Onlara göre, Sembolizm'in önemi, yüzeysel görünümünden çok daha derin bir önem ve gerçekliğe sahip olmaktan geliyordu. Biçim, özne ya da her ikisini ana estetik odak olarak kullanmayı seçtiler. Amaçları görünmezi görünür kılmak ve anlatılamaz olanı anlatmaktı. Bunu, belirsizlik, psikolojik bir etki yaratma ve gizem yoluyla gerçekleştirdiler (Spies, 2009, s. 21). Bahsi geçen sanatsal eğilimler, müziğe de yansdı.

2.3 Edebiyatta Sembolizm

Sembol, duyularla ifade edilmeyi belirten somut nesne veya işaret olarak tanımlanır. Kelime, Antik Yunancadan gelir ve ikiye bölünmüş bir nesnenin bir parçası anlamındadır (Lipmann, 1953, s. 558).

Tipik bir seramik parçası veya başka bir ev eşyası olan nesnenin parçalarından biri, misafirperverliğin bir göstergesi veya "sembolü" olarak ev konuğuna sunulurdu. Ortaçağ ve Rönesans'ta "sembol" ve "sembolik" terimleri, tipik olarak inanış ve mitolojiyle ilişkili şekillerde kullanılıyordu. Ortaçağ'dan sonra "sembol" kelimesi, dinî anlamından uzaklaştı ve sanatçılar tarafından Pagan mitolojisine uyarlandı; tabiat, Tanrıyı gösteren semboller bütünü olarak kabul edildi (Spies, 2009, s. 15). "Sembol", on dokuzuncu yüzyıl boyunca ise iki şekilde tanımlandı:

Sembol ve Sembolizm kavramlarını araştırırken iki tür sembol kavramı karşımıza çıkar. Birincisi evrensel bilgi ve gerçeklerin basit ve somut bir şekilde ifade edilmesidir. Sembol anlatmak istediği şeyi kesin ve açık bir şekilde anlatmalıdır. Yani burada bahsettiğimiz Sembolizm evrensel bir dildir ve bütün insanlar için ortak anlama gelir. Bir cenazede siyah renginin ifade ettiği anlam, bir film afişinde kırmızının anlamı, trafik işaretleri ve daha pek çok örnekte gördüğümüz gibi bunlar evrensel sembollerdir ve muhatabı tarafından anlaşılma için vardır. Ama edebî anlamda sembol kelimesine baktığımızda bu kadar açık seçik anlaşılma gayesi olduğunu söyleyemeyiz. Ayrıca sembollere hayatın her aşamasında rastlamak mümkündür. Çünkü semboller eski uygarlıklara ait eserlerde çizimler, kabartmalar, freskler ve heykeller olarak karşımıza çıkarken; mitolojilerde, masallarda ve kutsal kitaplarda sözcük ve kavramlar olarak varlık gösterirler. (Altundaş, 2016, s. 176)

Yine de sembolün ne olduğu, nelerin sembol olarak kullanılabilirdiği ve neleri sembolize ettikleri üzerine bir tür "ortak liste" yapmak mümkün değildir; semboller

somut ve soyut olanlara ek olarak algıya, inanca ya da yoruma göre değişkendir. Nitekim Sembolistler de bir tür kod sistemi geliştirmek istememişler, iç dūřuncelerini ortaya çıkarmaya yarayan bir ifade şekli yaratmayı amaçlamışlardı. Dolayısıyla semboller, duyu ve anlam bakımından çoğuldur; çoğulluklarını bireysel deneyimlerin çeşitliliği ve kullandıkları düzlemlerle kazanırlar (Brown, 1992, s. 20).

Sembolizm'i bir edebiyat akımı olarak tanımlayan kişi Fransız asıllı Jean Moreas'tır. Terimi Baudelaire'in "[S]embol ormanları arasından geçer insan" satırlarında kullandığı sembol kelimesine "izm" ekleyerek türetir. Bir akım olarak Sembolizm, özellikle 1885-1902 yılları arası Fransa'da en parlak dönemini yaşar.

evresindeki materyalist dünyayı reddeden Sembolistler, duyu ve fikirlerin görünmez dünyasına girmeyi amaçlar. Bir fikir ve duyguyu, bir nesneyi sanat biçimi olarak kullanmadan anlatmaya çalışırlar. Yani nesnel ve öznel kavramlarını birbirinden daha kesin bir biçimde ayırırlar. Bu soyut kavramların temsilinin ancak dolaylı yollarla mümkün olması, çabalarını engellemez. Sanat eserinin sırrını açığa çıkarmamak için belirsizlik ve gizem kullanılır. Sembolistler, bir sanat eserinin fikirlerini ve gizemini ne pahasına olursa olsun korumak için çalışırlar (Brown, 1992, s. 21).

Sembolizm'in temel çıkış noktası sanat, sanat içindir anlayışıdır. Sembolistler, gözle görünenin ardında başka gerçeklerin bulunduğuna inanıyorlar ve bu gerçeklerin farklı bir yaklaşımla kavranabilir olduğunu ama en önemlisi böylesi bir kavrayış için sezgisel yaklaşımların önemine vurgu yapıyorlardı. Nasıl ki Romantizm, Klasisizimin akli her şeyin önünde tutuşuna karşıt ise, Sembolizm de Gerçekçilik ve Parnasizm'e karşıttı.

Tanım olarak Sembolizm, bilginin ele alınmasına, suçlamaya, yanlış hassasiyete ve nesnel tanımlamaya aykırı bir edebî hareketti. Bunun yerine amacı, fikirlere dışa dönük biçim verme çabasıydı. Nitekim Sembolist yazar Eija Kurki de "ölüm ve ölümle uğraşan rüya oyunları ve dramalar Sembolist okulun tipik örnekleridir" demiştir (Brown, 1992, s. 49).

Sembollerle iç dünyayı daha da farklılaştırmaya doğru atılan adımlar, insanın gerçeklik olarak dūřündüęü şeyin algılanmasının, istek ve korkularla anlatılabileceğini farketmesiyle daha mümkün hale gelir. Sembolist hedefin "modern bir fenomen olarak tanımlanmasında iç (öznel) ve dış (nesnel) gerçeklikler arasındaki ayırım da önemlidir. Modern yazarın, insan bilincinin gelişimi ile ilgili farkındalığı

aynı dönemde gelişen dinamik psikoloji ve psikanalizdeki yeni gelişmeler tarafından da onaylandı” (Antokoletz, 2004, s. 35).

Akımın en temel özelliklerinden biri, şiirin içinde barındırdığı kelimelerin ses uyumlarından dolayı müziğe verdiği değerdir. Şiirdeki müzik anlayışının gelişmesinde Richard Wagner’in müziğinin, müzik hakkındaki görüş ve çalışmalarının önemi büyüktür. Wagner, materyalist dünya görüşüne karşı mistik bir dünya görüşünü ve sanat anlayışını geliştirir ve Sembolistler için çok önemli bir çıkış noktası olup akımı ciddi anlamda etkiler. Wagner’e göre sanat, insan ruhundaki gizli gerçeği ortaya çıkarmalıdır. Müzik duyular bakımından ruhu ifade etse de tam olarak anlaşılır bir biçimde onu yansıtmakta eksik kalır. Duygusal içeriğin tam olarak ifade edilmesi, yani tamamlanması ancak şair ve şiir yoluyla gerçekleşir.

Wagner, keskin bir tiyatro duyusu ve tiyatro diliyle donanmış bir teatral ifade ve düşünce adamıydı. Uçsuz bucaksız kompozisyonlarda, kişilik ve tutkunun çarpışma ve sarsıntılarını düzenleyecek, bunları eyleme dönüştürüp sahneleyecek yeteneğe sahip olan bir şairdi. Bu müzik hiç kuşkusuz, birçok büyük zamanlarda yücelik’e ulaşmıştır. (Cassou, 1999, s. 22)

Sembolizm, son şeklini alana kadar şiir ve yazınsal türlerde birkaç aşamadan geçmişti. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé gibi yazarların elinde pozitivism ve Doğalcılık’a karşı muhalefeti temsil eden Sembolist edebiyatta, mısra ve nesir cümle yapısı parçalara ayrıldı. Ses tekrarları ve kafiye, biçim oluşturma işlevini devraldı.

Şiirde de Sembolizm’in geçtiği aşamaların ilki Parnas şiir anlayışıdır:

Parnas Şiir akımı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında romantik akıma tepki olarak doğmuştur. Adını 1866 yılında yayınlanan Le Parnasse Contemporain (çağdaş Parnaslar) isimli şiir dergisinden alır. Bu akım aslında romanda, hikâyede ve de, tiyatrodaki hayat bulan realizm ve natüralizmin şiirdeki karşılığına denk gelen tek akımdır. Parnas şiir akımı için şiirin realizme yakın söylemidir desek yanlış olmaz. Çünkü her üç edebî akım da aynı sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel şartlarda ve aynı felsefi düşünce zemininde doğup gelişmiştir. (Çetişli’den aktaran Altundaş, 2016, s. 5)

Parnas şiir anlayışı, felsefe, tarih, doğa gibi konulara yönelir, kişisel konulara uzaktır. Bu özelliklerinden dolayı müzikten daha çok plastik sanatlara ve resme daha yakındır. Öznel yaklaşımın aksine nesnel bir anlayış söz konusudur. Parnasyen

şairlerin amacı güzellik ve biçimde kusursuzluktur. Parnasyenlere göre şiirde kusursuzluk işçilik ile elde edilebilir, çünkü şiir bir emek ürünüdür.

Sembolist edebiyata sonraki basamak olarak görülen ve Dekadans (*décadance*) olarak anılan yaklaşım ise on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yine Fransız edebiyatında ortaya çıkar. Dekadans yazarları, edebiyatta, özellikle de şiirde yaptıkları ya da yapmaya çalıştıkları yeniliklerle Sembolizm'in hazırlayıcısı olurlar. Nitekim Dekadans yazarlarının çoğu bir süre sonra Sembolizm akımı içindeki yerlerini alır.

Sözlük anlamıyla Dekadans, düşen gerileyen, çöken, soysuzlaşan anlamlarına gelen bir sözcüktür. Sembolizm'den önce Fransız şiirine hakim olan Parnas şiir akımından, bu akımın aşırı şekilciliğinden, kuru gerçekliğinden hoşlanmayıp ayrılan müziğe ve hayal dünyasına sığınan şairlere, muhalifleri tarafından “ahengi bozan” anlamında Dekadans ismi verilmiştir. (Altundaş, 2016, s. 59)

Sembolist edebiyatın başlıca temsilcisi sayılan Baudelaire, şiir ve müzik arasında bir bağ olduğuna inanarak gerek şiir gerek düz yazılarında bir “iç müzik” yakalama amacıyla uyum ve ezgiye önem verir. Baudelaire'in bu fikri, Wagner'in fikirleri ile önem kazanarak gelişir. Sembolistler bu etkileşimlerden yola çıkarak Wagner'in müzikte yapmak istediklerini şiir sanatında yapmaya giriştiler. Bu doğrultuda Baudelaire'in *Les Fleur du Mal (Kötülük Çiçekleri, 1857)* adlı eseri bir çıkış noktası olarak kabul edilir.

Verlaine ise sözcüklerin temelde müziksel özellikleri olduğunu savunan modern şiirin temsilcisidir; kendinden önceki pek çok şairin kullandığı gösterişli yazım dilinden uzak durarak okurun alıştığı kalıplardan farklı, belirsiz, daha kararsız bir söyleyişle yeni duygu oluşumlarının yaratabileceğini gösterir. Verlaine'e göre sözcükler ses ile uyumlu şekilde kullanıldıklarında günlük anlamlarını aşan bir güç, büyü bir hava kazanabilirler (Url-3). *Poèmes Saturniens (Zuhal Şiirleri, 1866)* şairin bu yaklaşımının ortaya çıktığı eserlerinden biridir.

Mallarmé'nin yaratmak istediği sahne yalnızca “mükemmel bir izleyici kitlesi oluşturan okuyucunun hayal gücünde” mevcuttu. Mallarmé'nin çalışmaları, yalnızca şiirsel biçim ve ses uyumuyla çılgınca bir ruh hali uyandırmaya yönelikti. Şiirin müziksel niteliği, notasyonla engellenmeden, şiirin arzu edebileceği bir soyut ideal oluşturdu. *L'après-midi d'un faune (Bir Pan'ın Öğleden Sonrası, 1876)* başlıklı şiiri, hem edebiyat hem de Claude Debussy'nin *Prelüd*'ü dolayısıyla müzik alanında

önemli rol oynamış bir Sembolizm başyapıtıdır (Antokoletz, 2004, s. 24). Maeterlinck ise *Princess Maleine* (*Prences Maleine*, 1889) oyunu ile Sembolizm tiyatrosunun ilk örneğini verir. Farklılıklarına rağmen bu şairler, öncüllerinden Romantizm'in duygusal aşırılıkları ve Gerçekçilik'in sıkı biçimi konusunda ortak şekilde ayrılırlar. Şiirlerinde duyuların ötesindeki bir dünyaya dayanan ve Romantiklerin merkezi politik temalardan kaçınan bir yoğunluk yaratmaları gerektiğine inanırlar.

2.4 Maurice Polydore Maeterlinck ve Sembolizm (1862 – 1949)

On dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki en önemli oyun yazarlarından biri ve tiyatrodaki Sembolizm'in öncüsü sayılan Maurice Maeterlinck, 29 Ağustos 1862'de Belçika'nın Ghent şehrinde doğar. Varlıklı bir orta sınıf ailenin çocuğu olarak doğan Maeterlinck, ailesinin isteği üzerine yazmaya odaklanmadan önce bir süre hukuk eğitimi alır. Çocuk denilecek yaşta edebiyata büyük ilgi duyan yazar, bu alandaki ilk başarısını Collège Saint-Barbe'da yazdığı bir kompozisyonla elde eder. Babasının arıcılık, çiçekçilik, bahçıvanlık ve seracılıkla ilgilenmesi çocuk yaşta Maeterlinck'in ruhunu karamsarlaştıran etkenlerden biri olur. Sıcak ve havasız seralarda geçirdiği çocukluğunda ışığa ve taze havaya özlemle büyür. Yazarın çocukluğunda geçirdiği boğulma tehlikesi de erken yaşta ölümle burun buruna gelmesine sebep olur. Kardeşi Oscar'ın bir paten kazası sonucunda beklenmedik ölümü, Maeterlinck'teki ölüm korkusunu artırır. Yaşadığı bu korku ve travmalar, eserlerinde karşımıza çıkan ölüm, travma ve belirsizlik temalarının da arka planını oluşturur.

1886 yılına kadar yayınlanan dramları böyle bir ruh hali içerisinde yazılır. Ayrıca 1889 yılında yayınlanan *Serres Chaudes* adlı şiir kitabındaki şiirlerde; korku, endişe, ruh çökkünlüğü, iç sıkıntısı ve yaşam bıkkınlığı gibi konular tasvir edilir. Dünyayı sıcak sera camları arkasından gören bu başlangıç şiirleri, durgun bir gölün derinliklerinden çıkıyor gibidir: Mavi bir ay ışığında donan solgun eller, çiçek taşıyan hastalar, yağın yağmurun sesinin hastane salonlarından duyulması, güneşte titreyen hastalar, güller arasındaki kargalar, bir bahçede zehirlenenler, kar yiyen ve buzda ölen kuzular, kumsala yağın kar... 1889 yılından 1896 yılına kadar yayınlanan oyunlarının temelinde: Eski çağlar, aşk ve kan sahneleri, kuzey denizi kıyılarında yarı karanlık şatolar, narin yapıları bakireler, omuzların taşıyamadığı sarışın saçlar, basit yüz hatları, silik gölgeler en belirgin temelerdir. Esrarengiz felâketlerin yuvası eski şatolar, yaşlı krallar, korku ve endişe getiren ihtiyarlık aşkları, yaşlı kralları büyüleyen kraliçeler, gölge gibi silik ve acı çeken kişiler, esrarlı karanlık ormanlar,

ay ışığında düşen yapraklar, akşam sessizliğinde birdenbire fıskırıp sönen fiskiyeler söz konusu dramların büyüdü çerçevesini meydana getirir. (Gümüş, 1986, s. 109)

Maeterlinck'in oyunlarında sonuç hep ölümdür: Yaşamının başlangıcından sonuna kadar ezici varlığı hissedilen bir ölüm. Oyunlarındaki ortak gerçek şey ölümün yok edici gücüdür. Oyunlarındaki Maleine, Tintagiles, Ursule, Mélisande, Sélysette ve diğer karakterleri önceden ölüme karşı yenilgiyi kabullenmiş ve mücadele gücü olmayan ruhlardır. İnsan duyuları bu esrarengiz gücün yaklaşmasını ve varlığını göremeyecek kadar yetersizdir. Üstelik kâinat içerisinde insanın ölümü bilmemesi onu ölüme karşı daha da çaresiz kılar (Gümüş, 1986, s. 120).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sanayileşme Maeterlinck'in doğduğu Ghent şehrine henüz ulaşmamıştır. Şehrin bu melankolik görünüşü ve durgun kanalları yazarın şiirlerinde ve ilk oyunlarında görülür. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başlarında hem Fransa'da hem de Belçika'da Fransa'nın kaybettiği savaşların da etkisiyle özellikle edebiyat yazarlarında sosyal bir bunalımın izleri görülür. Bunun sonucu olarak toplumda karamsarlık, bıkkınlık, psikolojik çatışmalar ve çelişkiler ortaya çıkar; edebiyat da bu çelişkilere sürüklenir.

1885 yılında ailesinin isteği ile hukuk doktoru unvanını aldıktan sonra Paris'e gelen ve bu alanda çalışmak yerine Paris edebiyat çevreleriyle sıkı bir ilişkiye giren Maeterlinck, drama, müzik, sanat ve edebiyattan söz eden *La Pléiade* adlı bir dergi çıkarmaya başlar. Bu dergide yayınladığı *Le Massacre des Innocents (Masum Azizler Katliamı, 1914)* adlı küçük hikâye, Sembolist edebiyatın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. Hikâyenin içeriğinde ölüm ve insanın ölüm karşısındaki acizliği ön plandadır. Esrarengiz bir hava içerisinde gelişen hikâyede Maeterlinck'in lise eğitimi sırasında aldığı Cizvit¹ eğitiminin büyük etkisi görülür. Yazarın ilk eserinden beri obsesif bir şekilde ölüme odaklanması dikkat çekicidir, çünkü Katolik eğitime göre ölüm, kurtuluş ve mükemmelleşme demektir, oysa Maeterlinck'in oyunlarında ölüm, kurtuluş ve mükemmelleşme aracı olmaktan ziyade kaçınılamayacak bir sondur ve oldukça insanidir.

1889-1896 arası ve 1896 sonrası olarak ayrılan eserleri karamsarlık ve iyimserlik dönemleri olarak ayrılır. Eserlerinde kaderin farketirmeden insanları felakete sürüklemesi ve yine aynı şekilde bu etkiyi seyirciye de aktarabilmesi dikkat çeker.

¹ 1534 yılında Ignatius Loyola tarafından kurulan, üyelerine Cizvit denilen Katolik tarikatının adı.

Edebî masal dramalarında karakterlerinin içsel psikolojisini ve kendi kaderlerini kontrol edemediklerini vurgulayan bir tarzı vardır.

Başka bir deyişle, bütün oyunları bir mistik felsefe temelinde geliştirir. Eserlerindeki karakterler, görülemeyen ancak hissedilen ve sırlarla dolu bir etki altındadır; tüm karakterler bir sır taşır. Hemen hemen bütün oyunları bilinmeyen masalsi yerlerde, bilinmeyen çağlarda, büyü bir atmosfere sahip saraylarda veya esrarlı mağaralarda geçer. Zaten Sembolist eserlerin temel düşüncesine göre bunların bilinmesine gerek de yoktur. Çünkü hangi devre ya da hangi bölgeye ait olursa olsun, her şey insan için o bilinmeyen, yenilemeyen kuvvete dair bir işarettir. Benzer şekilde karakterler konusunda da ayrıntılı bilgi verilmez: Geldikleri yer, zaman ve geçmişleri bilinmez. Yaşadıkları evler de kendi evleri değildir. Tüm karakterler mutlak bir yalnızlık içinde ve kendi rüya alemlerinde yaşar; kendi sırlarını taşır. Ama zaman zamanda, görülemeyen ancak hissedilen bir etkinin varlığını hissederler. Gümüş'e göre bu esrareniz güçleri iki başlık altında toplamak mümkündür: Ölüm ve aşk.

İşte Maurice Maeterlinck, 1896 yılına kadar yayınladığı ilk devre dramlarında kaderin bu görünmeyen güçlerinden ikisini yani «Ölüm» ve «Aşk»'ı - tabiri caizse - birer baş kahraman haline koyar: Onları, dilsiz tesiri daima hissedilen birer alegorik mahluk hüviyetinde saymak mümkündür. Bu nedenle oyunlarının dekoru ile bu dekor içerisinde titreyip ürperen kişiler birbirleriyle sıkı surette bağlıdır. Kaderin çizdiği bir çerçeve içerisinde herşeye hâkim olan esrarla dolu büyük sessizliği kişilerin zayıf nefesleri zaman zaman dalgalandırır. Bu dramlarda canlılar cansızlar bazen hiss olunur bazen hiss olunmaz hareketlerle mukadder vazifelerinin çarkında dönerler. Aksiyon, varlıklardaki ruhun kendisidir: Bütün bu oyun kahramanlarının ruhları kaderin bilinmeyen güçleri elinde, iradeleri dışındaki istikametlere sevk edilir. Bu güçler; hayatın, barışın, gülmenin ve mutluluğun düşmanıdır. Bu anlaşılmayan güçlerin en bariz vasıfları insan için getirdikleri uğursuzluklardır. Kaderlerinin ağırlığı altında iki büklüm olmuş kahramanlar karanlıklarda «körler» gibi el yordamıyla gider gelirler; bu şahısların varlıklarıyla yoklukları o kadar belirsizdir ki, farkedilmeleri de, ancak kendilerini ezen güçler sayesinde vuku bulabilir. (Gümüş, 1986, s. 113)

On dokuzuncu yüzyılın sonunda, insan olmanın ne anlama geldiğiyle ilgili pek çok rahatlatıcı inanç, insan olmanın doğasında yer alan kurallar ve gelenekler sorgulanmıştı. Charles Darwin'in (1809-1882) evrim teorisi, insanoğlunun ilahi bir yaratıcı ile olan özel ilişkisine meydan okumuştur. Çeşitli ülkelerde tarımdan sanayi ekonomisine geçiş, iş arayışı içindeki köylülerin kentlere göçü, kentlerde

konumlanan iş yerlerinde toplu emeğe duyulan ihtiyaç, mülk sahibi ile işçi arasında sömürü ve kişisel olmayan ilişkileri desteklemiş, bu da sosyalist fikirlerin gelişmesine yol açmıştı. Kadınlar için toplumsal cinsiyet ve iktidar soruları daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaya başlarken eşitlik istekleri öne çıkmaya başlamıştı. Aynı zamanda kilise ile devlet arasındaki bağlar iyice aşınmış, Tanrı'nın varlığı daha az hissedilir olmuştu. Bu süreçte insan aklının gizemini ve bilincini sistematik bir şekilde keşfetmeye başlayan Pierre Janet (1859-1947), Josef Breuer (1842-1925) ve Sigmund Freud'un (1856-1939) çalışmaları da büyük bir hızla ilerliyordu (Antokoletz, 2004, s. 3).

Maeterlinck'in oyunlarını temel alan *Mavi Sakal'in Şatosu* ve *Pelléas et Mélisande* operalarının yaratılması, psikanalizin ve psikodinamik psikolojinin başlangıcı ile çakışıyordu. Debussy, Maeterlinck, Béla Balázs (1884-1949) ve Béla Bartók, Pierre Janet ve Sigmund Freud'un çağdaşlarıydı. Janet ve Freud klinik terapistler olarak travmatik olayların psikolojik etkilerini hastalarını dinleyerek ve ağrılarını düzeltmek için bir yol bulmaya çalışarak keşfetmeye çalışıyordu. Farklı bakış açıları kullanmalarına rağmen hem Freud hem de Janet, bilinçsizliği anlaşılabilir bir alan olarak görüyordu. Maeterlinck ve Freud'un çalışmalarını takip ettiği bilinen Balázs da dönemin yaklaşımlarına dayanarak bilinçaltını kaderin bir parçası olarak kabul ediyordu (Antokoletz, 2004, s. 76).

Bu bağlamda, Maeterlinck etkisindeki opera bestecilerinin, karakterlerinin temelindeki psikolojik hatta patolojik durumlarını ifade etmek için mevcut müzik biçimlerini yetersiz bulduğu, yeni biçim ve teknikler geliştirmek zorunda oldukları söylenebilir. Yeni müzik dili, mesajı ifade etmek yerine ima ediyor, karakterlerin sözcüklerle ifade edemediğini müziksel olarak ifade etmeye çalışıyordu.

Sembolizm'in en görünür yönelimi, sahnede dramatik durumun inandırıcılığını anlatmak için kanıt kullanmaması, aksine görünür dünyanın ötesini ima etmesi ve çağrışım yaratarak anlatmaya çalışmasıdır (Innes'den aktaran Şahin, 2012, s. 34).

Bilinmeyen ve anlaşılmaz bir tavır kullanmak, Maeterlinck'in tüm oyunlarında görülen ortak bir unsurdur. Maeterlinck'in amacı izleyiciyi, bizi çevreleyen ve içimizde var olan gizemin, bilinmeyen varlığını fark ettirmektir.

Maeterlinck'in buluşları arasında, sessizlik tiyatrosu yani statik drama da sayılabilir. Genel olarak Sembolizm'e göre bir eylem ne kadar dramatik olursa olsun sadece somut olaylar dizisi değildir; aksine bilinçaltımızın karmaşa ve özelemlerini harekete

geçiren, daha dramatik nitelikteki bir arkaplan yüzünden de meydana gelmektedir (Cassau, 1999, s. 249).

Artık göze getirilecek gerçeklik, oyun kişilerinin ruhsal tasarımlarıdır. Seyircide uyandırılmaya yönelinen bilinç, toplumsal veya bireysel farkındalık yaratmaktan çıkmıştır. Düşsel ve uçucu görüntülerin, kendi kendine söylenen lafların oluşturduğu “dolayumsuz dil”, seyircinin bilinçdışını dürtmeye yönelir ve onu kendiyile, varoluşuyla ilgili sınırları kurcalamaya iter. İnsanoğlunu hizaya getirme işlevini bir tarafa bırakan tiyatro, tutarsızlıkları ve akıldışı hareketleriyle insanın temellerini çağrıştırmaya yönelmiştir. Maeterlinck çözümü aksiyona dayalı, çatışmalardan örülü dramda değil; “statik dram”da aramaya başlamıştır. Statik dram temelde merak ögesine tutunarak ilerlemez, durağan şekilde görünüp kaybolan hayaletsi bir dizge içinde biçimlenir. Statik dram, Saussure’ün belirlediği eşzamanlılık X artzamanlılık farklılığı içerisinde aksiyona dayalı dramla karşılaştırılarak anlaşılabilir. Aksiyona dayalı dram bir dizimsellik içerir, yatay eksen üzerinden anlaşılmalıdır; ard arda gelen olayların, neden - sonuç, etki - tepki gibi bağlantıların yol açtığı dinamizm sayesinde ayakta durur, inandırıcılık kazanır. Statik dram ise diziseldir, çağrışımlar ekseninde yer alır, sözün akışından değil çağrışımsal yapısından beslenir, zamanını ardışıklıkla değil eşanlıkla şekillendirir. (Yüksel’den aktaran Şahin, 2012, s. 35)

Symbolist oyunlarında Maeterlinck’in amacı, içsel olan insanın duygu ve eylemlerinin, tamamen kader tarafından kontrol edilen dışsal bir “şeye” dönüştürmektir.

Maeterlinck tiyatrosunun dekoru son derece canlıdır, kişiler ve dekor eserle bütünleşir. Oyuna yön veren ve karakterleri çevreleyen kader kavramı, dışsal etkenlerle yaratılan bir atmosferle sunulurken, korku atmosferi endişe, belirsizlik ve gizlilik içeren olaylarla yaratılır. Fırtınalar, şimşekler, Ay ve Güneş tutulmaları eserlerin başlıca sembollerindendir. *Pelléas et Mélisande* ve *Mavi Sakal*’ın *Şatosu* operaları, bu atmosfer ve semboller bütünüyle oluşturulmuş ve sahneye konmuş operalardır. Karakterler bu sembollerin anlamlarını bilir ve bu atmosferin sembolik bir biçimde yorumunu yaparlar. Seri bir biçimde ortaya çıkan doğa olayları, endişe ve iç sıkıntısını artırır. Eserlerde ana rol, çocuklara, saf kişilere, güçsüzlere verilir. Çünkü bu kişiler aşka ve ölüme en yakın kişilerdir. Bu oyunlardaki en belirgin karakter saf, çocuksu kadın tipidir. Alladine, Astolaine, Sélysette, Maleine ve Mélisande, bu karakterlerin başlıca örnekleridir. (Gümüş, 1986, s. 115)

Maeterlinck’in eserleri ve eserlerinde benimsediği yaklaşım, Wagner’in şaşırtıcı etkisiyle uğraşmak ve üstesinden gelmek isteyen Debussy ve Arnold Schoenberg

(1874-1951) gibi müzisyenlere de farklı bir yol önerir. Özellikle Alman geleneğinden kurtulmak isteyen, kendisinin olduğu kadar “Fransız geleneğinin” geleceğini de tasarlamaya çalışan Debussy ve benzeri arzudaki besteciler için Maeterlinck, “uygun” bir oyun yazarıdır.

Pelléas et Mélisande, Maeterlinck’in insanın psikolojik durumunu anlaması ve insan kontrolünün ötesindeki güçler tarafından sembolik olarak temsil edilmesine dayanan estetik yaklaşımıyla pek çok besteci için cazip bir kaynak olmuştur. *Pelléas et Mélisande*’ın bu cazibesi, Jean Sibelius (1865-1957), Arnold Schoenberg, Gabriel Fauré (1845-1924) ve Giacomo Puccini (1858-1924) gibi dönemin önemli bestecilerini etkilemişti. Debussy’nin, Maeterlinck’te keşfettiği yeni anlatımı müziğe aktarma isteğine ivme katmıştı. Besteciler, Sembolist şairlerin daha soyut psiko-dramatik anlatımını, yerleşik ton kavramlarından çıkarılan müzik diline dayanarak oldukça bireyselleştirilmiş tarzlarda ifade etmeye çalıştılar (Antokoletz, 2004, s. 29).

2.5 Müzikte Sembolizm

Müzikoloji sık sık müziksel Sembolizm sorularıyla sistematik ve tutarlı bir şekilde uğraştı. Örneğin Sembolizm üzerine düşünsel çalışmalar yapan güncel Alman araştırmacılarından Arnold Schering (1877-1941), Ludwig van Beethoven’in (1770-1827) eserlerinin William Shakespeare (1564-1616) ve Friedrich Schiller’in (1759-1805) eserlerine karşı yazılmış “sembolik refleksler” olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Böylesi çalışmalar sadece on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı düşünülen Sembolizm’in aslında önceki dönemlerde de var olduğu iddiasını güçlendirmektedir (Stuckenschmidt, 1978, s. 12).

Diğer taraftan edebiyat ve müzik arasında kurulan ilişki, on dokuzuncu yüzyılın ürünü değildir. Barok dönem madrigallerinde, opera repertuarının hemen her döneminde, salt çalgısal alanda örneğin Beethoven’ın 9. Senfoni’sinde bu ilişkinin izleri görülebilir. Baudelaire de “[M]üziğin görevinin sözün kesinliği yüzünden veremediği duygunun anlatılamayacak yönünü anlatması değil midir?” cümlesiyle Sembolizm’in bütün sanat dallarında duygunun dile gelişi olduğunu belirtir (Cassau, 1999, s. 228). Özetle edebiyatla ilişki kurma, sembollere başvurma ve müzik malzemesiyle sembol yaratma ya da belli müziksel unsurları sembol haline getirme gayreti oldukça eskiye uzanır. Yine de bir akım olarak Sembolizm’in kapsam ve

içeriğinin on dokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinde netleştiği unutulmamalıdır. Bununla beraber Sembolizm günümüzde bile müzik tarihi kitaplarında kendine yerleşik bir yer bulabilmiş değildir. Sembolizm, müziği içinde barındırmasına rağmen başlıca müzik ansiklopedileri ve referans kitaplarda Sembolizm müzik ile ilgili bir başlık açılmamıştır. Oysa Sembolizm'in manifestosu olarak kabul edilen *Le Symbolisme'in* yazarı Jean Moréas (1856-1910) son dönemde müziğin bu akımın ayrılmaz bir parçası olduğunun açık seçik görüldüğünü, bunu anlamak için Mallarmé'nin Wagnerciliğini, Verlaine'nin şiirlerinin Debussy tarafından bestelendiğini düşünmenin yeterli olduğunu söyler (Cassau, 1999, s. 228).

Müzikte Sembolizm dendiğinde önde gelen besteci Claude Debussy'dir. Debussy'nin Sembolizm şiire yakınlığı bu şiirler üzerine şarkılar bestelemiş olmasıyla sınırlı değildir, bu görünür ilişkinin ötesinde, bestecinin müzik dili ile Sembolizm şiirin ilkeleri arasında büyük benzerlikler bulunur. Bir bakıma, Debussy'nin müzik dili, çağının Alman geleneğine öykünen ve bunu yeniden üreten Fransız müziğinde değil, Sembolizm şiirin ve İzlenimci resmin yaklaşımlarında temellenir. (Çöloğlu, 2016, s. 153)

Debussy, Baudelaire ve Mallarmé'nin birkaç şiiri de dâhil olmak üzere müziğe birçok Sembolizm eser kazandırmıştır. Debussy'nin Sembolizm'in bayrak eserlerinden biri olarak kabul edilen, Mallarmé'nin şiirini bir anlamda tamamlamak ve genişletmek için bestelediği *Prélude à L'Après-midi d'un faune* (Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd, 1894) gibi eserlerinde müziksel kompozisyona Sembolizm edebiyatçıların hedeflerine paralel amaçlarla yaklaştığı görülür.

Müzikteki Sembolizm'in temelinde durumlar, atmosfer ve nesnelere vardır. Çalgıların doğa olaylarını ya da korku, gerginlik, mutluluk gibi duyguları, vokal tekniklerle günlük yaşamın seslerinin ifade edilmesi, müzikte Sembolizm'in temelini oluşturur. Bazı geleneksel ses taklidi unsurları hem vokal hem çalgısal müzikte sadece bu akımın geliştiği döneme değil, çok daha önceki dönemlere de aittir. Örneğin kemandaki *pizzicato*, lavta veya gitar sesini ya da yağmur damlalarını betimlerken, flüt ve diğer nefesli çalgılar kuşlar ve diğer hayvanların seslerini, bakır nefesliler ise av ve savaş sahnelerini betimlerdi.

Wagner'in çoğu leitmotifinin çok etkili olmasının sebebi onun duyular arasındaki ilişkilere olan müthiş hassasiyetidir. Örneğin ateşin temsili veya Ren nehri'nin simgeleştirilmesi ne sesin taklidine, ne de biçimsel örtüşmeye değil, müziğin farklı duygusal getirilerine bağlıdır. Motiflerin büyüleyici etkisi ile mükemmel uyumu zihin

ile idrak edilen benzerliğin değil, içten gelen bir benzetmenin, ilkel bir bağın sonucudur. Das Rheingold'un giriş bölümü bir nehrin sadece ses ile dışa vurulan hem dokunsal hem de görsel bir tecrübedir. Öyle ki suyu daha gerçek veya canlı yapamayacağından, sahne dekoru tamamen gereksizdir. Işıltılı kılıç, trompetin ses rengi ile birleşirken, altının önemi kornonun yumuşak tonlarında duyulur. (Lippman, 1953, s. 569)

Bir diğer önemli Sembolizm örneği, İzlenimci orkestra eserlerinde de rastlanan suyun temsilidir. Maeterlinck'in yaşamında ve eserlerinde baskın bir sembol olarak karşımıza çıkan su, görme, dokunma ve işitsel terimlerle iletilir. Suyun görünümü ve hissi, fiskiyeler, nehirler, okyanuslar ve dalgalar, yağmur gibi örneklerle şaşırtıcı çeşitlilikte karşımıza çıkar.

Müzikte Sembolizm'in yaratım ve yorumunun bir diğer özelliği ise:

...terimin tam anlamıyla müziğe uyarlanabileceği harekettir. Müziğin kendi içinde barındırdığı devinimsel deneyim, özünde bizlerin de fiziksel hareketleri tecrübe etmemizle neredeyse aynıdır ve biri diğeri ile halihazırda birleşecekmişçesine bir rota takip eder. Bu yüzden müzik de hareket ile icra edildiğinden gerçek olayları tasvir edebilir ve nesnelere ona özgü hareketleri temsil etmek yoluyla betimleyebilir. Yani sürekli bir ton veya akor sabit bir nesneyi veya değişim içermeyen bir durumu temsil ederken, göz önünde olan bir ivintinin müzikal değişimi onunla ilgili hızın harici olaylarının doğal bir sembolüdür. Yarılanların kıvrımlı hareketi, dünyanın titremesi ve bir beşiğin usulca sallanması gibi durumlar sayısız sefer müziksel sembollere konu olmuş; ve müzik de aynı şekilde okyanus dalgalarının iniş çıkışlarını ve yağmur damllarını tasvir etmiştir. (Lippman, 1953, s. 564)

1862-1870 yılları arasında Fransız yazarların Münih'e yaptıkları bir sanatsal gezi sonrasında Wagner'in *Tristan und Isolde*'si (*Tristan ve Isolde*, 1857-1859) ile *Das Rheingold*'u (*Ren Altını*, 1853-1854), Sembolist estetiğin ülkülerinin tamamının yer aldığı ilk eserler olarak kabul edildi. Wagner'in Sembolist müziğin doğuşundaki önemini ciddi bir biçimde ele alan Baudelaire, Wagner'in *Lohengrin* operasındaki Lohengrin karakterini, Sembolist bir şaheser örneği olarak değerlendirir (Stuckenschmidt, 1978, s. 12).

1870 yılındaki Prusya savaşının ardından, Wagner operalarının Fransa'da temsil edilmesi yasaklandı. Ancak pek çok Fransız edebiyatçı Bayreuth'daki festivalleri ziyaret etmeye devam etti ve 1880'lerin ortalarında Fransa'da gerçek bir Wagner kültü oluştu. 1885 yılından 1888 yılına kadar Mallarmé'nin müritlerinden biri olan

Édouard Dujardin (1861-1949), Wagnerizm'e adanmış sembolik bir dergi olan *La revue wagnerienne*'ı (*Wagnerian İnceleme*, 1885) yayımladı. Dönemin önemli şair ve yazarlarından Catulle Mendés (1841-1866), şiir ve müziğin birlikteliğinin, dramın bütünlüğü içinde nasıl uyumla eriyebileceğini ilk kez Wagner'in gösterdiğini söyler (Snyder, 2013, s. 29).

Fransa'da ünü yayılan Wagner ve Sembolist yazarları tutkuyla takip eden Debussy, 1880'li yıllara gelindiğinde bir Wagner hayranı olmasına rağmen Wagner'in müziğinin kendi başına bir model olamayacağını kabul ediyordu. Dostu ve sanat koleksiyoncusu Eugène-Henri Vasnier'e (1837-1907) yazdığı bir mektupta, kendini belki de gücünün ötesinde eşi benzeri olmayan, yeni biçimler icat etmeye zorlayan bir görev üstlendiğini, Wagner'in kendisi için faydalı olacağını ama bunu denemenin yetersiz olacağını yazar. Sahneleri birbirine bağlamada kendi özel yöntemini uygulamanın yanı sıra vokal ifadenin orkestra tarafından bastırılmadan lirik kalabildiği bir noktaya ulaşmak istediğini belirtir (Brown, 1992, s. 75).

Sembolistlerin Klasik şiiri reddetmesine benzer şekilde Debussy'de müziksel zaman içinde yapay sınırlamaları bırakarak ritim kuralları ile radikal bir deney yaptı. Müzikle süslemeyi en aza indirme arzusunu Mallarmé'nin dikkatle işlediği özelliklerle karşılaştırdı. Aynı zamanda ortaya çıkan müziğini eleştirenlere karşı, müziğin kolay bir şekilde deşifre edilebilir bir konuyu anlatması gerektiği fikrini de reddetti.

Dönemin müziğinin en önemli bileşenlerinden biri olan kromatizm ise Wagner'in müziğinde olduğu gibi Sembolist müzikte de duyguları ve atmosferi betimlemek için vazgeçilmez bir araçtı. Kromatizm büyük ölçüde duygusal tepki yoluyla hareket eder ve sıradışı olayların sıradan olaylarla ilişkisine benzer bir şekilde diatonik müzik ile de ilgisi olduğundan, biçimsel bir yönü de vardır. İster Yunan ister Rönesans teorisyenlerini okuyalım, görülür ki kromatizm olağandışı ve fazlasıyla duygusal olanın sembolüdür. Sıradan diatonikçe ek olarak farklı bir müzik türünü temsil eder. Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyıla kadar olan müzik de gösterir ki, kromatizmin bu doğası hayal ürünlerinden ibaret değildir. On altıncı yüzyılın dramatik madrigalinde, Barok dönemde, Mozart ve Wagner'de kromatik ezgi ve armoni başta derin ıstırap hali olmak üzere acı, keder ve coşkunluk halinin sembolleri olarak kullanılır (Lippman, 1953, s. 574).

Çalışmamızın konusu olan müzikte Sembolizm sıklıkla sembol ve nesne arasındaki bağlantıyı açıklar. Müzik, nesneyi temsil etmede neredeyse her zaman başarılı olamayacağından tek yapabileceği nesnelere ve farklı tepkileri belli bir yöne, hatta birkaç yöne doğrultmaktır. Müziksel simgelemenin nesnesi bir program, dramatik eylem, dekor veya kelimeler ile bağımsız bir şekilde temsil edilmeli veya sunulmalıdır. Ancak amaçlanan nesne tanımlandığında, müzik anlamlı bir zenginlik ortaya çıkarır (Maniates, 1978, s. 35).

Her ne kadar müziksel semboller elde ettikleri ekstra-müziksel anlamı belli başlı nesnelere aracılığıyla kazansalar da elde ettikleri somutluktan yeni bir yol ortaya çıkarırlar. Söz konusu nesneye direk atıfta bulunmaktan ziyade, dolaylı bir şekilde ilgili imge, fikir veya duyguyu dışa vururlar. Örneğin, metin denize atıfta bulunacağı zaman ezginin hareketi açık bir şekilde dalgaları simgeleyebilir. Aynı şekilde her biri birbirinin betimlemesi olan sözlü figürler de herhangi bir müziksel sembole de eklenebilir (Lipmann, 1953, s. 590).

Son olarak, ne biz müziğe bölümlere ayrılmış şekilde yaklaşırız ne de besteci veya sanatçı onu herhangi tek bir soyut kavrama, algılama biçimine göre yazar veya icra eder. Aksine, müziksel deneyim bir nebze duygusallık, yapısal farkındalık, müziksel materyalin gelişimi, notasyon ve sesin bağlantısı ile enstrümanların icra tekniklerinin geliştirilmesi ve hatta taklit edilen seslerin tanınması gibi çok çeşitli ilkelerden oluşur. Çoğu görsel ve dokunsal deneyimin duygusal bir yanı vardır. Olaylar, nesnelere ve kavramların kendi duygusal çıkarımları oluşur ve dil sıklıkla olaylara bağlı duygulara işaret eder. Hal ve hareket özelinde fiziksel dışavurum aracılığıyla duyguları aktarır. (Lippman, 1953, s. 592)

2.5.1 Opera ve Sembolizm

Tam olarak Sembolist bir besteci olarak kabul edilmese de Wagner, Sembolist müziğin özellikle de Sembolist operanın kaynağı olarak kabul edilir. Wagner'in müziğinin ve Sembolist estetiğinin tam yankısını bulduğu alan elbette operadır. Yine de bir operanın Sembolist olarak nitelenebilmesi için metin, müzik, sahneleme, kostüm ve dekor özelliklerinin Sembolist bir biçimde ele alınması, konusunu her şeyden önce Sembolist edebiyattan alması gerekir. Bu anlamda Sembolist operanın, şairler, drama yazarları ve Wagner'in Sembolist estetiğinden beslenmiş olduğu söylenebilir (Cassou, 1999, s. 240).

On dokuzuncu yüzyılda ard arda yaşanan toplumsal, ekonomik, kültürel değişimler, sanat alanında neredeyse on yılda bir değişen ve iç içe geçmiş akımların ortaya çıkmasına sebep olur. Birbirleriyle benzerlikleri olan bu akımları kesin bir şekilde birbirinden ayırmak mümkün değildir. Örneğin Dışavurumcu (*expressionism*) müzik ve opera ile Sembolist müzik ve opera pek çok yönden birbirlerine benzemekte ve temelde modernist müzik olarak da adlandırılmaktadır. Bu bağlamda, Sembolist opera açıklanırken on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan diğer akımlarla ve bazı noktalarda Dışavurumculuk'la benzerlikleri dikkat çekecektir.

On dokuzuncu yüzyıl bilimsel pozitivizmi ve materyalizmi, yerleşik dinî inançları sarsmıştı; 1895 ile 1905 yılları arasında radyoaktivite ve atomun yapısıyla ilgili bir dizi keşif ve Einstein'ın izafiyet teorisi, evrenin varlığı hakkında Newton'dan beri güvenilen anlayışları da geçersiz kılmıştı. İzlenimciler, tüm bu gelişmelerden etkilenmiş, psikanalizin sembol ve yöntemlerini kullanmaya başlamışlardı. II. Viyana Okulu bestecileri, sadece Freud'un teorilerini ve taraftarlarını bilmekle kalmıyor onlarla kişisel bağlar da kuruyorlardı.

Sembolist operaların başlıca özellikleri arasında dekor ve kostümün sadeleşmesi, karakter sayısının azalması, on dokuzuncu yüzyılın aşk, mitoloji ve epik konuları yerine, politik söylem içeren, iktidara karşı duruş sergileyen ve güncel konuların seçilmesi sayılabilir. Operanın müziksel yönünü oluşturan müzik dili ve yeni arayışlar; dilin yeniden yapılanması ve şekillenmesiyle evrilir. Modernizm ile günlük hayatta görülen değişim, müzik dili üzerinde de etkilidir. Eser sürelerine bakıldığında, geleneksel operaya oranla Sembolist operalarda sürenin hayli kısaldığı görülür. Üç perdeden oluşan veya beş saati bulan Wagner operalarının aksine tek ya da iki perdeden oluşan ve sahnelenmesi kabaca bir saat süren operalar görürüz. Sembolist operaların sürelerindeki kısalma modernleşmenin getirdiği hızlı akış, sanayileşme ve teknolojinin gelişimiyle hayatın hızlanmasına ve tüketimin çabuklaşmasına bağlanabilir (Özkişi, 2009, s. 120).

Duygusal bir tepkiye de dayanan Sembolizm, yalnızca duyguları değil aynı zamanda fiziksel nesnelere ve olayları da temsil eder. Dikkatimiz duyguya yönelse bile, genellikle somut bir bağlamı görmeye zorlanırsınız. Duygusal deneyim çoğu zaman gerçek bir durumda gizlidir. Dolayısıyla Sembolist opera fiziksel dünyayı temsil etmeye niyetlenir ama bunu uyandırdığı duyguları çoğaltmaya çalışarak ve dolaylı olarak yapar; böylece fiziksel dünyanın temsilcisi konumuna geçer. Bu, genellikle

program müziğinin izlediği yoldur. Fiziksel varlıklar, ürettikleri sesler taklit edilerek veya yapısal olarak kopyalanarak sembolize edilebilir; ancak Sembolizm “resimden çok bir duygu ifadesi” de olabilir. Doğal bir sahne sadece bilinçli olarak kopyalanabilecek veya duyum yasalarına göre çoğaltılabilecek nesnel özelliklere sahip değildir. Duyguları ve ruh hallerini de uyandırır ve müziğe verdiğimiz yanıtla bunlara yaklaşılabılır (Lippman, 1953, s. 577).

Modern dramatik kullanımda Sembolizm, bir bestecinin müzikteki karakterlerin duygularını ifade ediş şeklinde de önemlidir. Sembolizm’in özünde kullanılan bir tür olarak doğal semboller (dumanın ateşin işareti olması gibi), müzikte tam anlamıyla sözboyama (*wordpainting*) yoluyla ortaya konur. Örneğin gökyüzü veya ışığa yöneltilecek dokusal bir referans, çıkıcı ezgi ile ifade edilebilir. Geleneksel semboller ise müzikte müziksel notasyon yoluyla ifade edilmişlerdir. Geleneksel semboller, sistemli müziksel ilişkilendirme yoluyla özel bir dramatik anlam ifade etmekte rol oynarlar. Örneğin, kendileri de sözsüz fikirleri ve ilişkilendirme aracılığıyla sürekli gelişen benzer müziksel yapıları sembolize eden sözlü sesler olan kelimeler tarafından elde edilmiş anlamın çağrışımına paralel olarak müzik notasyonu, kavramlar, olaylar ve başka diğer sözsüz olgular aracılığıyla benzer bir işlev kazanır. İki sembolize etme türü de bu Sembolist operalar boyunca gözlemlenebilir ve yorumlanabilir (Stuckenschmidt, 1978 2004, s. 5).

Peki dramaturjik anlam müzikte Debussy, Bartók ve diğerleri tarafından nasıl sembolize edilmiştir? Dramaturjik anlam, soyut müziksel tasarımın, yani saf müziksel mesajın iletilmesinde, doğrudan veya dolaylı rol oynayan leitmotifsel, armonik, biçimsel ve başka yapısal olaylarla genişletilmiştir. Tüm bu operaların müziksel bütünlükleri, edebî ve müziksel çevreler arasındaki herhangi bir doğrudan benzeşmenin ötesine giden bir önem taşır (Antokoletz, 2004, s. 33).

İlkel kültürler dışında şarkı söylemenin konuşmayı temsil ettiği açık olan birçok örnekle karşılaşırız. Vokal müziğin konuşmayı sembolize edip etmemesi de opera sanatında önemli bir sorunsal haline gelir. Sesin taklidi bir eserin temsilinde büyük bir rol oynar ve şarkı boyunca izole edilmiş ifadede ya da gerçekçilik anlarında olduğu gibi konuşmalar şarkı biçiminde sahnelenir (Lee, 2013, s. 11).

Hem minimum karakterlere hem de eylemlere indirgenmiş olan Debussy ve Bartók operaları, on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan kültürel çelişkilerin sanatsal bir sentezini sağlar. Bu eserlerin bestecileri ve yazarları

yalnızlık temaları, samimiyet için karşılıksız kalan özlem, geleneksel değerlerin kaybından dolayı keder ve tamamen metaforla dolu bir gerçeklik düzeyinde şok unsurunu ortaya koyar ve detaylandırır (Antokoletz, 2004, s. 48).

3. CLAUDE DEBUSSY' NİN *PELLÉAS VE MÉLISANDE* OPERASI

3.1 *Pelléas ve Mélisande* Operasının Yaratılış ve İlk Sahneleme Süreci

Debussy'nin Maurice Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande* adlı Sembolist tiyatro oyunundan 5 perde ve 13 sahne şeklinde operaya uyarladığı eser, Sembolist operanın ilk ve en önemli örneği olarak kabul edilir. Operanın prömiyeri 30 Nisan 1902'de Paris'te Opéra-Comique'te yapıldı. Prömiyerde Kral Arkel'i Félix Vieuille, Geneviève'i Jeanne Gerville-Réache, Golaud'u Hector-Robert Dufranne, Pelléas'ı Jean Périer, Mélisande'ı Mary Garden, Yniold'u C. Blondin seslendirmişti.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'ı Sembolist Fransız tiyatrosunun en önemli eserlerinden biridir; yazıldığı yüzyılda popüler olan belirsiz olay yeri, ölüm, aşk, kader ve masumiyet gibi olgulara olan imaları ile gizemli sözler ve belirsizliklerle donatılmış Sembolist diliyle Debussy'yi derin şekilde etkiler. Öyle ki, oyun bestecinin estetik yaklaşımını karşılayan gizem, doğa, özgürlük ve sessizlik gibi kavramları da işler. Oyunda aşk, korku, endişe, pes etmek ve kıskançlık gibi insani duygular kadar söylenmemiş veya yarım ağızla söylenmiş fikirler de bulunur ve bu fikirler oyunun gizemli karakterinin yaratıcısıdır. Bunların yanı sıra ön planda olan diğer bir özellik de doğaya (su, Güneş, Ay ışığı ve kuşlar) verilen önemdir. Genel olarak tüm bu özellikler, Debussy'nin Romantik dönemin aksine konuyu açıkça anlatma gereği duymadan üstü kapalı bir şekilde kurgulayabileceği kavramlardır.

Modernist opera sınıflandırmasına da giren Sembolist operanın önemli bir özelliği de izleyicinin kendini hiçbir karakterde uyumlayamadığı ve yabancılaşma yaşadığı özdeşleşmenin olmamasıdır. Neden-sonuç ilişkisinin bulunmadığı, ayrıca Mélisande ile sunulan kadın portresi, geleneksel operadaki hiçbir genel kadın karakteriyle örtüşmeyerek yeni bir kadın modeli sunar. Bu model ne delidir, ne de geleneksel operanın oluşturduğu ideal ve normlara uygun kadındır. *Pelléas et Mélisande*'da yer ve zaman belirgin olmadığından izleyici Mélisande'ı anlamaya çalışırken de belirsizlik yaşar. Operada özellikle erkek iktidarının anlatımı ama özellikle çöküş ve zavallılığın gösterilmesi dikkat çeker. İzlenimci diğer müziksel uygulamalara oranla daha saf ve kalın seslerden oluşan bir orkestrasyonla oluşturulmuş bu opera, Gustav Mahler (1860-1911) ve Richard Wagner etkisi taşır. Fransızlar süit besteleme eğilimleri sebebiyle müziksel organizasyonu kısa birimlerde kurgularlar. Bu noktada

Debussy uzun soluklu ve katıksız bu operada Fransız müzik yazısından ziyade Alman bir üslup kullanmıştır (Özkişi, 2009, s. 159).

Eser iki ayrı boyutta geçer. Biri görünen, sözler ve hareketlerle ortaya çıkan, diğeri ise asıl olayın geçtiği, sahnedeki olayın akışını belirleyen iç dünyada geçen olaylardır. Davranışlar ve sözler kaçınılmayan yasaları açıkladıkları oranda önem kazanırlar. Oyunun kahramanları rüyada gibi nereden geldiklerini ve nereye gittiklerini bilmezler (Cassou, 1999, s. 244).

Pelléas ve Mélisande operası, oyun yazarı ve bestecinin ortak ideallerini bir araya getirir. Ana plan, içerdiği olaylar ve karakterlerle ilgili bilgilerin azlığı ile eserin süresi arasında doğrusal bir bağ yoktur. Operada her ne kadar umutsuz bir aşk ya da bir aşk üçgeni hikâyesi var gibi görünse de aslında anlatılan hem hepsi hem de hiçbiridir. Ava çıkan Golaud, nereden geldiği ve kim olduğuyla ilgili bilgi vermeyen gizemli bir kadın olan Mélisande'la bir ormanda karşılaşır ve evlenirler. Golaud, Mélisande'ı, kardeşi Pelléas'ın çekiciliğinin onu etkileyebileceği ve kıskançlığının ortaya çıkacağı şatoya getirir. Mélisande ve Pelléas'ın yavaş yavaş birbirlerine yaklaşarak aşık olmalarına neden olacak süreçten sonra Golaud, Pelléas'ı öldürür; Mélisande'ı da ölümcül bir şekilde yaralar ve hamile olan Mélisande'mın doğum yapması yaşam döngüsünde yerini alırken yaşanan olayların açıklanamaz anlamı seyircilere bırakılır. Konusundaki bu belirsizlik nedeniyle eser, Sembolizm temelinde gelişen ilk Sembolizm opera örneğidir.

Besteci *Pelléas ve Mélisande*'ı 1893 ve 1902 yılları arasında besteler, ancak kendisi projeye 1890 yılında 28 yaşındayken başladığını ve toplamda 12 yıllık bir süreçte tamamladığını da söyler. Opera sahnelendikten sonra bile hayatının geri kalanında tamamladığı tek operasını revize etmeye devam eder ve 1918 yılında, 55 yaşındaki vefatına kadar Maeterlinck'in eseriyle 27 yıllık bir çalışma ortaya koyduğunu belirtir (Synder, 2013, s. 15). Yapılan bu çalışmada Debussy'nin Maeterlinck'in son revizyonunu temel alarak oluşturduğu libretto temel alınmıştır.

Brown, Debussy'nin sadece bir opera tamamlamasına rağmen, kariyerinin büyük bölümünü müzik ve metnin ideal birleşimine ulaşmak için harcadığını savunur. Besteci tarafından yazılan mektuplarda, Théodore Banville'nin *Diane au Bois*'ına (*Eros ve Diane*, 1862-1918) dayanan bir operanın kompozisyonundan memnuniyetsizliğini ve *Pelléas ve Mélisande*'m ilerlemesi hakkında açıklamaları görülür. Debussy ayrıca Poe'nun hikâyelerini, *The Fall of the House of Usher* (*Usher*

Hanesinin Düşüşünü, 1839) ve *The Devil in the Belfry*'i (*Çan Kulesi'deki Şeytan*, 1839) temel alan iki opera girişiminde bulunur ancak ikisini de tamamlamayı başaramaz (Brown, 1992, s. 72).

Paris Konservatuvarı'ndaki geleneksel müzik eğitimini reddeden Debussy, Alman Romantik bestecilerin tutkulu ifade biçiminden ve etkisi altında kaldığı Wagner'in müziğinden uzaklaşmaya başlar. Bu nedenle takip edebileceği bir modelden yoksun olan Debussy, sanatında hayal ettiği müziksel ifadeyi gerçekleştirebilmek için kendi kişisel tarzını ve kompozisyon tekniklerini geliştirmek zorunda kalır. Sonuç olarak, bestecinin bu anlayışla yarattığı müziği, halk ve eleştirmenler tarafından olumlu bir şekilde kabul görmez. Spies'e göre Debussy'nin müziğini kalıplaşmış kurallar ve gelenekselleşmiş biçim, uyum yasalarına göre analiz etmiş ve sonuç olarak da anlamamışlardır (Spies, 2009, s. 3).

Debussy, Wagner'e ve buna koşut olarak gerçekte kendisinin ateşli bir yandaşı olan Nietzsche'nin sert saldırılarına karşı müzik tarihinin en büyük devrimlerinden birini gerçekleştirerek yeni bir müzik dili yarattı. Başlangıçta şaşkınlığa düşen dinleyiciler, yüzeysel bir bakış açısıyla Sembolizm şiirin temel özellikleri saydıkları yozlaşma ve ara renkler sebebiyle esere eleştirel yaklaştılar. Gerçekte, bu yepyeni müzik dilinde, kendisinden öncekilerden daha aşağı kalmayan bir matematik söz konusuydu. Sembolizm yalnızca teknik önerilerden ibaret değildir; en gizli, en gizemli ruhsal olayları dile getirebilecek bir yeteneğe sahiptir. Debussy, *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd* ve *Pelléas ve Mélisande* ile Sembolizm'in iki büyük şairini kendisine yoldaş yapmıştır. Bu iki başyapıtta söz, dans ve müzik gibi farklı anlatım araçlarıyla dramatik düşünce sahnelenir. Jest, ses, şiirsel imgelem, teatral kurgu, orkestra ve çalgılara egemenlik, kesinlikle müziklenmiş ya da daha başka işlemlerden geçmiş şiir olarak değil, organik ve canlı bir yapıda ortaya çıkan bir bütün olarak kabul edilmelidir (Cassau, 1999, s. 22).

Sembolizm bir opera yazma sürecinde Debussy, en önemli entelektüel kazanımını Sembolizm yazarlar ve ressamlardan alır. Bu dönemde müzik tarzı temelde şairlerin ve ressamların sanatsal fikirlerinden etkilenir. Onun en büyük esin kaynağı Sembolizm şiiridir. Çok erken yaşlardan itibaren şiire ilgi gösteren Debussy, Sembolizm şiirin içinde barındırdığı gizem duygusu, belirsizlik, duygusal ifade ve doğanın önemi ile karakterize olan şiirlere hayranlık duyar (Brown, 1992, s. 2).

Besteci, 1887 yılından itibaren Sembolistlerin düzenli olarak buluştuğu ve estetik fikir alışverişinde bulunduğu Paris'teki edebî ve sanatsal kafeleri sık sık ziyaret eder. Buralarda Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier (1864-1936), Maurice Denis (1870-1943) ve Paul Verlaine ile bir araya gelir. Bu toplantılarda tartışılan ana meseleler, Platonik felsefeden ilham alan estetik, mistik ve gizli doktrinler, psikoloji, dil bilimi, bilim, siyaset teorisi ve soyutlama ile temsil arasındaki ilişki gibi estetik konulardır; tüm bunlar Debussy'nin müziksel ve fikirsel gelişimine büyük katkı yapar. Bu buluşmalara ek olarak, katıldığı diğer önemli Sembolist toplantılar, Mallarmé'nin dairesinde, Sembolizm'e bağlı olan herkesi kapsayan Salı toplantılarıdır (Spies, 2009, s. 20).

Debussy, kendisinin bir opera bestecisi olarak potansiyelinin farkına varmasına ön ayak olan şiirsel veya edebî tarzı şu şekilde açıklar: “Beni uzun ve yorucu perdeler yazmaya devam etmek zorunda bırakmayan, bana mekân ve karakter anlamında hareketli sahneler sunan, karakterlerin tartışmadığı, yaşamı idame ettirip ayrıldığı türden şiirlerin hayalini kuruyorum.” (Brown, 1992, s. 131) Kısaca Debussy, uzun ve karmaşık bir olay örgüsüne sahip oyunlarla değil, incelik ve ayrıntıların belirsiz bir şekilde konuşulmasının doğal kabul edildiği oyunlarla ilgiliydi.

Debussy'nin ilgisini çeken sadece Sembolistlerin şiirindeki müzikalite değildi, aynı zamanda Sembolist edebiyattaki gizem duygusu, açıklamadan daha çok önerme sunma, duygusal ifade ve doğanın temel yönlerine dikkat çekilmesiydi. Debussy de Sembolist teknikleri kullanarak bir sanat üslubu geliştirmeye çalışır. Yaşamı boyunca estetiğine uygun, doğru metni bulmak ya da seçilen metne uygun bir müzik tarzı geliştirmek için çeşitli girişimlerde bulunur; hem kendine hem de librettistine yüklediği yüksek beklentiler nedeniyle kariyeri boyunca sadece bir opera tamamlamayı başarır. *Pelléas ve Mélisande* operası hem müziksel hem de edebî Sembolist tekniklerin kusursuz bir biçimde birleştiği ve yeni estetik yaklaşımlarını örnekleyebildiği bir eser olmasından dolayı da önemlidir (Brown, 1992, s. 21).

Debussy'nin Wagner'in müziğinden farklı bir yol çizmek istediği müziksel değişiminin başladığı dönemde Maeterlinck'in oyunları 1890'ların Paris'inde inanılmaz derecede popülerdi. İçerik ve tarzda Doğalcılık karşıtı olan bu oyunlarda karakterlerin içsel yaşamının sembolik bir şekilde anlatılabilmesi için nesnel anlatım tercih edilmiyordu.

Aynı dönemlerde Debussy, yeni bir opera anlayışı geliştirmek istiyordu. Besteci, operayı besteleme sürecinde Paris Konservatuvarı'ndan öğretmeni Ernest Guiraud'a yazdığı 1890 tarihli mektubunda bu anlayışını şöyle aktarmıştı:

İdeal iki rüya olacaktır. Zaman yok, yer yok. Büyük sahne yok. On dokuzuncu yüzyıl operasında müzik çok baskın, çok fazla şarkı ve müzik yoğunluğu var ve bu durum operayı hantallaştırıyor. Benim fikrim, mobil sahneleri olan kısa bir librettodur. Yaşamın veya kaderin insafında gördüğüm karakterler arasında tartışma yok. (Lee, 2013, s. 7)

1902 yılında yazdığı “Pourquoi j'ai écrit Pelléas” (“Pelléas'ı Neden Yazdım”) başlıklı bir makalede Debussy, Maeterlinck'in oyununun onu neden etkilediğini şu şekilde açıklar: “Pelléas, drama, hayal atmosferine rağmen, gerçek hayattaki sözde belgelerden çok daha fazla insanlık içeriyor. Bu operanın karakterleri gerçek insanlar gibi şarkı söylemeye çalışıyor.” (Kabisch, 2001, s. 601) Debussy, *Pelléas ve Mélisande*'ı edebiyat operası olarak tanımlar çünkü müzik, oyunu desteklemektedir; opera, “konuyu açıklığa kavuşturmaktan daha canlı ya da güvenilir kılmaktan başka bir şey” denememektedir (Spies, 2009, s. 105).

Debussy, Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'inin 17 Mayıs 1893'te Paris'teki *Théâtre des Bouffes-Parisiens*'te ilk temsilinde bulunur. Ancak operasına ilham veren bu eseri izlemeden çok zaman önce oyunu okur ve hemen sonra müziksel fikirleri not almaya başlar. Artık besteleyeceği opera için ideal metni bulmuştur. Oyunu izledikten kısa bir süre sonra 1893 yılının Ağustos'unda şair arkadaşı Henri de Régnier aracılığıyla *Pelléas et Mélisande*'in besteleme iznini almak için Maeterlinck'le bağlantıya geçer. Maeterlinck'in onayı üzerine aynı yılın Eylül ayının başlarında operanın taslağını tamamlayarak, eserin doruk noktası sayılan aşk sahnesinden başlayarak kurgulamaya başlar: “Pelléas aşk sahnesi, ilk bestelenen sahne olmasına rağmen aynı zamanda en fazla revizyon gerektiren sahnedir.” 1893 yılının Kasım'ında Belçika'ya yaptığı gezi sırasında bu taslakları Maeterlinck'e gösterir ve yazar, Debussy'e oyunda istediği değişiklikleri yapmasına izin verir (Spies, 2009, s. 104).

Maeterlinck'le görüşmesini takiben Mélisande motifini ve Pelléas'ın “On Dirait que Ta Voix A Passé Sur la Mer au Printemp” (“Sesinizin baharda denizden geçtiğini söyledik”) için bir adım attığını söyleyen temayı yazmaya başlar (Grayson'dan aktaran Spies, 2009, s. 108).

Debussy, operanın kısa partiyonunu ayrıntılı bir düzenleme yapmadan 17 Ağustos 1895'te tamamlar. 30 Nisan 1902'de Opéra-Comique'de gerçekleştirilen temsile kadar orkestrasyon ve vokal partilerini bitirerek birkaç düzenleme yapar. Pek beğeni kazanmayan hatta eleştirilere maruz kalan ilk temsile rağmen, eser popüler hale gelir. *Pelléas ve Mélisande*'in sahnelenmesi Debussy'nin kariyerinde belirleyici bir an olarak uluslararası üne kavuşmasını sağlar (Grayson'dan aktaran Spies, 2009, s. 101).

Synder, *Pelléas ve Mélisande*'in 1893–1895 yılları arasındaki bestelenme sürecini Tablo 3.1.1'deki gibi aktarır.

Tablo 3.1.1: *Pelléas ve Mélisande*'in bestelenme süreci².

Perde	Tamamlandığı Ay
I	Aralık 1893 – Ocak/Şubat 1894.
II	1.Sahne Mayıs'tan önce bitmiştir; Mayıs 1894 ile Ağustos 1895 arasında dinlenme.
III	2. Sahne Mayıs 1894; 2. Sahne Temmuz 1894; 4. Sahne Ağustos 1894.
IV	3. Sahne Ağustos 1894; 4. Sahne Ağustos/Ekim 1893.
V	Nisan-Haziran 1895.

Debussy, oyundan bazı sahneleri kaldırmak ister. Maeterlinck oyunu kısaltmak ya da bazı sahneleri değiştirmek yönündeki kararı konusunda da Debussy'le hemfikirdi, hatta bazı sahnelerin kesilmesine katkıda bile bulunur. Debussy, besteci Amédée Ernest Chausson'a (1855-1899) yazdığı bir mektupta Maeterlinck ile Kasım 1893'te Ghent'te gerçekleştirdiği bir toplantıdan bahseder: “Pelléas için istediğim bütün kesintilere, hatta oldukça önemli ve kullanışlı olan sahneleri bile kesmeme, izin veriyor.” (Synder, 2013, s. 38)

Ek düzeltmeler, müzik ile birleştiği zaman dramatik aksiyonun tutarsız, devamlılığını bozan, kelime ve ibarelerin tekrarı ile oluşan, karakterlerin uyumsuz ifade ve

² Synder, 2013, s. 71.

diyaloglarını önlemek için yapıldı. Yine de opera sahnelenmeden önce de çeşitli sorunlar yaşanır. Maeterlinck başlarda Debussy'nin bazı sahnelerde yaptığı kesintiye onaylamasına rağmen prömiyerden bir hafta kadar önce keyfî ve anlamı bozacak şekilde değişiklik yapıldığı iddiası ile Debussy'e saldırır ve onu düelloya davet eder. Sonrasında ikna edilir ve eserin prömiyeri yapılır. Maeterlinck, 1920 yılında Debussy öldükten sonra operayı izler ve kendini "mutlu bir adam" ilan eder. İlk defa eserini anladığını ve itirazlarında tamamen haksız olduğunu itiraf eder. Maeterlinck'in oyununun Debussy'nin opera librettosu için neredeyse doğrudan kullanılması yirminci yüzyıl Fransız operasında görülen birçok benzer örnekten biridir. Bir librettistin aracı kılınmadığı bu yorum, oyun yazarının görüşlerini korurken Debussy ve Maeterlinck'in de dramatik ideallerinin ne derece benzer olduğunu da ortaya koyar (Synder, 2013, s. 41).

Pelléas ve Mélisande'in revizyon süreci tam notasyonun yayınlandığı 1905 yılına kadar devam eder. Debussy operayı, çoğunlukla orkestrasyon ve tempo değişikliği yaparak düzenlemeye devam eder. Debussy'nin müziği çok sık revize edebilmesinin sebebi eserin temalarının ve yapılmak istenenlerin belirli bir düzene göre yapılmamış olmasıdır. Bu revizyonlar sadece Debussy'nin kendisi için yaptığı ve asla yayınlamadığı revizyonlardır; zaten bestecinin 1918 yılındaki ölümüne kadar kendi arşivinde kalır, 1933 yılında dul eşi tarafından bir açık artırmada satılır (Grayson, 1986, s. 180).

3.2 Maurice Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande* Oyunu ile *Pelléas ve Mélisande* Operasının Metin Karşılaştırması

Maurice Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande* tiyatro oyununun opera librettosuna dönüşümü kolay olmadı. Bu dönüşüm, operanın 30 Nisan 1902'deki ilk temsiline kadar 1892 ve 1898-1901 yılları arasında yazılan iki versiyonuyla daha karmaşık bir hale geldi. Oyun, 1890'lı yıllarda Maeterlinck tarafından yazılan ve hepsi de aşıkların karşılaştıkları zorlukları anlatan *Les Sept Princesses* (*Yedi Prenses*, 1891), *Alladine et Palomides* (*Alladine ve Palomides*, 1894), *Aglavaine et Sélysette* (*Aglavaine ve Sélysette*, 1896), *The Treasure of the Humble*'dan (*Humble Hazine*leri, 1896) oluşan bir dizi çalışmanın beşincisidir. Efsanevi ve Ortaçağ'da geçen konulara dayanan bu oyunların hepsinin temaları, karakterlerinin yaşadıkları zorluklar bakımından benzerdir ve birbirlerinin ışığında gelişir. Her ne kadar karakterler

efsaneye ya da tarihe bağlı olmasa da Kral Arthur efsanesi ya da Kelt Sembolizm'i hakkında sıkça ipucu verirler.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'ının ilk versiyonu Mayıs 1892'de Brükselli yayınevi sahibi Paul Lacomblez (doğum ve ölüm tarihi bilinmemektedir) tarafından yayınlandı. İlk revizyonu 1898 yılında, ikinci revizyonu ise Maeterlinck'in 1901-2 yılında yayımlanan *Le Princess Maleine* (*Prences Maleine*, 1890), *L'intruse* (*Davetsiz Misafir*, 1891), *Les Aveugles* (*Körler*, 1891) oyunlarının basıldığı üçlü koleksiyonundan oluşan *Théâtre* (1901) adlı dergide basıldı.

Oyunun üç versiyonunun tümü (1892 yılındaki ilk baskısı, 1898 yılındaki ilk revizyonu ve 1902 yılındaki ikinci revizyonu) Debussy tarafından operayı besteleme süreci boyunca kullanıldı ve her biri librettonun şekillenmesinde etkili oldu. Yine de oyun üzerinde yapılan revizyonların birkaç kelimeyi geçmeyen, köklü değişimlere sebep olmayacak değişimler olduğu söylenebilir (Grayson, 1985, s. 34).

Debussy, oyunu ağırlaştırdıkları ve çıkarıldıklarında anlamı bozmadıkları gerekçesiyle dört sahneyi kaldırdı. Ayrıca Maeterlinck'in sevdiği ayrıntılı açıklamaları da kesti. Kompozisyon yöntemi oldukça sistematik olan Debussy, kronolojik bir sıra olmaksızın her seferde sadece bir eylem üzerinde çalıştı.

Çıkarılan sahneler (I. Perde, 1. Sahne; II. Perde, 4. Sahne; III. Perde, 1. Sahne, V. Perde, 1. Sahne) belirsiz yapıları ve kadere vurguları ile dramının hareketini yavaşlatıyordu. Sahnelerin her biri bir eylemin ilk veya son sahnesi olduğundan, yoklukları eylemlerin sürekliliğini engellemedi. Oyunda, I. Perdenin çıkarılan ilk sahnesi, Pelléas ve Mélisande için kapanışı, herkesin kaybolduğu anı belirten kale kapısını sunar ve bu sahnenin anlamını güçlendirmek için çıkarılır. Çıkarılan II. Perdenin dördüncü sahnesinde, Pelléas, Marcellus'un ölümünü Kral Arkel'e bildirir. Debussy'nin büyük olasılıkla III. Perdedeki 1. Sahneyi operanın genel akışındaki 11. Sahnenin, son Sahnesinin sonucuna benzerliğinden dolayı bıraktığı öne sürülür. V. Perde, 1. Sahnede, Golaud'nun Mélisande'ı yaraladığı, Pelléas'ın bedenini kuyuya attığı ve daha sonra intihar etmeye çalıştığı anlatılır. Bu bilgi oyunun sonunu anlamada çok önemli değildir ancak Golaud'un yarasını ve neden öldüğünü açıklıyor olabilir. Bu sahneyi keserek, Debussy de 2. Sahnede hizmetçilerin ani görünümünü çevreleyen gizemi arttırmayı başarır. Metne yapılan bu düzeltmeler bestelenme sürecindeki revizyonlar sebebiyle kademeli olarak gerçekteşir. (Grayson'dan aktaran Spies, 2009, s. 71)

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande* oyunu ve operadaki karakterler ve ses rengi Tablo 3.2.1'de verildiği gibidir.

Tablo 3.2.1: : Oyun ve Operadaki Karakterler ve Ses Renkleri.

Karakterler	Ses Rengi
Pelléas	Tenor
Mélisande	Soprano
Golaud	Bariton
Arkel	Bass
Genevieve	Mezzo-Soprano
Doctor	Bass
Yniold	Soprano
Shepherd	Bariton

Maeterlinck'in oyunda ve hatta hayatında önemli yer tutan bazı semboller Debussy'nin operasında da yer alır. Karanlık ve aydınlığın ön planda olduğu Sembolizm ve dairesellik teması oyunun temelini oluşturur. Yüzük, kayıp taç, kuyu, suyun halkası ve Yniold'un altın renkli topu gibi dairesel nesnelere sembolizm, sıklıkla bir yere gidip geri gelme dairesel yolculuğundan oluşan sahnelerde kendini gösterir. Dahası, oyunun tamamı sonu gelmeyen bir dramayı meydana getiren dairesel bir yol kullanır (Smith'den aktaran Spies, 2009, s. 103).

Su, bir sembol olarak oyun sırasında birkaç biçimde kullanılır ve dramın psikolojik gelişimindeki farklı aşamaları yansıtır. Birinci Perdede denizin farklı durumlarında, kuyu kenarındaki aşk sahnelerinde, durgun sularda ve onlarla tezat düşen görkemli deniz havasında ve hatta deniz mağarasının girişinin üstünden geçen bulutlarda kendini gösteren çeşitli su imgeleri, oyunun psikolojik gelişimindeki farklı evreleri yansıtır.

Mélisande'nin isminin Fransız mitolojisindeki deniz kızı ya da su ruhu olan Avrupa folklor ve mitolojisinin bir figürü olan Melusina ya da Mélusine ile olan benzerliği dikkat çekicidir. Yunan mitolojisinde geçen deniz kızları ile benzer şekilde Mélusine de baştan çıkarıcı sesiyle erkekleri kendi yok oluşlarına sürükler. III. Perde, 1. Sahnede Mélisande'nin kuleden duyulan şarkısı ile Pelléas'ı etkiler ve IV. Perdedeki aşk sahnesinde onun güzel sesi ile onunla ilgili hayaller kuran denizcileri ölümüne baştan çıkararak deniz kızlarına işaret eder: "On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps!" ("Sesin bahar vakti deniz üzerinde sürüklenmiş sanki!")

Mélisande'nin geçmişinden herhangi bir şeyi açığa vurma konusundaki isteksizliği, onun gizemli ve tuhaf havasına katkı sağlarken, karakterin insan niteliğinden çok sembolik niteliğini ön plana çıkarır. Mélisande, iç karartıcı bir dünyaya bir anlığına bile aydınlık getirirse de, operada üzüntü, ıstırap ve ölüm ile lekelenmiş bir aşk sembolü olarak ön plandadır.

Langham Smith karanlık bir ormandaki kuyu sahnesinin başlı başına bir Raphael-Öncesi arka plan tercihi olduğuna dikkat çeker. Kuyu, ruhani güçlerle 'ilham veren bir aşk' ile olan ilişkiyi simgeler (Langham Smith'den aktaran Spies, 2009, s. 94).

II. Perdenin başlangıcında Mélisande nikah yüzüğünü kuyuda kaybeder; kuyu manevi güçlerle ve derinliği nedeniyle sevgiyle ilişkilendirilen bir sembol olarak kullanılır.

Var olan semboller sıklıkla birbirleri ile tezat oluştururken, aynı anda belli başlı nitelikleri paylaşırlar. Deniz ve orman genel itibariyle birbirleri ile çelişirler: denizin havası, suyu ve ışığı, karanlık ve kasvetli orman ile tezat oluşturur. Allemonde'nin kaderinden uzağa, geçmişe ve geleceğe yapılan yolculuklar deniz aracılığıyla ima edilirken, orman ise kaçınılmaz olan şimdiki yansıtır. Dahası, orman, aynı deniz gibi, öngörülemeyen tehlikeleri gizleyebilir ve kaderin kaçınılmaz gücünü simgeler: yalnızca Golaud ve Mélisande ormanda yanlış yola sapmakla kalmaz, aynı zamanda Pelléas ve Mélisande de Golaud'un intikamında kaçmaya acizdirler, çünkü orman tek kaçış yoludur.

Benzer şekilde Golaud'nun Mélisande'ı bulduğu, atından düştüğü ve II. Perdede yaralandığı yer olarak karşımıza çıkan karanlık orman ise sıklıkla kaybolmayı veya ayrı düşmeyi işaret eden karmaşık bir semboldür.

Opera librettosuyla oyun metni arasında bazı değişiklikler de vardır; bunlar tekrarı azaltan, kaderciliği ve Sembolizm’i hafifleten kısımların yanı sıra, anlamını büyük ölçüde değiştirmeyen ancak ifadeleri değiştiren kısaltmalardır. Değişiklik yapılan sahnelerin müzikal eskizlerinin bulunmaması Debussy’nin *Pelléas et Mélisande*’ın müziği üzerine çalışmaya başlamadan önce bu sahneleri kullanmama kararı aldığını gösterir. Oyunun operaya uygun bir şekilde kısaltılması yalnızca dört sahnenin kaldırılmasından ibaret değildir. Aynı zamanda uzun açıklamalar ve durağan konuşmalar da kısaltılmıştır. Bu kısaltmalar ve değişimler operanın perde ve sahne anlatımında yeri geldiğinde açıklanacaktır.

3.2.1 Oyun ve Opera Librettolarına Göre I. Perdelerin Karşılaştırılması

Debussy, I. Perde’nin 1. Sahnesini opera metninden çıkarır. Bu sahnede hizmetkârlar eşiği ve basamakları yıkamak için kalenin kapısına gelirler. “Harika olaylar olacak!” diye bağıırıp kapıcıdan geçidi açmasını isterler. Kapıcı büyük bir zorluk çekerek kapıyı açar; hizmetçiler işlerini yapmaya hazırlanırlar. Bu sahnenin çıkarılması, V. Perde 2. Sahne’de ortaya çıkan hizmetçilerin gizemini arttırır. Sahnenin kaldırılması büyük bir etken olarak görülmesi de sekiz hizmetçi ve bir bekçiden oluşan dokuz şarkıcının çıkarılmasıyla Sembolist operada karakter sayısının azalması özelliğini ortaya koyar.

Geneviève’in, I. Perde 2. Sahnede açılış konuşması olarak Golaud’nun mektubunu okuması, yaklaşık yüzde 30 oranında azaltılır. Debussy, Golaud’un *Mélisande*’ı bulmasının (altın tacının suya düştüğü ve yırtık giysilerinin bir prensesinkine benzemesi, izleyiciler tarafından tanınan bilgiler) bir kısmını kaldırdı. Ayrıca Golaud’nun, Arkel’in kendisi için planladığı siyasi bir evliliği bozması nedeniyle Arkel’in tepkisinden korkma sahnelerini de keser.

Pierre Boulez, Debussy’nin hizmetçi sahnelerini kaldırmasının “tüm bilinen özellikleri reddetme ve zamanın ötesinde olmaya çabalayan bir dünya” sunma arzusunu sembolize ettiğini ve yapılan değişikliklerin kalenin sakinleri (kraliyet ailesi ve doktorlar) ile dış dünya arasındaki iletişimi engellemek için hesaplanmış gibi görüldüğünü öne sürer (Grayson, 1985, s. 43).

Maeterlinck’in noktalama işaretlerinde yapılan değişiklikler bazen Debussy’nin soruları ünlemlere dönüştürdüğü durumlarda olduğu gibi bazı satırların anlamını veya tonunu da değiştirir ve I. Perde 1. Sahnede noktalama işaretleri sadece ünlem

olarak kullanılır.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nın I. Perde 1. Sahnesinde oyun ve opera librettosunda noktalama işareti farkları Tablo 3.2.1.1'de verildiği gibidir.

Tablo 3.2.1.1: I. Perde 1. Sahnede Noktalama İşaretleri Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
Mélisande: Siz dev misiniz?	Mélisande: Sen devsin!

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nın I. Perde 2. Sahnesinde Geneviève karakterinin oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.1.2'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.1.2: I. Perde 2. Sahne, Geneviève Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
GENEVIÈVE Bak, kardeşi Pelléas'a ne yazıyor: "Bir gece yolumu kaybettiğim ormanda, onu bir pınarın başında ağlar buldum. Ne yaşını biliyorum, ne kim olduğunu; ne de nereden geldiğin; sormaya da cesaret edemiyorum; çünkü belli ki büyük bir korku geçirmiş. Zaten ne vakit başından geçenler sorulsa, hemen bir çocuk gibi ağlamaya, derin derin hıçkırmaya başlıyor, insanı korkutuyor. Pınar başında ona rast geldiğim zaman bir taç saçlarından kaymış, suyun dibine yuvarlanmıştı. Bögürtlenler üstünü	GENEVIÈVE İşte kardeşi Pelléas'a yazdığı şey: "Bir akşam onu kendimi kaybettiğim ormandaki bir çeşmenin kenarında ağlarken buldum. Yaşını, kim olduğunu veya nereden geldiğini bilmiyorum ve onu sorgulamaya cesaret edemiyorum, çünkü büyük bir korku duymuş olmalı ve ona ne olduğunu sorduğunda aniden bir çocuk gibi ağlıyor ve (boğuk bir sesle) sesler o kadar derinden korkuyor ki. Onunla evlendiğimden beri altı ay geçti ve tanıştığımız günden daha fazla bir şey bilmiyorum. Bu arada, sevgili Pelléas,

<p>başını parça parça etmişti ama, gene de bir prenses kıyafeti vardı. Şimdi onunla evleneli altı ay oluyor, fakat mazisi hakkında ilk gördüğüm günden fazla bir şey öğrenemedim. Sevgili Pelléas'ım, her ne kadar aynı babadan dünyaya gelmedikse de, seni bir öz kardeşten fazla severim; şimdi senden ricam şu: memlekete dönmeme bir çare bul... Annemin beni seve seve affedeceğini biliyorum.</p>	<p>kardeşimden daha çok sevdiğim sizler, aynı babadan doğmamış olsak da, bu arada, dönmeme yardım et. Annemin isteyerek beni affedeceğini biliyorum.</p>
--	--

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nın I. Perde 2. Sahnesindeki Arkel karakterinin oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.1.3'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.1.3: I. Perde 2. Sahne, Arkel Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
<p>ARKEL</p> <p>Ne diyeceğim, hiç. Belki de olacağı bu idi. Ben çok ihtiyarladım ama kendimi bile hâlâ bir an olsun adamakıllı anlayamadım. Nasıl olur da başkalarının hareketleri üzerinde hüküm yürütebilirim? Bir ayağım çukurda, öyleyken kendi kendimi bile muhakeme edemiyorum... İnsan affetmek için yahut da kendi kendini daha iyi görmek için gözlerini yummazsa her zaman aldanır. Bunlar</p>	<p>ARKEL</p> <p>Ben bir şey demiyorum. Bize tuhaf gelebilir, çünkü kaderlerin tam tersi, kendimizin tam tersi bir şey görmüyoruz... Bugüne kadar tavsiyemi her zaman takip etmişti, Prenses Ursule'ye sormak için göndererek onu mutlu etmeyi düşündüm... Yalnız kalamazdı ve karısının ölümünden beri yalnız olduğu için üzgündü; Evlilik uzun savaşlara, eski nefretlere son verirdi ... O böyle istemedi.</p>

<p>bize acayip geliyor, o kadar. Olgunluk çağını geçti, sonra da bir pınar başında bulduğu bir kızcağızla bir çocuk gib tutmuş evlenmiş. Bu bize tuhaf görünebilir, çünkü biz insanlar alın yazılarımızın yalnız ters tarafını görürüz... Hattâ kendi alın yazımızın bile ters tarafını... Şimdiye kadar daima öğütlerimi dinlemişti; Prenses Ursula'yı istemeye gönderdiğim zaman onu mesut ettiğimi sanmıştım... Yalnızlığa tahammül edemiyordu; karısının ölümünden beri de yalnızlıktan çok sıkılıyordu; bu evlenme uzun harblere, eski düşmanlıklara da nihayet verecekti... Ama o böyle olmasını istemedi.</p>	
--	--

3.2.2 Oyun ve Opera Librettolarına Göre II. Perdelerin Karşılaştırılması

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nin II. Perde 3. Sahnesinde Pelléas karakterinin oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.2.1'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Debussy'nin opera librettosuna almadığı II. Perde 4. Sahnede Pelléas'ın arkadaşı Marcellus ölür ve Pelléas onun mezarını ziyaret etmek için Allemonde'dan ayrılmak ister. Kral Arkel, Pelléas'a kendi durumunun iyi olmadığını, ülkede yaşanan kıtlığın halk arasında büyük sorunlara sebep olduğunu ve bu sebeplerden dolayı Pelléas'ın yolculuğu ertelemesi gerektiğini söyler. Pelléas, pasif bir yaşam sürmekten bıkmıştır ve Allemonde'da etkin bir görevi yoktur. Ancak babasının yolculuğunu birkaç hafta ertelemesi isteğini geri çevirmez.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nin II. Perde 3. Sahnesindeki Pelléas karakterinin oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.2.1'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.2.1: II. Perde 3. Sahne Pelléas Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
<p>PELLÉAS</p> <p>Gelin: girelim... Size sorarsa, yüzüğü kaybettiğiniz yeri iyice tarif edebilmeniz lâzım... Bu çok büyük bir mağaradır, hem de çok güzeldir. İçinde nebatlara, insanlara benzeyen stalaktitler var. Masmavi gölgelerle dolu. Sonuna kadar kimse gitmemiş. Galiba içinde büyük hazineler saklı imiş. Orada eski gemi enkazı da göreceksiniz. Ama bir yol gösteren olmazsa çok uzaklara gitmemeli. Gidenlerden bazıları bir daha hiç dönmemişler. Ben bile fazla ileriye gitmeye korkuyorum. Gök yüzünün, denizin aydınlığını göremiyeceğimiz yere gelince hemen durmalıyız. Mağaranın içinde ufak bir ışık yakılsa insan tavanı sanki gök yüzü gibi yıldızlarla kaplı zanneder. Bunlar dediklerine göre kayaların üzerinde ışılayan kristal veya tuz parçaları imiş. – Bakın, bakın, bulutlar dağılıyor galiba... Elinizi verin bana, titremeyin, titremeyin öyle. Bir tehlike yokki; denizin ışığını göremediğimiz anda hemen dururuz... Sizi korkutan mağaranın sesi mi? Gecenin sesi bu, yahut da sessizliğin sesi... Denizin sesini duyuyor musunuz arkamızda? – Bu gece</p>	<p>PELLÉAS</p> <p>Girelim... Yüzüğü nerede kaybettiğinizi açıklamak zorundasınız, eğer sizi sorguluyorsa. Çok uzun ve çok güzel, mavi karanlıkla dolu. Küçük bir ışık yaktığınızda, sandık gökyüzü gibi yıldızlarla kaplı gibi görünür. Bana elini ver, böyle titretme. Tehlike yok; denizin açıklığını artık görmediğimizde duracağız ... Seni korkutan mağaranın sesi mi? Arkamızdaki denizi duyuyor musunuz? Bu gece mutlu görünmüyor ... (Ay girişi ve mağara karanlığının bir kısmını aydınlatır ve üç fakir, beyaz saçlı, yan yana oturan, birbirlerini destekleyen ve bir çeyrek boynuzuna doğru uyuyan birini görürüz.) Pelléas Ah! İşte netlik! Mélisande Ah! Pelléas Bu ne?</p>

mesut görünmüyor deniz... A! işte aydınlık! (Ay mağaranın kapısı ile karanlıklarının bir kısmını güzelce aydınlatır. Biraz ileride yan yana oturarak birbirlerine dayanmış ak saçlı üç ihtiyar dilencinin kayanın bir tarafında uyudukları görülür.	
---	--

3.2.3 Oyun ve Opera Librettolarına Göre III. Perdelerin Karşılaştırılması

Debussy tarafından kesilen II. Perde 1. Sahne, Yniold'nun Pelléas ve Mélisande ile geçirdiği zamanı içerir. Golaud'nun oğlunu, karısı ve erkek kardeşi arasındaki ilişki hakkında sorgulamasının ardından sahne sonlanır.

Debussy'nin opera librettosuna almadığı III. Perde 1. Sahnede Golaud henüz avdan dönmemiştir. Pelléas ve Mélisande şatodaki bir odada yalnızdır. Golaud'nun küçük oğlu Yniold koridorda duyduğu bir gürültüyü merak ederek kapıyı telaşlı bir şekilde çalar ve Mélisande'ı korkutur. Pelléas kapıyı böyle vurmaması gerektiğini kızgın bir şekilde söyler. Yniold, Mélisande'ın gideceği korkusuyla telaşlanmıştır. Dışarıda köpekler kuğu kuşlarını kovalamaktadır. Pelléas, Yniold'a o yöne bakmasını söyler ve küçük çocuk bu sırada babasının geldiğini görür; büyük bir sevinçle babasının yanına koşar. Yniold ve Golaud birlikte ellerinde fenerle içeri girerler, Yniold Pelléas ve Mélisande'ın yüzlerine feneri tutar ve ağladıkları görülür. Golaud ışığı gözlerine böyle tutmamasını söyler. Bu sahne, operanın genel akışındaki 11. Sahnenin sonuna benzerliği sebebiyle çıkarılır.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nin III. Perde 2. Sahnesindeki Golaud karakterinin oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.3.1'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.3.1: III. Perde 2. Sahne, Golaud Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
<p>GOLAUD</p> <p>Bu mahzenler dehşetli büyük; ucu nereye gider Allah bilir. Sıra sıra kocaman mağaralardan meydan gelmiş. Bütün şato da bu mağaraların üstüne kurulmuş. Burayı kaplayan ölüm kokusunu duyuyor musunuz? – İşte size göstermek istediğim bu idi. Bana öyle geliyor ki bir an sonra size göstereceğim yer altı gölünden çıkıyor bu koku. Dikkat edin; önümden yürüyün, fenerimin ışığından. Oraya varınca size söylerim. (Konuşmadan yürümeye devam ederler) Hey, aman! aman! Pelléas! Durun! Durun! – (Kolundan yakalar) Allah aşkına!... Canım görmüyor musunuz? – Bir adım daha atsaydınız boşluğa gidiyordunuz!...</p> <p>Ardından Pelléas “Bir şey göremiyordum ki!...Fener artık yolumu hiç aydınlatmıyordu...” der.</p> <p>GOLAUD</p> <p>Benimde ayağım kaydı... Maazallah, sizi kolunuzdan tutmasaydım... Neyse, işte size bahsettiğim durgun su bu... Çıkan ölüm kokusunu duyuyor musunuz? – Şu aşağıya sarkan kaya parçasının yanına gidelim de biraz eğilin. Bu koku</p>	<p>GOLAUD</p> <p>GOLAUD Kendine iyi bak; Burası burası. Bu yer altına hiç girmediniz mi? Pelléas Eğer bir kez; zamanında; ama uzun zaman önce... Mélisande İşte bahsettiğim durgun su... Ölüm kokusunun yükseldiğini hissediyor musunuz? Çıkıp biraz yaslanan bu kayanın sonuna gidelim; O gelip seni yüzüne vuracak. Eğil, korkma... seni tutacağım, bana ver... Hayır, hayır, elden değil... kolundan kayabilirdi. Uçağı görüyor musun, Pelléas? (sorun) Pelléas? Pelléas Evet, sanırım uçurumun dibini görüyorum! (donuk karıştırarak) Böyle titreyen ışık mı? (Ayağa kalkar, arkasını döner ve Golaud'a bakar.) Sen... GOLAUD Evet, bu fener... Bak, duvarları aydınlatmak için can atıyordum. Pelléas Burada boğuluyorum... hadi çıkalım. GOLAUD Evet, hadi çıkalım. (Sessizce çıkarlar.)</p>

yüzünüze çarpacak.

Devamında Pelléas – onu şimdiden duyuyorum... Adeta mezar kokusu diye belirtir.

GOLAUD

Biraz daha, biraz daha ileri... Bazı günler şatoyu zehirleyen koku bu işte. Kral kokunun buradan geldiğine inanmak istemiyor. Zaten bu mahzenlerin bir gözden geçirilmesi iyi olacak. Şu duvarlarla kemerlerdeki çatlakları gördünüz mü? – Burada kimsenin düşünmediği bir hayli iş var; eğer tedbir alınmazsa gecenin birinde bütün şato çöküp gidecek. Ama ne yaparsınız? kimse buraya kadar inmekten hoşlanmıyor... Duvarların bir çoğunda acayip çatlaklar var... Ha! İşte... Yayılan ölüm kokusunu duyuyor musunuz?

Ardından Pelléas – evet; etrafımızı saran bir ölüm kokusu var... dedi.

GOLAUD

Eğilin korkmayın... Ben Sizi tutarım... Verin bana... hayır, hayır, elinizi değil... Eliniz kurtulabilir... Kolunuzu, kolunuzu... Boşluğu görüyor musunuz?... *(Sinirli bir surette)* – Pelléas? Pelléas?... Evet; zannederseniz uçurumun ta dibinde görüyorum... Şu titreyen ışık mı?... Siz... *(Doğrular, arkasına döner, Golaud'ya bakar)* – dedi Pelléas.

GOLAUD

(Titreyen bir sesle) Evet; fener... Bakın,

duvarları aydınlatmak için ben salıyordum... Bu sırada Pelléas – Boğuluyorum burada... çıkalım... GOLAUD Peki; çıkalım... <i>(Sessiz sedasız çıkarlar)</i>	
---	--

Bu bölümde yapılan değişikliklerde Debussy, uygun ruh hallerini oluşturmak için geniş sözel görüntüler yerine müziği ön plana çıkarır.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nın III. Perde 3. Sahnesindeki Golaud karakterinin oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.3.2'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.3.2: III. Perde 3. Sahne, Golaud Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
GOLAUD Evet gölge tarafına kaçmışlar. – Ha, Mélisande'den bahis açılmışken, dün akşam aranızda ne geçtiğini, neler konuştuğunuzu işittim. Biliyorum, çocukça oyunlar, ama bunu tekrar etmemeli. Mélisande çok genç, çabuk da tesir altında kalan bir kız; yakında anne olacağı için de onu daha ziyade ihtimamla idare etmek lâzım... Bünyesi pek nazik, kadınlığa daha henüz girdi; en ufak bir heyecan bir felâkete sebeb olabilir. Aranızda bir şeyler olabileceğini ilk defa sezmiyorum... Siz ondan yaşça daha büyüksünüz; size	GOLAUD Evet, gölgenin kenarına sığındılar. Mélisande hakkında ne olduğunu ve dün akşam ne söylendiğini duydum. Bunu iyi biliyorum, bunlar çocuk oyunları; ama tekrarlanmamalı. Çok hassastır ve en kısa zamanda anne olacak en kısa sürede temizlenmeli ve en ufak duygu bir talihsizlik getirebilir. Onunla senin arasında bir şey olabileceğini ilk kez fark etmiyorum. Ondan daha yaşlısın, sana söylemem yeterli olacak ... Mümkün olduğunca kaçın; ama belli etmeyin üstelik şefkat olmadan ... (Dışarı çıktılar.)

<p>sadece bunu söylemek yeter...Mümkün olduğu kadar Mélisande'dan uzak durun, ama bunu sakın belli etmeyin, sakın hareketleriniz calı olmasın...Şu yolun üzerinde gördüğüm nedir, orman tarafında?...</p> <p>Ardından Pelléas – Şehre götürülen sürüler olacak, dedi.</p> <p>GOLAUD</p> <p>Annelerini kaybetmiş, çocuklar gibi ağhyordu; sanki kasabanın kokusunu almışlar. – Ne güzel bir gün! Ekin kaldırmak için ne mükemmel bir gün!...</p>	
---	--

Tablo 3.2.3.2. bölümün sonundan kesilen sahne tamamen semboliktir. Pelléas ve Golaud, sürülerin şehre götürüldüğünü görür ve kasabanın kokusunu almış, sanki kayıp çocuklar gibi ağladıklarını söyler. Debussy, bu kısaltmayla dış dünyaya bu sembolik izinsiz girişi kaldırmış oldu; bu sahnenin muhtemelen Yniold'un IV. Perde 3. Sahnede koyunlarla ilgili sözleri ile çok yakın görünmesinden endişe etmişti.

Bununla birlikte Debussy, Golaud'nun Pelléas ve Mélisande arasındaki bir buluşmayı kesmesiyle daha yoğun bir yüzleşmeyle sonuçlanacağı bir sonraki sahnenin bitimine çok benzeyen (III. Perde 3. Sahne), Golaud, Pelléas ve Mélisande'nin birbirlerine karşı ilk kez filizlenen aşklarını gördüğü sahnenin sonucunu bulur. Her iki sahnenin de dâhil edilmesi, Golaud'nun daha sonra (III. Perde 3. Sahne) Pelléas'a söyleyeceği sözleri haklı çıkarmaya yarar: "Aranızda bir şey olabileceğini ilk kez fark etmedim." Yine de Debussy muhtemelen tekrarı gereksiz bulmuştu.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nin III. Perde 4. Sahnesinde Golaud Karakterinde oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.3.3'te verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.3.3: III. Perde 4. Sahne, Golaud Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
GOLAUD Hayır, hayır çocuğum: bir az daha burada karanlıkta oturalım... daha belli değil; belli değil daha... Ormanda ateş yakmaya çalışan şu zavallıları görüyor musun? – Bu gün yağmur yağdı. Öteki tarafa bak, ihtiyar bahçıvan rüzgârın yolun üstüne devirdiği ağacı kaldırmaya uğraşiyor, görüyor musun? – Ama kaldıramıyor. Ağaç çok büyük, çok ağır, düştüğü yerde kalacak. Elinden kimsenin bir şey gelmez ki... Galiba Pelléas delirmiş...	GOLAUD Hayır, hayır çocuğum; Hadi gölgelerde biraz kalalım... Bilmiyoruz, henüz bilmiyoruz... Sanırım Pelléas delirmiş ...

Tablo 3.2.3.4'teki kesilen sahnede Golaud Yniold'nun dikkatini ıslak ormandaki bir ateşi yakamayan dilencilere çeker. Bu sahnede de dış dünyadan uzaklaşma amacı vardır.

3.2.4 Oyun ve Opera Librettolarına Göre IV. Perdelerin Karşılaştırılması

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nin IV. Perde 3. Sahnesinde Yniold karakteri için oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.4.1'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.4.1: IV. Perde 3. Sahne, Yniold Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
YNIOLD Ah! Bu taş çok ağır!... Benden daha	YNIOLD Ah, bu taş ağır... Benden daha ağır...

ağır... Her şeyden daha ağır... Kaya ile bu pis taş arasında bu altın topumu görüyorum, ama boyum yetişmiyor... Kolum uzun değil... Bu taş da yerinden kalkmak bilmiyor... Kaldıramıyorum... **Kimse de yok kaldıracak... Bütün evden daha ağır bu.** Sanki toprakta kökü varmış gibi... (*Uzaktan bir koyun sürüsünün melemesi duyulur*) – A! A! Koyunların ağladığını duyuyorum... (*Taraçanın kenarına giderek bakar*) A! güneş kaybolmuş... Geliyorlar, küçük kuzular; geliyorlar... Ne kadar da çok, kaç tane!... Karanlıktan korkuyorlar... Bir birlerine sokuluyorlar!... Artık yürüyemiyorlar... Ağlıyorlar! Ağlıyorlar! Hızlı da gidiyorlar!... **Büyük yol kavşağına vardılar. A! A! ne tarafa gideceklerini artık bilmiyorlar... Artık ağlamıyorlar da... Bekliyorlar...** Bazıları sağa dönmek istiyor... Hepsi de sağ tarafa dönmek istiyor... Dönemiyorlar!... Çoban toprak atıyor onlara... A! A! Burada geçecekler... **Söz dinliyorlar! Söz dinliyorlar! Taraçanın altından, kayaların altından geçecekler... Yakından göreceğim onları... O! ne kadar da çok kuzu var!... Bütün yolu kapladılar... Şimdi hepsinin sesi kesildi... Çoban! Çoban! Neye artık konuşmuyorlar?** ÇOBAN – (*Görünmeden*) Gitdikleri yol ağılın yolu değil de ondan.
YNIOLD

Herkesten daha ağır. Her şeyden daha ağır... Kaya ile bu iğrenç taş arasındaki altın topumu görüyorum ve ona ulaşamıyorum... Küçük kolum yeterince uzun değil ve bu taş yükseltmek istemiyor... Dünyada kökleri varmış gibi görünüyor... (*Uzaktan bir koyun sürüsünün melemesi duyulur*) Ah! Ah! Koyunların ağladığını duyuyorum... İşte! Artık güneş yok... küçük koyunlar geliyorlar... çok var! Var! Karanlıktan korkuyorlar... Sokuluyorlar! titiyorlar! Ağlarlar ve hızlı giderler! Hepsi sağa gider... Yapamazlar! Çoban onları yere fırlatır... Ah! ah! Onlar burada olacaklar... Onları yakından göreceğim. Olduğu gibi! Şimdi hepsi sessiz... Berger! Neden artık konuşmuyorlar? ÇOBAN (görmüyoruz) Çünkü ahıra giden yol değil ...
YNIOLD
Nereye gidiyorlar? Çoban? çoban? nereye gidiyorlar? Artık beni duymuyor. Zaten çok uzaktalar... Artık gürültü yapmıyorlar... Ahıra giden yol bu değil... Bu gece nerede uyuyacaklar? Ah! Ah! Çok karanlık... Birilerine bir şey söyleyeceğim... (Dışarı çıkar.)

Nereye gidiyorlar? – Çoban! Çoban! - nereye gidiyorlar – İşitmiyor ki. Artık çok uzaklaştılar... Hızlı hızlı koşuyorlar... Gürültü yapmıyorlar... Gittikleri yol ağılın değil... Nerede uyuyacaklar bu gece, acaba? – O! O! çok karanlık oldu!... gidip birisini bulsam bir şey söylesem... (<i>Çıkar</i>)	
---	--

Grayson, IV. Perdenin üçüncü sahnesinin tamamının sembolik olduğunu öne sürer. Yniold'un bir kaya ile büyük bir taş arasına sıkışmış altın topunu almak için girdiği çaba, mükemmeli arama gayesindeki insan iradesinin zayıflığını göstermektedir. Kaybolan güneş, Kral Arkel'in ailesini bilgeliğe yönlendirme çabasının başarısızlığı olarak yorumlanabilirken, kaderin yaşamlarımız üzerindeki mutlak egemenliği ise sahnenin dışındaki çobanın meleyen koyunu patikada tutması ile sembolize edilir. Masum Pelléas ve Mélisande kaderlerine boyun eğerler ve bu kabullenişleri, baraka değil de katledilme yolunda olduklarını fark ederlerken sessizliğe bürünen koyun ile sembolik olarak resmedilir (Grayson, 2003:76).

Lockspeiser'e göre ise; Debussy'nin IV. Perde 3. Sahnesinde Yniold'nun koyunlarla olan sahnesinde yaptığı kesintiler “sembolik fikirleri devam ettirmek ve sadece eylemi sürdürmek” için yapılmıştır ve Debussy tarafından her zaman operanın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmiştir (Lockspeiser'den aktaran Grayson, 1985, s. 40).

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nin IV. Perde 4. Sahnesinde Pelléas karakteri için oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.4.2'de verildiği gibidir; farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.4.2: IV. Perde 4. Sahne, Pelléas Karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
PELLÉAS	PELLÉAS

1. Bu son gecem... Son gecem... Her şey bitmeli... Hiç şüphe etmediğim bir şeyle bir çocuk gibi oynadım... Mukadderatın tuzağı etrafında sanki rüyada gibi oynadım durdum... Bu rüyadan beni birdenbire kim uyandırdı? Yanan evinden kaçan bir kör gibi buradan hem sevinçten hem de acıdan haykırarak kaçacağım... Kaçacağımı da ona söyleyeceğim...

Babam kurtuldu; artık kendi kendime de yalan söylemeye de lüzüm kalmadı...

Vakit geçti; gelmiyor... Onu görmeden gitsem daha iyi olacak... Ona bu sefer daha dikkatle bakmalıyım... Hatırlayamadığım bir çok şeyler var... Bazen, onu yüz seneden beri görmemişim gibi geliyor... Şimdiye kadar daha onun gözlerine hiç bakamadım... **Eğer böyle gidersem hiçbir şey kalmayacak bende.**

Bütün bütün bu hatıralar da... Sanki müslinden bir torba içinde bir parça su götürüyormuşum gibi... Onu son bir defa görmeli, kalbinin ta derinliklerine bakmalıyım... Söylemediklerimin hepsini söylemeliyim ona... (*Mélisande girer*).

PELLÉAS

2. Ah! Nasıl da söylüyorsun bunu!... Sanki sesin ilkbaharda denizi yalamış!... Şimdiye kadar duymamıştım... Kalbime yağmur yağmış gibi! Bunu ne kadar da samimiyetle söylüyorsun!... Sorguya çekilen bir melek gibi!... İnanamıyorum buna Mélisande!... Ne diye beni

1. Bu son gece ... son gece ... Herşey bitti ... Şüphelenmediğim bir şeyin etrafında bir çocuk gibi oynadım ... Kaderin tuzakları etrafında, bir rüyada oynadım ... Kim beni aniden uyandırdı? Evinin ateşinden kaçan kör bir adam gibi neşe ve acı ile bağırarak kaçacağım. Ona kaçacağımı söyleyeceğim ... Geç; O gelmiyor ... Onu tekrar görmeden uzaklaşsam iyi olur ... Ona bu sefer bakmalıyım ... Artık hatırlamadığım şeyler var ... öyle görünüyor ki, yüz yıl önce onu artık görmedim. Ve ona tekrar bakmadım... Böyle ayrılmam beni etkilemez... Ve bütün bu hatıralar... Bir muslin çantasında bir parça su taşıyormuşum gibi. Onu son bir kez kalbinin dibine görmeliyim ... Ona söylemediğim her şeyi söylemeliyim... (*Mélisande girer*)

PELLÉAS

2. Sesiniz ilkbaharda denizden geçti gibi görünüyor! Şimdiye kadar hiç duymadım. Kalbimde yağmur yağdı gibi görünüyor! Bunu açıkça söylüyorsun! Sorgulanan bir melek gibi ... İnanamıyorum, Melisande... Neden benden hoşlanıyorsun? neden beni seviyorsun? Söylediklerin doğru mu? Yanılmıyor musun? Beni gülümsetmek

seveceksin? – Neye seviyorsun beni? – Söylediklerin doğru mu? – **Beni aldatmıyorsun ya?** Beni sevindirmek için yalan söylemiyorsun değil mi?...

MÉLISANDE

3. Yok, yok, mesudum ama kederliyim...

PELLÉAS – İnsan sevince ekseriya kederli olur.

MÉLISANDE – Seni düşündükçe içimden hep ağlamak geliyor, ağlıyorum...

PELLÉAS – Ben de... Ben de, Mélisande... Sana çok yakınım; sevinçten ağlıyorum, ama gene de (*Mélisande’ı tekrar öper*) – Seni böyle öptüğüm zaman ne tuhaf oluyorsun... O kadar güzelsin ki sanki ölecekmişsin gibi geliyor...

MÉLISANDE – Ben de öyle... Korkuyordum...

PELLÉAS – Gözlerine bakamıyordum senin... Hemen çıkıp gitmek istiyordum... Sonra...

MÉLISANDE – Ben de hiç gelmek istemiyordum... Hâlâ da bilemiyorum sebebini, gelmeye korkuyordum...

PELLÉAS – İnsanın hiç bilmeyeceği o kadar çok şey var ki... Biz insanlar daima bekleriz; sonra da... Bu gürültü ne? – Kapıları kapıyorlar!...

PELLÉAS

4. Bizim onu gördüğümüzü bilmiyor... Kımıldama; başını çevirme... Üstümüze

için biraz yalan söylemez misin?

MÉLISANDE

3. Evet, evet çok mutluyum ama üzgünüm ...

PELLÉAS – Bu ses nedir? (*Duraklat.*) – Kapıları kapatıyoruz!...

PELLÉAS

4. Onu gördüğümüzü bilmiyor... Hareket etme; Kafanı çevirme. Acele ederdi ... Bizi izliyor... O hala... Git buradan git buradan. Onu bekleyeceğim... Onu durduracağım ...

atılacak... Bilmediğimizi zannettiği müddetçe orada durur... Bizi gözetliyor. Hâlâ hareketsiz duruyor... haydi git, hemen git, şuracıktan... Ben onu beklerim... Durdururum onu...	
---	--

Debussy'nin bazı metin değişikliklerini Maeterlinck'in yayınlanmış revizyonlarından almış olduğu ortaya çıktığından hem oyun yazarı hem de besteci tarafından metin tekrarını ortadan kaldıran kısaltmalar yapılmıştır. Bu kısaltmaların çoğu 1898'de Maeterlinck'in ilk revizyonu yayınlanmadan önce yapılmıştır. Bu, hem kendisi hem de Maeterlinck'in metni keserken aynı prensibi uygulamış olmasına rağmen bestecinin bağımsız davrandığını gösterir.

Debussy'nin IV. Perde 4. Sahnesinde yer alan metin değişiklikleri neredeyse sadece metinsel çizgiler boyunca yapılan kesintilere dayanıyordu. Müzik düşünceleri de bu kararlarda bir etken olmalıdır, ancak 4. sahenin her taslağının ayrıntılı bir müzik analizi bağlamı dışında değerlendirilmeleri neredeyse imkansızdır. Dahası Debussy muhtemelen metin değişiklikleri için büyük ölçekte kesintiler yapmak konusunda isteksizdi (Grayson, 1985, s. 19).

3.2.5 Oyun ve Opera Librettolarına Göre V. Perdelerin Karşılaştırılması

Debussy'nin oyun metninden çıkardığı V. Perde 1. Sahnede kadın hizmetçiler bodrum katında bir salonda toplanmışlar, yaşanan trajik olayları konuşurlar. Yaşlı bir hizmetçi Golaud ve Mélisande'ı kapının önünde nasıl yaralı bulduğunu anlatır. Golaud, Mélisande'ı yaralamış, Pelléas'ı kuyuya atmış ve intihar etmeye çalışmıştır. Bu sahenin sonunda hizmetçiler yukarı çıkarlar ve son sahnedeki Mélisande'ın ölüm döşeği sahnesinde göründükleri girişi gerçekleştirirler.

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'nin V. Perde 1. Sahnesinde Doktor karakteri için oyun ve opera librettosu arasındaki farklar Tablo 3.2.5.1'de verildiği gibidir; Farklılıklar bold olarak belirtilmiştir.

Tablo 3.2.5.1: V. Perde 1. Sahne, Doktor karakteri İçin Oyun ve Opera Librettosu Karşılaştırması.

Oyun	Libretto
DOKTOR Bu küçücük yaradan ölmüyor o; bu yüzden bir kuş bile ölmez... Onu siz öldürmediniz efendim; kendinizi üzmemeniz böyle... Zaten o yaşamayacaktı. Sebepsiz dünyaya gelmişti o... ölmek için; şimdi de sebepsiz ölüyor... Hem sonra, onu kurtaramayacağımız da daha belli değil...	DOKTOR Bu ne ölebileceği küçük bir yara değil; bu yaradan bir kuş bile ölmez, bu yüzden onu öldüren biz değildik, efendim; çok üzülme... Ve sonra onu kurtarmayacağımız söylenmiyor ...

3.3 *Pelléas ve Mélisande* Operasında Müziksel Sembolizm

Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande*'ı zengin bir Sembolizm ve belirsiz anlatımı kelime hazinesi ve edebî tarzıyla kuşkusuz pek çok bestecinin hayal gücünü ele geçirmişti. *Pelléas et Mélisande*, bazı bestecileri de Maeterlinck'in kelimelerle başardığını müzikte de başarmak için armonik dil, biçim ve orkestral dokuları yeniden tasarlama konusunda motive etmişti. Paul Dukas, bu zamanın sanatsal kültürünü, İzlenimcilik, Sembolizm ve şiirsel gerçekçiliğin, coşku, merak ve entelektüel tutkuyla yarıştığı bir atmosferde bir araya geldiğini söyler. Bu dönemde ressam, şair ve heykeltıraşlar materyalleri parçalara ayırıp, inceleyip kendi iradesine göre değiştirir. Böylece kelimeler, sesler, renkler ve çizgilerin hepsinin yeni anlamlar ile yeni duyguları ifade ettiğini belirtir (Lee, 2013, s. 17).

Pelléas ve Mélisande'ın müziksel yapısı da dikkat çekicidir. 300 yıllık tarihi boyunca opera, hikâyedeki karakterleri canlandıran şarkıcıların ses tekniklerini sergilemeleri için arylarla kurgulanıyordu. *Pelléas ve Mélisande*'ta ise bu durum tam tersidir: Operada hiç arya yoktur. Bunun yerine her sahne, hikâye ve kişilik işlevleri arasında bir ayırım olmaksızın sürekli bir akış halinde sunulur.

Debussy, bu akışı bozduğunu düşündüğü unsurları müziğinden de uzaklaştırmaya çalışır. Orkestrasyonu renk ve atmosfer yaratmak üzere kurgular; dolayısıyla standart operalarda olduğu gibi eseri kalabalıklaştıran tekrarları dışlayacak bir yaklaşımla

oluşturur. Ezgisel veya armonik gelişim yerine kendini serbest bırakır; eser önceden düzenlenmiş değil kendiliğinden ilerliyormuş gibi görünen bir yapıyı ortaya koyar.

Eserin yapısı, bestecinin olgunluk döneminde vardığı armonik-modal özel bileşimin üst düzeyde değerlendirildiği bir kurgusallığa dayanır. Öte yandan, bestecinin ilk dönemindeki Wagner etkisinin çok belirgin olduğu eserlerindeki eğilimlerin de çok daha kişisel bir müzik diliyle değerlendirilmiş olduğu açıktır. Modalite, hikâyenin karanlık Ortaçağ ortamıyla tam anlamıyla örtüşecek bir incelikle kullanılmıştır. Saf bir tını dünyası yapının her yerinde aslında Debussy’de pek de alışkın olmadığımız bir kütsel çerçeve oluşturur. Debussy öncesinde enstrümanların ortak sesleri fonksiyonel kullanılırken, bu yapıtta bu amaçla kullanılmamıştır (Brown, 1992, s. 74).

Debussy’nin operasında Wagnerci müzikli dram etkisi açıkça bellidir. Debussy’nin müzik dili, Wagnerci yaklaşımı biçimsel olarak örnekleyerek değil, sembolleri Wagner’in müziksel ifade biçimi ile anlatarak gelişir. Wagner’in müzikli dram ve *Gesamtkunstwerk*’ine dönüşecek opera anlayışında ilerleyecek olan bu eğilim, Debussy’nin operasında da kendini gösterir (Antokoletz, 2004, s. 8).

İdeal bir libretto ile oluşturulmuş olsa bile Debussy, Wagner sonrası opera için yeni biçimler üretmekte zorlanıyordu. Wagnerian yöntemleri uyarlamak ya da yeniden yazmakta yaşadığı zorluklar, *Pelléas ve Mélisande* konusundaki çalışmalarını hızlandırdı. 1890’lı ve sonraki yıllarda Alman besteciden uzaklaşmasına rağmen Debussy kendisini Wagner’in örneklerinden uzaklaşacak kadar da güçlü bulmuyordu. *Pelléas ve Mélisande*’ı bestelerken Wagner’in *Tristan und Isolde* (*Tristan ve Isolde*, 1865), *Parsifal* (1882) ve *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Nürnberg’li Usta Şarkıcılar*, 1868) operalarından doğrudan müziksel referanslar kullandı. Kariyerinin başlarında Wagner’in müziğini savunmasına ve 1888-1889 yıllarında Bayreuth’a bir tür hac ziyareti yapmasına rağmen Debussy, *Pelléas ve Mélisande* sürecinde Wagner’in ilerisine geçebilecek başka bir arayış içindeydi (Synder, 2013, s. 14).

Opera yazma tekniği Wagnerci yaklaşımın genel etkisine işaret etse de Debussy’nin kendi yorumu, biçimsel olarak Wagner’den temel bir ayrıma işaret eder: “Müzik olabildiğince yalın, karakterlere hareket ve duygularını ifade edebilecek özgürlüğü bırakacak şekilde geri plandadır.” (Antokoletz, 1999, s. 36)

Her ne kadar Wagner'in etkisinden ayrılmaya çalışarak yeni bir müzik dili yaratmaya çalışsa da, Wagner'in bazı eserleri özellikle içerdiği semboller ve leitmotifler bakımından Debussy'e yol gösterir. Wagner'in erken dönem operalarından olan *Rienzi* (1842) ve *Der Fliegende Holländer*'de (*Uçan Hollandalı*, 1843) leitmotifsel yapılar ortaya çıkmaya başlar. *Tannhäuser* (1845) ve *Lohengrin*'de (1859) ise tekrarlanan ilişkili temalar, sembolik olarak da önem kazanmaya başlayınca daha bütünleştirici biçim ve dokular kullanılır. Wagner, sanat türlerini gittikçe artan bir şekilde kaynaştırmaya devam ettikçe, leitmotifler de kalıplaşmış biçimlerin ötesine geçerek daha yoğun kullanılır olur. Bu sürecin bir sonucu olarak, Wagner'in müzikli dramlarında, leitmotifler artık dramatik anlatımda her an görülmeye başlar. Leitmotiflerin bu yeni yayılcı rolü, sembolik anlamın daha yoğun bir şekilde özümsemesi ile benzer (Antokoletz, 2004, s. 45). Marcel Schneider bu konuda "Wagner'in etkisi, Mallarmé'nin görüşü, Debussy'nin yapıtlarından öğrenilecek dersler ve dini dogmadan çok ruhsal ve estetik önseziler üzerine kurulmuş yaygın mistisizm, 'sembolik müzik' olarak adlandırabileceğimiz yapıyı oluşturmaya katkıda bulunmuşlardır" der (Schneider'den aktaran Antokoletz, 1990, s. 10). Böylece, Debussy'nin operasındaki Sembolizm, kendisinin Wagner'in *Pelléas ve Mélisande* üzerindeki etkisini bilinçli olarak reddetmesine rağmen Wagner ile kendisi arasında birlik kurar.

Metnin akışıyla son derece organik bağları olan, ritmik, daha doğrusu, ritmik-dokusal açılma-kapanma / sıkışma eylemlerinin planlanması ustacadır ve bu oluşlar, leitmotif düşüncesinin, Debussy'deki bu çok gelişmiş planı içerisinde farklı ve çok yeni bir değer kazanmasını, dahası, yeniden anlamlandırmasını koşullayacak bir çerçevede var edilmişlerdir. Yapıdaki tüm simgesel nesnelerin, olayların, duygu durumlarının, göndermelerin müziksel karşılığı vardır ve tabii ki bu yeni bir şey değildir. Öte yandan, ağırlıklı olarak ritmik-dinamik dokusallığın kendi iç kurgusallığının birer leitmotif gibi değerlendirilişi, en azından Debussy'nin yaptığı biçimiyle, yenidir. İlk bakışta, zaten tümüyle reçitatif üzerinde akan yapının içindeki bu ritmik-dinamik sıkışma-açılma süreci raslamsal, ya da tümüyle sadece metinle ilgili zorunlu olarak koşulladığı bir şey gibi gözükse de, metnin bütününe dair bir üst metnin, bir özetin tasviridir. *Mélisande*'nin tuhaf bilinç akışının ve dahası bu bilinç akışının yol açtığı bir imge olarak vücut ritminin tasviridir. (Özkişi, 2009, s. 158)

Operada oyunun Sembolizm doğasını anlatmak için metnin duyusal kalitesini yansıtan ve yeniden yaratan tonaliteye alternatif modlar ve kompozisyon teknikleri kullanır,

tüm çalışma boyunca net bir tonalite yoktur ve ton netliğinin kullanıldığı alanlar genellikle Yniold karakteri görüldüğünde seyrek olarak meydana gelir.

Bir başka Sembolist okumaya göre, Mélisande'ın sahnelerinde, genellikle pentatonik dizilerin kullanılması, Mélisande'ın pastoral ve 'ilkel' insan ya da 'kadın' tarafına yapılan bir göndermedir. Bu okuma uyarınca, karakterler, mevsimlerle denkleştirilir: Mélisande ilkbahardır: genç, diri, saf. Pelléas yazdır: kısa yaşamı, Golaud tarafından sona erdirilir. Golaud, güzdür: saçları beyazlamış ve yaşlanmaktadır, yazı yani Pelléas'ı bitirir. Arkel, kıştır: keder ve ölümü çağrıştırır, kördür ve sakindir. Ancak bu Sembolist okuma, metnin bir çok yerinde çöker ve geçerliliğini yitirir. Çünkü Maeterlinck'in metni, Sembolist yorumlara açıksa da, bu açıklık, metnin yapısal açıklığıdır, kısa cümleleri, cevaplanmayan soruları, zaman, mekan, karakter boşlukları, metnin açıklığını belirtir. Ancak bu açıklık ya da açık yapıt olma durumu, aşırı yoruma da izin vermekle birlikte, aslında Modernist bir yazın örneği olarak Sembolist geleneği reddeder. Bu nedenle, söz konusu semboller ve bu sembollere yapılan geleneksel romantik atıflar, metnin öngörüsü dahilinde değildir. (Özkişi, 2009, s. 156)

Her bestecinin sembolik ilişkilendirmeleri nasıl yarattığını, yani müziksel yapıyı dramatik olaylarla birlikte dokumasını keşfetmek, bu yapıtlardaki anlamın en derin boyutunu algılamaya zemin hazırlar. Örneğin Golaud ve Pelléas'ın şatonun mahzenlerine inişi, yaylılarla ve fagotların bas seslerle çalınan inici dizileriyle elde edilmiş, harfi harfine yani objektif resimlendirme (*pictorialization*) üzerine kurulu iken, bu sahnede ve geneli itibarıyla Debussy'nin operası boyunca en çarpıcı kısım, bu inişteki ölüm kokusunun tam ses dizileriyle nesnel olarak ilişkilendirilmesidir (bkz. Nota Örneği 3.3.1'de bold olarak belirtilmiştir). Ne ölüm, kader, bilinçaltı ve karanlık gibi kavramların tam anlamını yansıtabilecek tam ses dizisi açısından ne de doğal gerçekliğin özünü yansıtacak diyatonik dizi hakkında bariz herhangi bir durum söz konusu değil iken biz yine de bahsedilenlerin her birinin metindeki dramatik kutuplaşmanın farklı aşırılıklarıyla bağdaştığı hissine kapılırız (Antokoletz, 1999, s. 45).

Nota Örneği 3.3.1: Golaud ve Pelléas'ın Şatonun Mahzenlerine İniş Motifi. III. Perde 1-4. Ölçüler³.



Debussy'nin orkestrasyon tekniğinin ayrıntıları çoğunlukla orkestra yoğunluğundan ziyade tekil çalgısal ses renklerine odaklanmış orkestrasyon tekniğiyle paralellik gösterir. Yaylılar sıklıkla gruplara bölünmüş şekilde çalar. Tahta nefeslilere önemli solo partiler veya figürasyonlar verilir, vurmali çalgılar da ritmik yerine tınısal olarak kullanılır (Brown, 1992, s. 28).

Pelléas ve Mélisande operası on üç tema ve çeşitli motiflerden oluşur (bkz. Tablo 3.3.1). Bu motifler, üç ana karakter olan Pelléas, Mélisande ve Golaud'nun sahnelerinde belirgin bir şekilde öne çıkar (Smith, 1989, s. 105).

Tablo 3.3.1: *Pelléas ve Mélisande*'in On Üç Teması.

Tema	
I.	Les temps lointains: Uzak zamanlar
II.	Golaud
III.	Mélisande.
IV.	La destinée: Kader
V.	Pelléas
VI.	La fontaine: Çeşme
VII.	L'anneau: Kuyu ya da yüzük
VIII.	Yniold

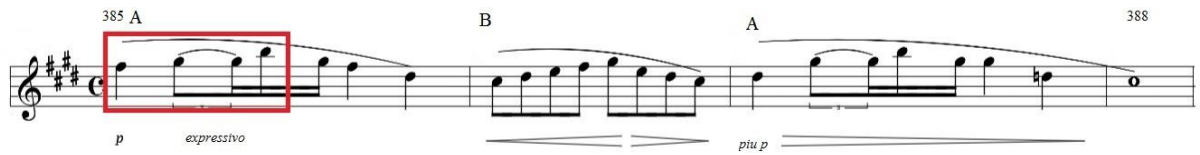
³ Antokoletz, 2004, s. 139.

IX.	L'amour déclaré: İlan-ı aşk
X.	La mort: Ölüm
XI.	L'amour éperdu: Kayıp aşk
XII.	L'enfant: Çocuk ya da bebek
XIII.	Le pardon: Af dileme

Operada kullandığı motiflerde Wagner'den esinlenen Debussy'nin *Pelléas ve Mélisande*'nda başlıca dört müziksel tema ve motif ön plana çıkar (bkz. Nota Örneği 3.3.2 (bold olarak belirtilmiştir), 3.3.3, 3.3.4, 3.3.5).

Nota Örneği 3.3.2: Mélisande Teması, I. Perde, 385-388. Ölçüler ⁴.

Örnek verilen tema ve motifler I. Perde özelinde aynı ölçü numaralarıyla belirtilmiştir.



Grayson, *Mélisande*'ı kasvetli bir dünyaya geçici olarak gelen sevginin sembolü olarak tanımlar. Ancak, sevgiye keder, dehşet, kıskançlık, cinayet ve dayanılmaz eziyet eşlik eder. *Mélisande*'ın teması, ABA biçiminde tekrarlı bir temadır. Temanın ilk üç notasından (Fa diyez, Sol diyez, Si) oluşan bir hücre, operadaki bazı noktalarda, özellikle bazı yeni motiflerin ve temaların yapımında da ortaya çıkar (Grayson ve Bachharm'dan aktaran Spies, 2009, s. 118).

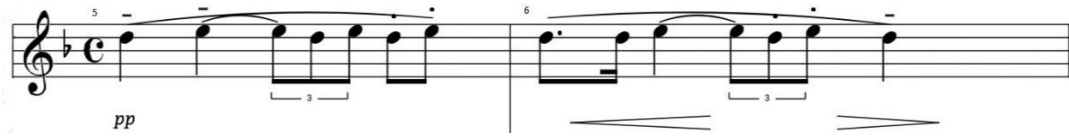
⁴ Spies, 2009, s. 118.

Nota Örneği 3.3.3: Melísande Motifi, I. Perde, 14-15. Ölçüler⁵.



Motif, Melísande'nin kişiliği ve naifliğini sembolize eden bir motiftir. Tam tema tüm operada farklı tonlarda (bkz. Nota örneği 3.3.1) beş kez duyulur. I. Perde, 3. Sahne'de tema ilk kez Melísande'nin girişinden önceki obua solusunda duyulur. Obuanın izleyiciye sunduğu dolaylı duygu ilişkisinin sembolik anlamı melankoli, gizem ve saflıktır. İkinci kez aynı sahnede birinci flüt ve birinci obua da duyurulur. Melísande'nin Allemonde'a getirilen gemiyi tanıdığı sahnede ise motif korangle ile verilir. Motif, Pelleas, Melísande'ı kolundan dik bir kaleye doğru yönlendirdiğinde üçüncü kez duyurulur. Dördüncü kez duyulması yaylılarla gerçekteşir. Temanın son ve beşinci kez, Melísande'nin ölümünden hemen sonra solo obua tarafından duyurulur (Spies, 2009, s. 120).

Nota Örneği 3.3.4: Golaud Motifi, I. Perde 5-6. Ölçüler⁶.



Golaud motifi önce I. Perdede obualar, korangle ve klarnetlerde duyurulur ve ezgisel olarak tanımlanır. Bu motifin aynı zamanda kaygı ve güvensizliği öne sürdüğu varsayılır. Golaud'nun motifi ritmik olarak tanımlanır ve opera boyunca bu motifin farklı hücreleri duyulur; bu da anksiyete, korku, güç ve ölüm anlarını destekler. Motifin genel karakteri direnç ve hayal kırıklığı karakterine de genişletilebilir (Spies, 2009, s. 124).

⁵ Spies, 2009, s. 120.

⁶ Spies, 2009, s. 124.

Nota Örneği 3.3.5: Pelléas Motifi, I. Perde 317-320. Ölçüler⁷.

En animant

P. Pre-nez gar - de! pre - nez gar - de!
Do be care - ful On, be care - ful!

Pelléas motifi ilk kez I. Perde 2. Sahnede görünürken, Geneviève hala Golaud'nun geleceğini düşünmektedir. Pelléas'ın motifi kısa ve parça parça, ritmik veya ezgisel enerjiden yoksun olarak değerlendirilir ve saflığı simgeler.

Operada Sembolist anlatımı güçlendiren form, sahneleme, ışık, dekor gibi özelliklere ek olarak çalgılar da çeşitli duygu ve durumları sembolize etmek için kullanılır.

Operadaki çalgı ve sembol ilişkileri Tablo 3.3.2'de verildiği gibidir.

Tablo 3.3.2: Çalgılar ve Sembolize Ettikleri Duygu ve Durumlar⁸.

Çalgı	Sembolize Ettiği Duygu/Durum
Korno	Derin üzüntü
Trompet	Kader
Bakır Nefesliler	İhanet, yaklaşan kıyamet
Yaylılar	Orman, karanlık, gerilim
Arp	Işık, parlaklık

Eser'in müziksel Sembolizm'ine büyük oranda katkıda bulunan bir diğer özellik ise; eserdeki tonların kimi zaman çalgıların betimleyici teknik özellikleri ile birlikte sembol olarak kullanılmış olmasıdır.

⁷ Antokoletz, 2004, s. 79.

⁸ Brown, 1992, s. 85.

Operadaki ton ve sembol ilişkileri Tablo 3.3.3'de verildiği gibidir:

Tablo 3.3.3 Kullanılan Tonlar ve Sembolize Ettikleri Duygu ve Durumlar⁹.

Ton	Sembolize Ettiği Duygu/Durum
Do diyez minör	Belirsizlik
Re minör	Orman, karanlık, bilinmezlik
Mi Majör	Su, kader
Fa Majör	Hassaslık, sempati
Fa diyez minör	Tehlike, ihanet, kader
Fa diyez Majör	Işık, parlaklık, aşk

⁹ Brown, 1992, s. 87.

4. BÉLA BARTÓK'UN *A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VARA* OPERASI

4.1 *A Kékszakállú Herceg Vara* Operasının Yaratılış ve İlk Sahnelenme Süreci

Maurice Maeterlinck'in *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariane'la Mavi Sakal*) oyununun ve çok daha geçmişte Mavi Sakal'la ilgili söylencelerin de aralarında bulunduğu kaynaklardan operaya uyarlanan, librettosunu Maurice Maeterlinck'in öğrencisi olan Béla Balázs'ın yazdığı, Béla Bartók'un tek operası olan *A Kékszakállú Herceg Vara*'nın¹⁰ (*Mavi Sakal'in Şatosu*) bestelenme süreci 1911 yılında başladı; operanın prömiyeri 24 Mayıs 1918'de Budapeşte Kraliyet Macar Opera Binası'nda yapıldı. Eser, bir saatten daha uzun sürer ve sadece Mavi Sakal, Judith ve Mavi Sakal'ın şatosunun olduğu üç karakteri içerir. Prömiyerde Mavi Sakal'ı bas Oszkár Kálmán, Judith'i soprano Olga Haselbeck seslendirmişti.

Balázs, Maeterlinck'in Mavi Sakal söylencelerini yorumlayarak oluşturduğu oyununa kendi yorumunu da katarak Mavi Sakal, Judith ve şato karakterlerinin eşit derecede önemli olduğu üç karakterden oluşan bir libretto yaratır. Buna göre Mavi Sakal'ın yeni eşi Judith, şatodaki yedi kilitli kapının ardında ne olduğunu bilmek istemektedir. Balázs'ın librettosunda Judith ve Mavi Sakal her kapıya geldiklerinde onun kapıları açmaya izin vermesi için ikna eder. Kapılar açıldıkça yavaş yavaş sadece Mavi Sakal'ın gücünü ve hazinesini değil, aynı zamanda zalimliğinin ve ruhsal bozukluğunun kanıtlarını da keşfeder.

Bartók'un operası, az sayıda karakteri şok unsurunu ve tamamen metaforla dolu bir gerçekliği barındırır. Mavi Sakal'ın ruhunun bir sembolü olarak kan, şatonun odalarının her birinde canlı gibidir ve kocasının saklı yaşamına acımasızca göz koyan Judith için yedi kapı açılmak zorundadır. Judith, amansız zamanın "kaderci" unsurunu, Mavi Sakal'ın "sonsuz karanlığa" kaçınılmaz ilerleyişini temsil eder (Antokoletz, 1990, s. 78).

Yirminci yüzyıldan önce genellikle halkın yarattığı, kuşaktan kuşağa ilerleyen olağanüstü olayların işlendiği masallar, gerçek ya da gerçeğe yakın olayların anlatıldığı sevgi, kahramanlık gibi konuların merkezini oluşturduğu ve bu kahramanların olağanüstü özelliklerinin sınırlı olduğu halk söylencesi (hikâyesi) veya bu özellikleri taşımasına ek olarak kahramanlarının olağanüstü güçlere sahip

¹⁰ Bundan sonra eserden *Mavi Sakal'in Şatosu* olarak bahsedilecektir.

olduğu efsane gibi türler ortaya çıkmıştı. Mavi Sakal, kaynaklarda masal, söylence, hikâye veya efsane olarak bulunur. Bu bilgiler ışığında kuşaktan kuşağa aktarılması, kahramanlarının gerçek üstü olması ama aynı zamanda da gerçek olabilecek olaylara dayanması gibi özellikleri sebebiyle efsane özelliklerini taşıdığı için bu tez çalışmasında efsane olarak değerlendirilecektir.

Eş katili Mavi Sakal’la ilgili hikâyeler, yirminci yüzyılın çok öncesinde türemişti. Tüm anlatıların ortak noktaları, kapılar ve anahtarlar, kadınların katli ve ana karakterin Mavi Sakal oluşudur. Dünyanın dört bir yanından aynı tema ve motiflere sahip sayısız hikâye gösterilebilir. Almanya, Afrika, Kuzey Fransa, İtalya ve hatta Kentucky ile Kuzey Amerika bulunan Apalaş Dağları’ndan gelen masallar, aşık olan ve aşkları yüzünden ölüme sürüklenen genç kadınların hikâyelerini anlatır. Bu kadınlar bazen kaçmaya çalışır bazen de itaatsizliklerinin sonucu olarak kaderlerine razı gelirler (Keiser, 2010, s. 8).

Yukarıda belirtildiği gibi Mavi Sakal, oldukça eski bir efsanenin ana figürüdür. Kökenleri, tarihsel ve kesin bir doğrulama olmaksızın 140 çocuğa işkence ederek öldüren VII. Charles komutasındaki Fransız mareşal Gilles de Retz’in (1405-1440) tüyler ürpertici geçmişine kadar takip edilebilir. Mavi Sakal’ın edebiyat tarihindeki yeri ise *Parmak Çocuk, Çizmeli Kedi ve Kırmızı Başlıklı Kız* masallarını yazıya geçiren ve yayımlayan Charles Perrault’nun (1628-1703) *Contes du temps passé, ou contes de ma Mère l’Oie (Geçmiş Zamanın Hikâyeleri ya da Anne Kazın Masalları, 1697)* adlı eserinden kaynaklanır. Charles Perrault’nun aktardığı masal kısaca, Mavi Sakal’ın eşinin, onun kesin uyarılarına rağmen açmaması gereken bir kapıyı açıp eski eşlerinin asılı duran başlarını görmesi ve onlarla aynı kaderi paylaşmaktan iki erkek kardeşi tarafından kurtarılmasını anlatır (Stevens, 2002, s. 325).

Perrault’dan bu yana geçen iki yüz elli yıl içinde efsane başka pek çok şekilde yeniden anlatılmış, olay örgüsü ve psikolojik bağlamı sayısız değişikliğe uğramıştır. Béla Balázs ve Bartók kendi yorumlarını kattıkları zaman dahi Mavi Sakal efsanesi opera sahnesine yabancı değildi. Michel-Jean Sedaine’nin (1719-1797) metninin temel alındığı Grétry’nin *Raoul Barbe-Bleue*’sü (1789), Jacques Offenbach’ın *Barbe-Bleue*’sü (1866), Paul Dukas’ın (1865-1935) Maeterlinck’in dekorlarıyla *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) uyarlaması, Balázs ve Bartók’un *Mavi Sakal*’ına öncülük etti. Birkaç yıl sonra da librettosu Herbert Eulenberg’in erken dönem

dramatik eserlerinden birini temel alan Emil von Reznicek'in (1860-1945) *Ritter Blaubart*'ı (1920) Darmstadt'ta sahnelendi.

Eski söylenceler üzerine inşa edilen Mavi Sakal efsanesi, opera biçiminde kendini sadece kelimelerle değil, aynı zamanda müzikle de görkemli bir şekilde ortaya koyar. Bartók, *Mavi Sakal'in Şatosu*'nda efsaneyi kadim ve büyülü bir safhaya taşımak amacıyla kendi Klasik eğitimini deneyci tarzı halk müziği ile birleştirdi. Keiser'e göre eserin materyalinin seks, korkunç ölüm, kasvet ve gizemden oluşan renkli karışımı, Sembolist yaklaşım için mükemmel bir araçtı. Béla Balázs, *Mavi Sakal'in Şatosu*'nda açıkça görüldüğü üzere Fransız Sembolizm'inin ve Alman Romantizmi'nin iyi bir uygulayıcısıydı. Judith ve Mavi Sakal karakterleri, düşünce veya fikir ile birey arasındaki mücadeleyi bir tiyatro kuramı olarak kurgulayan trajedi kavramını metafizik bir seviyeye taşıyarak karamsar bir tiyatro kuramı oluşturan ve bu kavramı trajik suçluluk kavramına dönüştüren Alman oyun yazarı Christian Friedrich Hebbel'in (1813-1863) ideallerinin vücut bulmuş halleridir. Mavi Sakal, insan olma, aşkı arama ve en nihayetinde kişinin kendi kendine dayattığı sınırların tuzağına düşme yalnızlığının hikâyesidir. Operanın kadının merakına karşı önlem alma, kadının hırsının tehlikeli sonuçları, karşılıksız aşkın kurtarıcı olma idealini ve günümüze aktarılmış tam bir yalnızlığın doğasını anlattığı söylenebilir (Keiser, 2010, s. 4).

Eser, insan ilişkilerinin Freudyen incelemesinin sanat alanına geçtiği, insan zihninin bilinmeyen, bazen de daha karamsar alt metinlerini resmetmek adına istek duyulduğu bir zamanda yazılır. Erkeğin kadın temsili aracılığıyla kurtuluşa susamışlığını ve iki karakterin özünde yatan insanıyeti anlatan temaları geliştirirken, Bartók'un manevi arınmayı anlatan sembolik masalı aynı hikâyenin diğer güncel yeniden anlatımları ile çarpıcı benzerlikler taşır (Antokoletz, 2004, s. 37).

Balázs'ın eserleri rüyaların sembolik anlamlarına karşı keskin bir farkındalığı işaret eder. Mavi Sakal'in şatosuna olan yolculuk bile bir rüyayı andırır. Bu bilgi, oyunun özgün girişinde şöyle verilir:

“Bir zamanlar...

Bu nerede oldu?

Dışarıda mı yoksa içeride mi?

Eski masal, bu ne anlama geliyor?

Bayanlar ve baylar?

Şarkı devam ediyor.

Bana bak, gözlerim senin üstünde.

Göz kapaklarımızın perdesi kalkıyor:

Sahne nerede: Dışarıda veya içeride.

Bayanlar ve baylar?

Acı ve neşeli Çevremizdeki olaylar.

Ancak dünya orduları kaderimizi belirlemez.

Bayanlar ve baylar.

Birbirimizi görüyoruz,

Kendi masallarımızı anlatırız.

Nereden geliyorsak,

Şaşkınlıkla dinleriz

Bayanlar ve baylar! dizelerinde de vurgulanır.

Balázs'ın psikolojik süreçlere ve günlük tutma yoluyla yaptığı kendi düşüncelerinin yansımalarına olan hayranlığı, çağdaşlarıyla paylaştığı ve yaşadığı zaman dilimi ile eşzamanlı olan bir olgudur. Rüyaların incelenmesine yönelik ilgi, Freud'un *Die Traumdeutung (Rüyaların Yorumu, 1895-1899)* kitabının yayımlanmasından önce kimi bildirilerde de ortaya konmuştu (Antokoletz, 2004, s. 45).

1900 yıllarda Avrupa'nın her yerinde ve Macaristan'da yaşanan çatışmalar ve Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı dönemdeki toplu kayıplar, yıkım ve yokluğun sebep

olduğu, insanın varoluşunu sorguladığı ve altta yatan simgesel mesajların sanat yoluyla anlatılmaya çalışıldığı Sembolizm ve diğer sanat akımlarının doğmasına sebep olur. Macar Sembolistler kafası karışmış, yaşadığı zamanı ve olayları anlamlandırmaya çalışan yirminci yüzyıl Macar insanına Sembolizm'e yeni değerler katarak bir çıkış yolu gösterme çabası içine girip, Avrupa edebiyatında kısa bir zamanda Sembolizm'in önemli temsilcisi durumuna geldiler. Bu gelişmelerin ışığında Balázs'ın yeniden kaleme aldığı hikâye, özellikle Macaristan'da gerçekleşen kültürel ve sanatsal yeniden doğumun bir sonucudur. Eser, Perrault'un masalından esinlenerek yaratılır ancak başta Mavi Sakal'ın karakterinde olmak üzere büyük değişikliklere uğrar (Okamoto, 2014, s. 215).

Bartók ve Balázs arasındaki ilişki sadece bir opera librettisti ve besteci dostluğu değildir. Aynı zamanda 1910'larda komşu olan, aynı siyasi hareketlere katılmış olan iki insanın yoldaşlığıdır. 1919 yılında Balázs, Macaristan Sovyet Cumhuriyeti'nin yıkılmasından sonra Viyana'ya karşı açılan savaşa katılır; bu dönemde Bartók'la birbirlerinden uzaklaşırlar. Savaş döneminde Balázs Viyana, Berlin ve Moskova'da sürgünde kalır. Hem sürgün olması hem de Yahudi olmasının yanı sıra Avusturya Alman geleneğinden kurtulmak ve gerçek bir Macar olabilmesi için asıl ismi olan Herbert Béla Bauer'i Béla Balázs olarak değiştirir. Yani yetenekli, hırslı ve çok yönlü bir yazar olmanın yanı sıra, Bartók ile bir ortak nokta olarak damarlarında derin bir Macar milliyetçiliği de bulunur.

Balázs, Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) ve Maeterlinck gibi geç on dokuzuncu ve erken dönem yirminci yüzyıl Avrupa oyun yazarlarının eserlerinden etkilenmişti. Bunun doğal bir sonucu olarak da Macar yazarın fikirlerinde böylesine önemli figürlerden izlere rastlanır. *Mavi Sakal'ın Şatosu*'nun librettosundaki Sembolizm'de, motifler Bartók'un müziği aracılığıyla yepyeni bir boyut kazanır. Şato sadece şato, yedi kapı da sadece birer eşik değildir; sahneleme sırasında o zamanlar yeni bir sahne tekniği olan ışıklandırmalar kullanılır. Opera, müzik bakımından örnek aldığı Debussy'nin deneyselliği ve cesareti sayesinde de Sembolizm müzikte bir son nokta olarak görülür (Keiser, 2010, s. 12).

Belki de *Mavi Sakal'ın Şatosu*'na dolaylı ve dâhili kanıtlara dayanıp Sembolizm'in bir unsuru olarak otobiyografik bir anlam da yüklenebilir. Başta Zoltán Kodály (1882-1967) için hazırlanmış olan Balázs'ın librettosunun 1910 yılındaki bir

okumasında Bartók konuya kendini adeta kaptırır. Bütün eserleri arasında Bartók'un sadece *Mavi Sakal'in Şatosu*'nu, 1923 yılında genç bir öğrenci olan Ditta Pasztory ile evlenmek için boşandığı eşi Marta Ziegler'a adaması da ayrı bir çarpıcı noktadır (Antokoletz, 1990, s. 78).

Balázs, eserdeki gösterişli ve korku dolu sahneleri aynı dönemlerde Almanya'da yaşamış, sahne tasarımı ve aydınlatma tekniklerini ileriye götürmüş olan Max Reinhardt'ın (1873-1943) teknikleriyle birleştirmişti. Reinhardt sahnesinde atmosfer yaratmada öncelikli olarak ışıktan ve renklerden faydalanıyordu. Balázs da renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkisini göz önünde bulundurularak oyun metnine ve sahnedeki olayların akışına uygun renkler seçti. Beyaz ve kırmızı gibi sahne aydınlatmasında alışılmış renklerin dışında mavi, yeşil ve mor gibi iddialı renkler kullandı. Bu renkler ve ışıklar Sembolist anlatımı oluşturuyordu. Bu da seyircilerin odağını karşılardaki karakterlere kaydırmaya yardımcı oluyordu.

Kapıların ardında ne olduğunu simgelemek için renkli ışıkların kullanımı sahne yapımcıları için olası bir engelin de önüne geçer. Göz alıcı sahnelerin çokluğu kurguyu psikolojik olarak kalabalıklaştırabilir ancak en önemlisi, böylesine bir kurguda bütün bu sahneleri sergilemek için oldukça geniş bir sahneye ve etkili kaynaklara ihtiyaç duyulur (Benson, 2000, s. 246).

Balázs'ın *Mavi Sakal'in Şatosu*'nu kurgularken karşılaştığı problemler Bartók için tamamen öngörülmemiş değildi. Başlangıçta Kodály için yazılan librettoyu, Bartók'un onun işbirliği olmadan düzenlediği söylenir. Opera, Sembolist tiyatrunun özelliklerinden olan dramatik unsurların yokluğu, aksiyonun durağanlığı ve detaylı karakter betimlemelerinin yetersizliği sebepleriyle eleştirilere maruz kalır. Yapılan bu itirazların sonucuna bu operanın model olarak ele alınıp alınamayacağı sorusu yöneltilerek karşı çıkılır (Stevens, 2002, s. 334).

Mavi Sakal'in Şatosu, dinleyicisi üzerinde güçlü bir etki bırakan psiko-Sembolist bir eserdir. Hafızalara kazınan güzellikleriyle şafak, öğle vakti, alacakaranlık ve öne çıkan güzelliğiyle geceyi kullanarak Balázs aslında Sembolist bir kurgu ortaya koyar. Mavi Sakal, mutluluğu sevgi duyduğu şeylere bağlı olan ancak onları anıları dışında hiçbir yerde tutamayan, arayışta olduğu mutluluğun ondan hep kaçtığı bir karakterdir. Judith, iç yaşamına ışık girmesi arzusuyla nihayetinde Mavi Sakal'in önceki aşklarının anılarını canlandırır ve bunun sonucunda da sonsuz gecede onlara

katılmaya mahkum edilir. Karşılaştığımız trajedi aslında onun değil, Mavi Sakal'ın trajedisidir (Benson, 2000, s. 259).

Mavi Sakal'ın Şatosu'nun konusu aynı zamanda iki cinsiyetin (kadın ve erkeğin) sonsuza dek problematik ilişkisini de ortaya koyar. Operada gösterilen iki kişi arasındaki ilişki, çağdaş feminist hareketin çürüteceği bir ilişkidir ancak dahası bu ilişki anlaşılacak zorundadır. Veress'e göre Judith, sevgisiyle erkeğin gücüne sahip olan tutkulu ve talepkâr kadını sembolize ederken Mavi Sakal, hisleri yavaşça gelişen ve içsel benliğini açığa çıkarmak konusunda çekingen olan karakterdir. Judith, yine de paradoksal olarak kadın arzularının yerine getirildiğini temsil eder. Judith'in ölümüyle Mavi Sakal'ın son sözleri “[Ş]imdi her zaman karanlık olacak”tır (Antokoletz, 1990, s. 81).

4.2 Maurice Maeterlinck'in *Ariane et Barbe-bleue* Oyunu ile Béla Balázs'ın *Mavi Sakal'ın Şatosu* Librettosunun Metin Karşılaştırması

Çalışmanın bu bölümünde operanın genel akışı, önemli derecede etkili olan semboller açıklanacak ve bu açıklamayla paralel olarak oyun metni ile operanın librettosu arasındaki farklılıklar ortaya konacaktır. Yapılan karşılaştırmalarda Maeterlinck'in oyun metninde Fransızcadan Türkçeye çevrilen kaynaktan, librettonun Türkçe çevirisi olmadığından Balázs'ın İngilizceye çevrilmiş orijinal metninden yararlanılmış olup, karşılaştırmalar konunun ele alış biçimiyle ilgili yapılacaktır.

Perrault'nun Mavi Sakal versiyonunda katil koca ona karşı gelip yedi kapının sonuncusunu açmaya cesaret eden bütün eşlerini öldürür. İlk altı eşik kolayca geçilir; engin hazinelerle sayısız zevklere açılır. Yasaklanmış son kapı ise izinsiz giren kişi için hızlı bir ölüm anlamına gelir. Kaderlerine şahit oluyormuşçasına, girenlerin ayakkabıları ondan öncekilerin kanlarıyla lekelenir. Yirminci yüzyılın kültürel hassasiyetleri kadınlara böylesine cani bir muamele ve Mavi Sakal gibi canavar bir karakterin sığılğını kabul etmekte zorlanır.

Maeterlinck'in oyunu Balázs'ın librettosu için ana kaynak olmasına rağmen hem operada hem de konuya bakış açısında farklılıklar vardır. Maeterlinck'in *Ariane et barbe bleue*'sü, Ariane'in Mavi Sakal'ın kendinden önceki önceki beş eşini kurtarmaya çalıştığı Sembolist bir trajedidir. Ancak eşlerin hepsi oyunda geçen köylülerin ayaklanmasında yaralanan Mavi Sakal'ı terk etmeyi reddeder; Ariane de

onu kurtardıktan sonra şatodan ayrılır. Dukas, Maeterlinck'in metninin statik drama olmasından dolayı anlamakta ve yorumlamakta zorlanmıştı. Besteci, oyunun metni üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan operayı daha çok senfonik bir biçimde oluşturarak dönemin müzik anlayışına uygun bir biçime dönüştürmüştü. Balázs ise vurguyu Mavi Sakal'ın son karısından (Judith) Mavi Sakal'ın trajedisine kaydırır ve dramayı tek bir perdeye topladı.

Hem Perrault hem de Maeterlinck'te Mavi Sakal, yedi kapının anahtarını eşlerine emanet eder; şatoya dönüşünde ise eşlerinin kendisine itaatsizlik ettiklerini ve kapıların hepsinin açıldığını keşfeder. Balázs, Judith'in Mavi Sakal'ın huzurunda kapıları açmasını sağlar; Mavi Sakal'ı anahtarları birer birer Judith'e verme durumunda bırakır. Perrault'da kuvvetli olan kan unsuru (yedinci anahtar önceki eşlerin kanıyla lekeli; ne kadar sert temizlenirse temizlensin kan lekesi çıkmaz) Maeterlinck'te yalnızca kan kırmızısı yakutlarda, Balázs metninde ise ilk beş kapıda görülür.

Balázs, Mavi Sakal'ın eşi için İncil'de adı geçen Judith ismini tercih eder ve görsel sanatlardaki *femme fatale* (felakete neden olan kadın) imgesi ile özdeşleştirerek konuyu Mavi Sakal'ın trajedisine kaydırıp oyunu tek perdeye sığdırır. İşkence odasının duvarlarında, silahların üstünde, hazine odasındaki mücevherlerde, bahçede arazide "kan" her yerdedir (Stevens, 2002, s. 329).

Operada Judith, kapı kapı dolaşır Mavi Sakal'ın zihninde, ruhunda ve bedeninde daha derine iner; erkeğin karmaşıklıklarını ve zayıflıklarını gözler önüne seren belli başlı renkler ve sembollerle karşılaşılır. Judith şatoya güvenle ve yeni kocasının dünyasını ve kalbini aydınlatma arzusuyla ve inatçı bir kararlılıkla girer. Kapıları açtıkça Mavi Sakal'ın ruhunun içine açılan kapıları keşfeder. Anlarız ki, Judith'in şatoya gelişi, aynı zamanda Mavi Sakal'ın katı ancak sevecen yeni eşinin karşısında ruhunu ona açmasını da temsil eder. Böylece kapılar da onun ruhuna olan pencereleri temsil eder. Burada şato, Mavi Sakal'ın kendisidir (Keiser, 2010, s. 10).

Balázs'ın *Mavi Sakal'ın Şatosu* opera librettosu, dramatik aksiyondan tamamen yoksun bir statik dramadır. Eserde sadece iki ana karakter vardır: Mavi Sakal ve Judith. Önceki üç eş sadece kısa bir şekilde ve sessiz rollerde ortaya çıkar. Perde açılmadan önce prologda okuyucunun sesi boğuk ve kederlidir. Bu sesin buyruğuyla yaylılar hüzünlü bir ezgi çalarken perde de açılmaya başlar. Ortaya çıkan sahnede küçük demir bir kapıya çıkan merdivenleri olan düzenli bir Gotik salon vardır.

Merdivenlerin ötesinde kapalı yedi kapı bulunur. İçeride ne bir pencere ne de bir süsleme vardır ve salon da bir kayaya oyulmuş devasa bir mağaraya benzemektedir. Prologda duyulan ses, bu loşlukta ortadan kaybolur. Birdenbire küçük demir kapı açılır ve bir ışık huzmesi Mavi Sakal ile son eşi olan Judith'in üzerlerine vurur. Kapı kapanmadan önce Judith, Mavi Sakal'ın sunduğu kaçma şansını reddeder. Judith ona, ışığın hiç girmediği şato ile ilgili sorular sorar, duvarlara dokunur; duvarların nemli olduğunu fark eder (Stevens, 2002, s. 335).

Operada Judith'in duvarlardaki nemi fark etmesinden yedinci kapının açılmasına kadar yoğunlaşan müziksel pasaj, opera boyunca librettoda bulunan kan motifini oluşturur. (bkz. Nota örneği 4.2.1) Bununla beraber müzikteki tansiyon da her kapının ardında dinleyiciyi neyin beklediğine işaret eder (Benson, 2000, s. 254).

Nota Örneği 4.2.1: Kan motifini. 34, 1-6. Ölçüler¹¹.

The musical score for the 'Blood Motif' in Act 1, Measure 34, is presented in two systems. The top system shows the piano accompaniment and the vocal line for Judith. The piano part is marked 'più sostenuto' and 'Andante (assai) J=104-100'. The vocal line is marked 'Andante (assai) J=104-100' and includes the lyrics 'Dei-ner Fe-ste Wan-de blu-ten! A te vó-ród fa-la vé-res!'. The score is annotated with a red circle around the piano accompaniment and a blue circle around the vocal line.

Mavi Sakal, kasvetli şatoyu gezdirirken yedi kapıyla karşılaşan Judith'e kapıların açılmayacağını söyler. İlk beş kapıyla birlikte, Judith şatoya ve Mavi Sakal'a ışık getirir. Judith, "[İ]zle ve hayran kal, izle gün doğumunu. Cennetin parlaklığı! Tüm kapıları açmalıyız. Sağlık dolu hava onlardan içeriye akmalı. Tüm kapılar açılmalı!" diye şarkı söylerken aşk ve güven doludur. Judith, işkence odasının bulunduğu birinci kapıya geldiği zaman kapının ardından antik koridorlarda iç çeken bir rüzgârın sesi gelir. Mavi Sakal'dan hem hayatına hem de şatosuna ışık sokmak için anahtarları ister. Kapı sessizce açılırken kan kırmızısı bir ışık salonun zeminine yansır ve kapının girişi yaraya benzeyen al renkli bir çatlağa dönüşür. Mavi Sakal'ın işkence odasına girmişlerdir ve Judith fark eder ki duvarlar kan ağlamaktadır. Judith

¹¹ Antokoletz, 2004, s. 191.

dizlerinin üstüne düşerken birleştirdiği avuçlarını ışığa doğru uzatır, sonrasında ise geriye kalan bütün kapıları açmak için ısrar eder. İkinci kapı, kanın silahlar üzerinde parıldadığı Mavi Sakal'ın cephaneliğine açılır. Savaşla ilişkilendirilmiş olan renk kırmızıdır. Kırmızı, şatonun ve her kapının bir şekilde bir parçasıdır, bu da seyirciye ve Judith'e tehlikenin her yerde olduğunu, bu yolculuğun sonunda Judith'i ölümün bekliyor olabileceğini hatırlatır (Antokoletz, 2004, s. 206-207) .

Üçüncü kapının ardında hazine odası bulunur kırmızı renkli mücevherler kanla iç içedir ve Mavi Sakal'ın ruhunun ilk defa pozitif bir şekilde ortaya çıkışı görülür. Kendisinin uçsuz bucaksız hazinesi canlı gibi duran duvarlardan parlak bir şekilde yansıyan altın sarısı ışıkla temsil edilir.

Dördüncü kapı, kanlı bahçe sahnesinde, gösterişli ve keyif dolu bir bahçe, koyu zümrüt rengi bir ışık huzmesiyle sembolleştirilerek şatoyu daha da aydınlatır. Mavi Sakal'ın bahçesi sanki bir insanmış gibi Judith'in varlığına tepki verir. Şato gibi, bahçe de canlı özelliklere sahiptir. “Doğru bir şekilde ilgilenilmezse” diye uyarır Mavi Sakal, bahçedeki çiçekler Judith oradayken de çürüyebilirler (Keiser, 2010, s. 13).

Beşinci kapının ardında bütün ihtişamı ve hayranlık uyandıran zenginliğiyle, Mavi Sakal'ın krallığının muazzam ışığı ve engin görkemiyle karşılaşılır. Kuvvetli bir değişimle, Judith sarsılır. Bu sahne Judith için bir dönüm noktası olmakla beraber, operanın ilk doruk noktasıdır. Beşinci kapı açılıp kırmızı bir ışık seli şatoyu sarmaladığında ve özgürleşmiş, bedel ödemiş, aydınlanmış, mutluluğu için minnet duyan Mavi Sakal, eşini kollarına almak istediğinde gün ışığı çoktan görünmez olmuştur. Judith'in tek gördüğü kanlı gölgelerdir. Bu aşamada ışık şatodan çekilir ve Mavi Sakal da, Judith de önceki eşlerini katlettiğine ve adalete teslim olması gerektiğine emin olmuşlardır (Benson, 2000, s. 260).

Judith son iki kapıyı açmak istediği zaman Mavi Sakal, gördüklerinin yeterli olduğu gerekçesiyle reddeder. Şatonun içi, açılmış olan beş kapıdan gelen ışıkla parlamaktadır. Ancak Judith, bütün gizemleri çözme isteğiyle Mavi Sakal'dan kapıyı açması için onay ister. Mavi Sakal isteksizce onaylar.

Judith altıncı kapıyı açtığı sırada sahne farkedilir derecede karanlık hale gelir. Açılan kapıdan yayılan ışık soğuk ve titreyen bir mavidir. Bu, bir gözyaşı gölüdür. Ancak kimin gözyaşı olduğu belirtilmemiştir. Gözyaşlarının önceki eşlere mi, yoksa Mavi

Sakal'a mı ait olduğu bilinmez. Mavi Sakal, Judith'i kolları arasına alır ve yedinci kapının sonsuza kadar kapalı kalması gerektiğini söyler.

Judith “[S]ırrını tahmin ettim, Mavi Sakal. Ne sakladığını tahmin edebiliyorum. Cephaneliğindeki silahların da, görkemli tacının da üstlerine kan bulaşmış. Kana bulanmış çiçeklerinin toprağı. Bulutlarının gölgesi bile al al olmuş. Artık biliyorum her şeyi, ah, Mavi Sakal, biliyorum kimlerin ağlamaları doldurmuş beyaz gölünü. Eski eşlerinin hepsi, hepsi vahşice, kanlı bir şekilde katledildi” der (Benson, 2000, s. 274).

Yedinci kapı sahnesinde Judith başını omuzuna koyarak Mavi Sakal'a ondan önce başka kimseyi sevip sevmediğini sorar ancak Mavi Sakal yanıt vermekten kaçınır. Diğerlerinin kendisinden daha güzel olup olmadığını sorduğunda da bir cevap alamaz. Çaresizce uzaklaşırken son kapının da açılmasını istediğini söyler ancak Mavi Sakal sessiz kalmaya devam eder. Orkestradaki kan motifi artan bir şekilde hızlanınca Judith en sonunda ondan neyin saklandığını anlar: Silahların, mücevherlerin, çiçeklerin ve Mavi Sakal'ın bütün arazisinin üzerindeki kan kanıtlıdır ki, Mavi Sakal ondan önceki bütün eşlerini katletmiştir. Yine de emin olmalıdır; Mavi Sakal üzgün bir şekilde ona son anahtarı da verir. Judith yedinci kapıyı açmak için harekete geçtiğinde şato dramatik bir şekilde lavanta renkli gölgelerle karanlığa bürünür; gözyaşlarının mavisi ve kanın kırmızısı birbirine karışmıştır. Son kapının ardında Mavi Sakal'ın hapsettiği eski eşleri görülür. Hayattadırlar ancak şatonun duvarları ve Mavi Sakal'ın ruhunun içine gömülü durumdadırlar. Yedinci kapı sahnesi tek perdeden oluşan operanın ikinci doruk noktası ve finalidir. Ölümü bekleyen Judith'in başta aklı karışmıştır ancak sonrasında yedinci kapının ardındaki odada onu bekleyen kaderi görünce dehşete düşer.

Mavi Sakal'ın öldürdüğü düşünölen eşler hayattadır. Yedinci kapının ardından bir zamanlar Mavi Sakal tarafından sevilmiş olan eşler rüyadaymışçasına uykuya dalmış anılarının derin aralıklarından, ayakları üzerinde doğrulurlar. Taçlar ve halelerle süslenmiş görünömleri ile yaşayan bütün kadınlardan daha güzeldirler. Mavi Sakal diz çöker ve eski eşlerinin hepsine övgüler yağdırır. Eşler Judith'e yanaşp onu süslemeye başlayınca ilk eşini, “[İ]lkini tan vakti, al gök kubbe altında, mis kokulu seher zamanı buldum. Onundur o serin ve renkli çöppe, onundur o ışık saçan gümüş taç, onundur her yeni günün şafağı” şeklinde; ikincisini, “[Ö]ğle vakti, sessiz, kavurucu sıcakta buldum onu. Bundan böyle her öğlen onundur. Onundur ağır, yakan

cüppesi. Onundur zaferin altından tacı” şeklinde; üçüncüsünü ise, “[A]kşam vakti buldum onu. Sessiz, ağır, loş alacakaranlıkta. Onundur vakur ve parlak cüppesi. Onundur her kutsal günbatımı” şeklinde tasvir eder. Judith korkudan siner ve itiraz dahi etmeden boyun eğer. Adamın rüyası, tam da onun içinde yarattığı rüyası, Judith’i öldürür. Rüyayı gören adam da bir defa daha yalnız kalır, şatosu da kilitli ve karanlıktır (Antokoletz, 2010, s. 255).

Judith üç eşi canlı görünce şaşırır, eşler tek sıra halinde yavaşça, soluk, gösterişli giysilerle, mücevherlerle kaplı ve başlarının üstünde taşlarla çıkarken, Mavi Sakal da karşılarında diz çöker. Sanki bir rüyadaymışçasına yaşadıklarını bildirir. Sahip olduğu her şeyi, zenginliği, geniş arazileri ona eski eşleri getirmiştir. Dördüncü kapı yavaşça kapanırken her biri tek tek ortadan kaybolur; Mavi Sakal ise ona yıldızlarla bezeli bir gece vakti gelen Judith’e döner ve üçüncü kapı kapanırken eşiğinden aldığı cüppe, taç ve mücevherleri Judith’in itirazlarına rağmen ona giydirir (Stevens, 2002, s. 344).

Judith’in şato ile ilgili karşılaştığı son şey karşısındaki psikolojik tepkisi hem karmaşık hem de beklenmediktir. Kan motifinin ortaya çıkışı şaşırtıcı bir şekilde vardığı kanıyı sadece güçlendirir. Açılan kapıya geri dönüp sanki ilk kez görmüşçesine Mavi Sakal’a aşkının dönüştürücü gücünü kanıtlamaya hevesli bir şekilde, “[G]üzel ışık huzmesi” adlı şarkıyı söyler (Benson, 2000, s. 286).

“Aralarındaki en güzel olan sendin”, der Mavi Sakal. Sessizce birbirlerine bakarken bir an ayakta duraksarlar; sonrasında ise cüppenin ve mücevherlerin ağırlığından beli bükülmüş Judith, ay ışığının aydınlattığı yolu takip ederek yedinci kapıya yönelir. Arkasından kapıyı kapatırken Mavi Sakal “[İ]şte şimdi sonsuza kadar gece çöküyor” diye fısıldar. Karanlıkla birlikte onun da silueti kaybolur (Stevens, 2002, s. 352).

Maeterlinck’in *Ariane et Barbe-bleue* oyunu ve Béla Balázs’ın *A Kékszakállú Herceg Vara* opera librettosu arasında bazı sahnelerin çıkarılması, simgelerin kullanılış şekli, konu akışının değişimi ve sonucu ile ilgili farklılıklar (bkz. Tablo 4.2.1) bulunur.

Tablo 4.2.1: Maeterlinck'in *Ariane et Barbe-bleue* Oyunu ve Béla Balázs'ın *Mavi Sakal*'in *Şatosu* Librettosu Arasındaki Farklar.

Oyun	Opera
3 Perde	1 Perde
Ariane'ın kız kardeşleri, Sütüne ve köylüler gibi karakterler bulunur.	Mavi Sakal, Judith ve Şato'nun bulunduğu ana karakterlerden oluşur. Kayıp eşler yan rollerdir.
Kapıları Sütüne karakteri açar.	Sütüne karakteri yoktur. Judith, Mavi Sakal'ı kapıları açmasına onay vermesi için her bir kapıda ikna eder.
Finalde Ariane'ın da dahil olduğu altı eş tutsaktır.	Finalde Judith'in de dahil olduğu dört eş tutsaktır.
İlk altı kapının anahtarları gümüş, yedinci kapının anahtarı altındır.	Anahtarlarla ilgili bir simge yoktur.
Ariane hariç diğer eşler sessiz değildir.	Judith hariç diğer eşler tamamen sessizdir.
Yedinci kapıda eşler serbest kalmalarına rağmen şatoda kalmaya devam eder. Ariane şatoyu terkeder.	Judith tutsak olan diğer eşlerin yanına katılır.

Tablo 4.2.2: Maeterlinck'in *Ariane et Barbe-bleue* Oyunu ve Béla Balázs'ın *Mavi Sakal*'in *Şatosu* Librettosunda Kullanılan Kapıların Renk ve Simgeleri Arasındaki Farklar.

Oyun	Opera
1. Kapı: Ametist-mor	1. Kapı: Kan kırmızısı-işkence odası
2. Kapı: Safir taşları-mavi tonları	2. Kapı: kan motifi-kırmızı-cephanelik
3. Kapı: İnci-beyaz	3. Kapı: Altın sarısı-ışık

4. Kapı: Zümrüt yeşili	4. Kapı: Koyu zümrüt-bahçe
5. Kapı: Yakut-kırmızı	5. Kapı: Kırmızı- kanlı gölgeler
6. Kapı: Elmas-berrak, büyük parlıltı	6. Kapı: Mavi-gözyaşı gölü
7. Kapı: Büyük karanlık-hapsedilmiş eşler.	7. Kapı: Kan kırmızısı ve gözyaşı mavisıyla karışmış lavanta renkli gölgeler

4.3 Mavi Sakal'ın Şatosu Operasında Müziksel Sembolizm

Yirminci yüzyılın başlarında yeni müzik tarz ve tekniklerine yönelik bir gidişin parçası olarak Maurice Maeterlinck'in Sembolist oyunundan uyarlanan bu opera, Alman geç Romantik müziğinin ultra-kromatizmiyle beraber Klasik işlevsel tonalitenin majör-minör gam sisteminden oldukça uzaktır (Brown, 1992, s. 81). Eserin müzik dili daha çok Macar halk müziğinin pentatonik-diyatonik yaklaşımından türemiştir. Bundan yola çıkarak operanın yirminci yüzyıla hâkim olan uluslararası Alman ve İtalyan operalarının deyiş, ritim ve perde düzeni ile büyük ölçekli yapısal inşaları özellerinde uzlaştıramaz farklılıklarını gün yüzüne çıkarması kaçınılmazdır. Genel biçimsel ve teknik varsayımlarında ise kişi, yine Maeterlinck'in oyunu ve Debussy'nin *Pelléas ve Mélisande* operasının müziksel İzlenimcilik'i ile temel bağlantılar bulabilmektedir. *Pelléas ve Mélisande*'ın aldığı birkaç olumlu eleştiri dışında, iki operanın da başta reddedilmesi toplumun genel itibarıyla eserlerdeki alışılmadık müzik dillerini kavrayamaması sebebiyle ortaya çıkar. Pentatonik-diyatonik yaklaşımın tonal eğiliminde *Mavi Sakal'ın Şatosu* ve *Pelléas ve Mélisande* arasında kısmen bir benzeşme ortaya çıkar. Bartók bu birleşmeyi şu kelimelerle ifade eder: “Anladım ki müziğimizde unutulmuş olan eski halk makamları güncelliklerinden hiçbir şey kaybetmemişlerdir. Bunların benimsenmeleri yeni ritmik olasılıkları mümkün kıldı (Antokoletz, 1990, s. 76).

Bartók'un 1907 yılında Budapeşte Müzik Akademisi'ne piyano öğretmeni olarak atanması onun Macaristan'a yerleşmesine, kendi halk müziğinin araştırmalarına devam etmesine ve onunla beraber kompozisyon öğretmeni olarak tayin olan Zoltán Kodaly'nin de zorlamasıyla, Debussy'nin müziğini çalışmasına ön ayak olur. Şimdilerde Budapeşte Bartók Arşivleri'nde bulunan Bartók'un kişisel

kütüphanesindeki belgelere bakarak, bestecinin Budapeşte’de Ekim 1907’de Debussy’nin *Yaylı Dörtlüsü*’nü (1893), 1907 ile 1911 yılları arasında ise *Pour le piano* (1901), *Lisle joyeuse* (1904), *Images I ve II* (1901-1907) ve *Préludes I* (1862) gibi bazı piyano eserlerinin kopyalarını satın aldığı bilinmektedir. Bartók’un *Quatre nées, op. 9a* (1910) isimli eseri ise Debussy’nin eserleriyle sadece Fransızca olan aynı başlık benzeri değil, aynı zamanda pentatonik yapılanmaların ve başka diğer Debussy’ci niteliklerin kalıcı kullanımında da önemli bağlantılar olduğunu gösterir. Bu iki bestecinin müzik dilleri arasında daha kapsayıcı benzerlikler görülür. Aynı benzerlikler *Mavi Sakal’in Şatosu*’nda açık bir şekilde görülür (Antokoletz, 2004, s. 14).

Müzikolog Anthony Cross, Bartók’un, Debussy’nin opera partiyonunu satın aldığına yönelik herhangi bir ifade bulunmasa da, Bartók *Mavi Sakal’in Şatosu*’nda kullanılan türdeki dinletilerin ilk olarak Debussy tarafından *Pelléas et Mélisande*’da ve bazı şarkılarında yaratıldığını söylemiştir. Dahası, Bartók Debussy’nin müziğinde kendi Macar halk müziğiyle benzer pentatonik ibareler bulmuş olmasına şaşırılmış ve Debussy’nin müziğindeki bu özelliği Rus milliyetçilerin etkisine bağlar. Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemde Fransa ve Rusya arasındaki kültürel ilişkiler, Rus halk müziğindeki pentatonik ve modal ibarelerin Fransız İzlenimci tarzın benimsenmesinde rol oynar. Halk müziğinin pentatonik ve modal yapılarına yönelik bu eğilim, üzerine yeni bir tür tonalite kurulacak olan işlevsiz bir temel oluşmasına zemin hazırlar. Buna cevaben on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında birçok besteci, kendi yerel halk müziklerinin yöntemlerinden öncelikle pentatonik-diyatonik, tam ton ve oktatonik olmak üzere yeni türde gam yapıları türetirler. Bununla birlikte, kendi Sembolist mesajları için bir araç olarak bu halk yöntemlerini yeni tür kromatik, on iki sesli bir dile en radikal şekilde dönüştürenler Debussy ve özellikle Bartók’tur. Yeni bir perde düzenleme sisteminin ortaya çıkışı aynı zamanda metrik ve ritimsel yaklaşımlara yeni bir özerklik kazandırır. Özellikle Batı kültürü sınırlarından (Doğu Avrupa, Rusya, Asya ve Afrika) halk müziği kaynakları kullanan besteciler, hem otoriter tarzda dinamik dans ritimlerinden hem de özellikle Debussy ve Bartók’un operalarının yarı-resitatif vokal tarzlarında önemli bir rol oynayan serbest vokal tarzdan yararlanarak, oransız vuruş örgüleri tekniğini tamttılar. (Okamoto, 2014, s. 225)

Kodaly’nin aksine Bartók’un ilk operası *Mavi Sakal’in Şatosu* insanlığın karanlık ve gizli dünyasına yönelir. Dramatik bir eylemden çok Sembolik bir diyalog olarak eseri ve yeni evli Judith ile kocası Mavi Sakal arasında şatonun yedi kapısında yaptıkları tartışmalardan doğan gerginliği şekillendirir. Her seferinde Judith, Mavi Sakal’ı ona

bir kapı açması için ikna eder. Sahne kurguları açık bir şekilde anlaşılmaz (işkence odasından gözyaşı denizine doğru giden alan gibi). Çünkü onlar Mavi Sakal'ın fiziki kalesinden çok kişiliğini sunmayı hedefleyen, simgesel değeri olan tasarımlardır. Müzik, olumlu durumlarda, karanlık pentatonik renklerden parlak tonal tınlara ve Judith'in kendisi yedinci kapının ardında kilitli kaldığında yeniden pentatoniğe yönelterek bir gelişme ve betimleme duygusu sağlar ve bunu, sahne ışığıyla sağlanan şimşek efekti belirginleştirir (Keiser, 2010, s. 22).

Judith, Mavi Sakal'ı dışarı doğru açmak ister ancak bu isteği onun tamamen yok oluşuna sebep olur. Burada "adamın" yalnızlığı, "kadının" onun zorunlu yalnızlığına direnmeye ve aynı zamanda da saygı duymaya zorunluluğu olduğu görülür. Opera "kadın" ve "erkek" olgusuna ve bu iki cins arasındaki "iktidar" sorunsalına da dikkat çeker. Yirminci yüzyılda yazılmış pek çok modern yapıtta olduğu gibi burada da delilik, psikanaliz, bilinçaltı gibi konular ön plana çıkar ve irdelenir. Bu anlamda *Mavi Sakal'ın Şatosu*, Bartók'un Macar köy müziğini şehre uygun hale getirme isteğiyle özel metaforlar görülür. Operayı yazdığı zamanlarda halk müziğine olan ilgisi yaratıcıdır ve milliyetçiliğe ait olmasından çok, fikir üreticidir (Demeny'den aktaran Özkişi, 2009, s. 73).

Opera, dramatik unsurların yokluğu, aksiyonun durağanlığı ve detaylı karakter betimlemelerinin yetersizliği sebepleriyle eleştirilere maruz kalır. Yapılan bu itirazların sonuncusuna herhangi bir operanın model olarak ele alınıp alınamayacağı sorusu yöneltilebilir. Macaristan'da icra edilmesi adına yabancı operalardan librettoları çevirme geleneği, biçimi tecrübe eden Macar bestecileri bu operaların prozodi tarzlarını taklit etmeye yöneltti. İtalyan ve Alman metinlerinin Macarlaştırılması sırasında vurgulamadaki uyumluluk neredeyse imkansızdır. Eksik ölçüden yoksun olan Macarca'yı Batı müziğinin ezgilerine uyarlamak sadece zorlu tekniklerle mümkündür. Yine de on dokuzuncu yüzyıl Macar opera bestecileri kendi partiyonlarında çevrilen eserlerin deyimsel olmayan müzik dili korumayı başarmış ve Bartók da Macar dilinin doğal vurgularına karşı olan hassasiyetinden dolayı, kendi dilinin hitap biçiminde de benzer bir şeyle uğraşmış, Debussy kadar müziğin ve kelimelerin birleşebilme potansiyellerini göstermek istemiştir (Stevens, 2002, s. 325).

Libretto ve müziğin birlikte işleyişi hikâyenin odağında kademeli bir geçişi zorunlu kılar. Başlangıçta Judith, Mavi Sakal'ın bölük pörçük, özet ifadelerle yanıt verdiği

önemli kişidir ancak eser ilerledikçe ve Mavi Sakal'ın gizemleri çözüldükçe kendisinin önemi Judith'i gölgeleyecek kadar artar ve bastırılmış resitatif yerini son sahnelerde coşkulu bir şarkıya bırakır. Bu dizelerin ezgisel olarak Macar halk müziğinkilerle derin bir bağı vardır: Özünden koparılmış ve asimilasyona uğratılmış, böylelikle halk-dışı kullanıma oldukça uyumlu hale gelmiş bir halk müziğiyle. Birçok parça, halk şarkılarının makamsal unsurları ve zorunlu ritmik öznitelikleri ile beraber inişli bir çizgiyi, özellikle tempo giusto'daki büyük ölçekli izoritmik pasajları ve resitatiflerdeki bariz parlando unsurlarını gösterir (Keiser, 2010, s. 35).

Yeni ve gerçek bir Macar opera geleneğinin başlangıcı olması niyetiyle Bartók, *Mavi Sakal'ın Şatosu*'nu bilinçli olarak Debussy'nin İzlenimci teknikleriyle donanmış temel Doğu Avrupa halk müziği unsurları ile birleştirir. Bu iki tarihi kaynak on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başlarında Alman geç-Romantik müziğinin yarattığı hegemonyaya meydan okumaya başlayacaktır. Simgesel hipotezlerinde ortak paydada buluşan Debussy ve Bartók operaları, yüzyılın başlarındaki müziksel dışavurumda yeni yolların ve tüm müziksel dokunun bütünleşmesinin mükemmel birer örnekleridir. Halk makamlarının serbestçe kullanılması ve armonik öncülün temeli kabul edilip geleneksel baskın nota dizilerindeki hiyerarşik perde ilişkilerinin bozulmasına yol açan üçleme türünün yok olmasına bağlı olarak, armonik ve ezgisel yapılanmaların yerel ve büyük ölçekte yapısal bütünlüğünü sağlamak adına aralıksal özelliklerinin üzerinde daha çok durmak gerekmektedir. Bahsedilen çalışmadan yola çıkarak böyle bir müziksel bağlamın kromatik süreklilik unsurlarının eşitlenmesi temelindeki öncül bütünleyici araçları, aralıklı perde dizilerinin etkileşimlerinden türemiştir sonucuna varılır. Bu tür dizilerin belli başlı aralıksal yapılanmalarından (özellikle pentatonik/diyatonik ve tam ton) hem Debussy hem de Bartók tarafından insancı ve kaderci gerçeklikler arasındaki kutuplaşma, etkileşim ve dönüşümü temel alan dramatik ilişkileri yansıtmak adına istifade edilmiştir. Bu operaların çağdaş kaynaklarını, ruh hallerinin on dokuzuncu yüzyıl lirik tiyatrosuna özgü gerçeklik seviyesi altına düşen Sembolik bağlamların keşfe çıkıldığı müziksel dil ve estetiğin radikal dönüşümlerinde yakalanır (Antokoletz, 1990, s. 102).

Örneğin *Mavi Sakal'ın Şatosu*'nda yarım ses aralıklarıyla betimlenmiş temel kan motifi, bu ahenksiz unsurun pentatonik halk dizisi (yani yarım ses aralıklarından tamamen yoksun basamaklı bir yapı) açılışını işgal etmesiyle, Judith'in de şato

duvarlarındaki kanın farkına varmasıyla, giderek artan bir şekilde ortaya konur. Bununla birlikte bozulmamış müzik dokusundaki psikolojik gerilim ise yalnızca görülebilir detaylarla değil, aynı zamanda bu detayların bizim bilinçaltımız üzerinde uyandırdığı Sembolik ve mecazlı sorularla da oluşturulmuştur. Bu tür sorular Giriş bölümünde açıkça şöyle verilmiştir: “Gözkapaklarımızdaki perde kalktı şimdi. Ama nerede ola ki sahne... Bende mi? Yoksa sende mi?” (Antokoletz, 2006, s. 299)

Mavi Sakal'ın *Şatosu* operası çeşitli motiflerden oluşur. Ancak dikkat çeken ve önem arz eden başlıca dört temel motif belirgin bir şekilde (bkz Nota örneği 4.3.1, 4.3.2, 4.3.3, 4.3.4, 4.3.5) öne çıkar.

Nota örneği 4.3.1: Kan Motifi. 34, 1-6. Ölçüler¹².

The musical score for 'Kan Motifi' is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment with a tempo of 'Andante (assai) J=104-100' and dynamics of 'più sostenuto' and 'dim.'. The second system shows the vocal line for Judith with the lyrics: 'Dei-ner Fe-ste Wan-de blu - ten! A te vó-rad fa - la vé - res!'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Yarım tonla karakterize edilen ve operanın büyük bir kısmında etkili olan kan motifi, Judith, şatonun duvarlarındaki kanın farkına vardıkça yavaş yavaş ortaya çıkar. Ancak müzik dokusundaki psikolojik gerginlik, ortaya çıkan detaylar tarafından değil, bu detayların kendi gerçeklik algımızla ilgili olarak ortaya koyduğu gizli sembolik ve mecazi sorularla yaratılır. Bu motifte Judith, *Mavi Sakal*'ın etki alanında kanı ilk defa görür. Yarım ton ilerleyen motif, geleneksel ton sisteminden ayrılır (Leafstedt, 1995, s. 23).

¹²Antokoletz, 2004, s. 191.

Nota örneği 4.3.2: Stefi Geyer Leitmotifi. 13, 10-20. Ölçüler¹³.

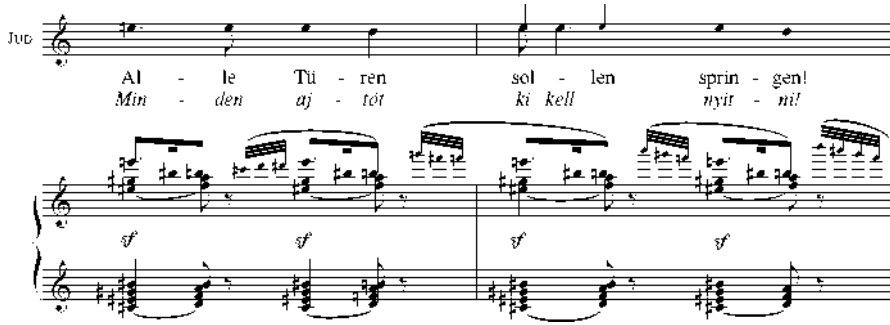


Bartók'un Stefi Geyer (1888-1956)¹⁴ ile yakın ilişkisini opera düzeninde temel bir mesaj olarak verir. Stefi ile yaptığı dini ve felsefi tartışmalarında Bartók, ateist inançlarını, bu vurgulu ifade ile iki kat önemli belirtmek istemiştir. Judith'in açılıştaki kader motifinin ritmik bir çeşidi ve ikinci kapıya giden kısımdaki uyumu, Judith'i, Stefi ve onu reddetmesiyle ilişkili travma ile daha da belirgin bir şekilde tanımlamak istemiştir (Antokoletz, 2004, s. 197).

Nota örneği 4.3.3: Judith'in Kader Motifi. 1, 1-2. Ölçüler¹⁵.



Nota örneği 4.3.4: Tehlike Motifi. 40, 1-2. Ölçüler¹⁶.



Tehlike motifi, Mavi Sakal ve Judith kale içine girerken hem kromatik hem de tam tonlu alanların ilk girişini açılış pentatonik temasına dâhil eder. Aynı zamanda

¹³ Antokoletz, 2006, s. 286.

¹⁴ Stefi Geyer: Béla Bartók'un karşılıksız bir aşk beslediği ve 1. Keman Konçertosunu yazdığı keman sanatçısı.

¹⁵ Antokoletz, 2004, s. 195.

¹⁶ Antokoletz, 2004, s. 209.

işkence odası sahnesinin bitmesini vurgular. Judith'in tehlike motifi, ritmik olarak farklılık arz eder (Antokoletz, 1990, s. 83).

Nota örneği 4.3.5: Karanlık ya da Şato Motifi. 1, 1-16. Ölçüler¹⁷.

2.

Meno mosso ♩ = 72
poco marc.

mp dolce (Klar)

p mf

1

C-D-E-F#(WT-0 segment)

Karanlık ya da şato motifi, eski macar sözdiziminin hece yapısına göre düzenlenir. Şato'nun bir karakter olarak sayıldığı eserde karanlık kasvet ve gizemi simgeler (Antokoletz, 2004, s. 193).

¹⁷ Antokoletz, 2004, s. 193.

5. SONUÇ

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa’da siyasi, toplumsal, ekonomik ve politik değişimlerin yaşandığı ve bu değişimler sonucunda yeni bir toplumsal yapının ortaya çıktığı bir çağdır. Yaşanan değişimler sonucunda yeni bir toplumsal yapı gelişerek pek çok sanat akımının doğmasına sebep oldu. Başlangıçta Fransa’da edebiyat alanında ortaya çıkan Sembolizm bu etkilerin altında gelişerek müzik ve opera sanatını da etkiledi.

Bu çalışmada öncelikle Sembolizm’in ortaya çıktığı koşullar ışığında gelişen edebî stil özellikleri ele alınarak Fransız Sembolist edebiyatının öncüsü Maurice Maeterlinck’in *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*) ve *Ariane et Barbe-Bleue* (*Ariane’la Mavi Sakal*) isimli oyunlarının, Claude Debussy’nin *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*) ve Béla Bartók’un *A Kékszakállú Herceg Vara* (*Mavi Sakal’ın Şatosu*) isimli operalara uyarlanması karşılaştırılmıştır.

Sembolist edebiyatın gelişimi ve opera sanatına yansımaları Maeterlinck özelinde yazarın yaşamı incelenerek çalışmada adı geçen oyun ve operalardaki simgelere ne şekilde yansıdığı da tespit edilmiştir.

Maeterlinck’in *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*) oyununun Claude Debussy’nin *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas ve Mélisande*) opera librettosu için neredeyse doğrudan kullanılması yirminci yüzyıl Fransız operasında görülen birçok benzer örnekten biridir. Bahsi geçen bu operanın libretto ve oyun metni karşılaştırmasında bu özelliğe benzer ya da farklı bulgular araştırılmıştır. Bu doğrultuda librettodadaki akışı doğrudan etkilemeyecek ama önem arz eden değişiklikler de saptanarak tablo halinde sunulmuş, operadaki başlıca motifler tespit edilerek nota örnekleriyle belirtilmiştir.

Maeterlinck’in *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariane’la Mavi Sakal*) oyununun konusu Béla Bartók’un *A Kékszakállú Herceg Vara* (*Mavi Sakal’ın Şatosu*) operasına uyarlanmadan önce pek çok şekilde yeniden anlatılmış olay örgüsü ve psikolojik bağlamı sayısız değişikliğe uğramıştır. Bartók operası olarak sahnelenmeden önce de değişik yorumlarla opera sahnesinde görülmüş ve çalışmanın sonucunda bu değişimler tarihsel bir sıralamayla düzenlenmiştir.

Bartók operasında oyun ve opera librettosunun karşılaştırılması sonucunda oyun ve libretto arasında çıkarılan sahneler, simgelerin kullanımı, konu akışının değişimi ve

sonuç ile ilgili farklılıklar tespit edilerek tablo halinde belirtilmiştir. Adı anılan eserde oyun ve librettoda kullanılan kapıların renk ve simgeleri arasında da farklılıklar görülmüş ve tablo halinde sunularak operadaki başlıca motifler nota örnekleriyle belirtilmiştir.

Statik eylemsiz dram olan her iki operada da Debussy ve Bartók, dönemlerindeki Wagner operalarının baskınlığından sıyrılma isteklerini Maeterlinck'in edebi metinleri ile gerçekleştirebilmişlerdir.

Çalışmada Debussy ve Bartók eserlerinin oluşum süreci ve müzik dillerindeki özellikler araştırılmıştır. Debussy'nin opera librettosunu neredeyse tamamen oyun metninden oluşturduğu ve Maeterlinck'in oyununda kullandığı simgeleri neredeyse doğrudan kullandığı, Bartók'un ise operada kullandığı Balázs'ın librettosunda, Maeterlinck oyunundaki simgeleri daha karanlık bir atmosfer içerisinde sunduğu belirlenmiştir. Debussy'nin müzik dili modal yapıdayken Bartók, müzik dilini Macar halk müziğinin pentatonik-diyatonik yaklaşımıyla oluşturmuştur.

Debussy, Maeterlinck, Balázs ve Bartók, Pierre Janet ve Sigmund Freud'un çağdaşları olduğu için her iki operanın yaratılması, psikanalizin ve psikodinamik psikolojinin başlangıcı ile çakışır. Bu doğrultuda Maeterlinck ve Balázs, eserlerini zamanın felsefi konularına dayanarak ve bilinçaltını kaderin bir parçası kabul ederek oluşturmuşlardır.

Her iki operada da ortak tema, karakterlerin etkileşimlere kapalı yapısıdır. Operalardaki ana karakterler uzlaşmaya açık değildir ve değişime karşı direnç gösterirken birbirlerini anlamaya da istekli değildir. Bu bağlamda, her iki çalışmada da toplumsal cinsiyet etkileşimleri, yalnızca teslim olma, yıkılma, tahakküm veya zorlamanın sonucunda trajik sonlara yol açar. Eserlerde de açık tema bir aşk hikayesi gibi görünse de, altta yatan temalar, eserlerin yazıldığı tarihte sosyal olarak onaylanmış toplumsal cinsiyet rolleri ve güç farklılıklarındaki çelişkileri ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada on dokuzuncu yüzyıl operasının dönemin siyasal ve toplumsal değişimleri etkisi altında kalarak yirminci yüzyıl operasına geçiş sürecinde konuları, sahneleme teknikleri, eser sürelerinin kısalması ve yeni müzik dilinin gelişmesi vb. gibi konularda çeşitli değişimler saptanmıştır. Günümüzde müziği barındırmasına rağmen başlıca müzik ansiklopedilerinde ve referans kitaplarda Sembolist müzik ile ilgili ayrıntılı bir açıklama yapan bir başlık bulunmamaktadır. Bu sonuca göre

yapılan bu çalışma Sembolist mzık ve Sembolist opera ile ilgili araştırmalarda kaynak olarak kullanılabilir.

KAYNAKLAR

- Altundaş, C. (2016). Türk Edebiyatında Sembolizm. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Antokoletz, E. (2006). Musical Symbolism in Bartók's "Bluebeard": Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 47(3/4), 279-291, <http://www.jstor.org/stable/25598261>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Antokoletz, E. (1990). Bartók's Bluebeard: The Sources of Its "Modernism". *College Music Symposium*, 30(1), 75-95, <http://www.jstor.org/stable/40374001>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Benson, S. (2000). "History's Bearer": The Afterlife of "Bluebeard". *Marvels & Tales*, 14(2), 244-267, <http://www.jstor.org/stable/41388561>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Brown, J.L. (1992). *Debussy And Symbolism: A Comparative Study Of The Aesthetics Of Claude Debussy And Three French Symbolist Poets With An Analysis Of Debussy's Symbolist Techniques In Pelléas et Mélisande*.
- Burniaux C. (1949). The Life and Death of Maurice Maeterlinck. *Books Abroad, Vol. 23, No. 4*, pp. 329-332, <https://www.jstor.org/stable/40087176>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Cassou, J. (1999). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. 2. Baskı İstanbul: Remzi Kitabevi A. Ş.
- Claudon, F. (1999). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. 3. Baskı İstanbul: Remzi Kitabevi A. Ş.
- Cross, A. (1967). Portrait of Debussy. 2: Debussy and Bartók. *The Musical Times*, 108(1488), 125-131, <https://www.jstor.org/stable/953925>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Çöloğlu, M. E. (2013). *Debussy'nin orkestra yapıtlarında tekrar ögesi ve gelişen çeşitleme ilkesine alternatif parça bütün tasarımları*. (Doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çöloğlu, M. E. (2016). *Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir*, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6/2, 150-177.

- Frothingham P. R. (1912). The Mysticism of Maeterlinck. *The Harvard Theological Review*, Vol. 5, No. 2. pp. 251-268, <https://www.jstor.org/stable/1507429>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Gümüş, H. (1986). *MAURICE MAETERLINCK: AŞK VE ÖLÜM TİYATROSU*. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Sayı: 3 <http://sefad.selcuk.edu.tr/sefad/article/view/218/196>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Huger Jervey and Huger W. Jervey. Maeterlinck versus the Conventional Drama Author(s): *The Sewanee Review*, Vol. 11, No. 2 (Apr., 1903), pp. 187-204 <https://www.jstor.org/stable/27530556>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Kaiser, T. (2010). Béla Bartók's Bluebeard Castle. ProQuest. Erişim tarihi 12.12.2018.
- Kara, Ö. T. (2010). *Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri*, Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, 2/2, 73-97.
- Korukçu, M. (2015). XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizm'in Tiyatro Yaşamındaki Etkileri, Aydın Sanat Yıl 1 Sayı 1. (27-36).
- Leafstedt, C. (1995). Judith in "Bluebeard's Castle": The Significance of a Name. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 36(3/4), 429-447, <https://www.jstor.org/stable/902224>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Lee, J. H. (2013). Incidental music to maeterlinck's "pelléas et mélisande" by gabriel faure and jean siáius: A comparative analysis from a conductor's perspective. *ProQuest LLC*, (2013), <https://search.proquest.com/docview/1443788397?accountid=13638>. Erişim tarihi: 20.12.2018.
- Lipmann, E. A. (1953). *Symbolism in Music*. The Musical Quarterly, Vol. 39, No. 4 (Oct., 1953), pp. 554-575, <https://www.jstor.org/stable/739856>. Erişim tarihi: 21.02.2019.
- Maeterlinck, M. (1945). *Ariane'la Mavi- Sakal*. İstanbul: Maarif Bakanlığı Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Maeterlinck, M. (1944). *Pelléas ve Mélisande*. İstanbul: Maarif Matbaası.

- Manites, R. M. (1978). *Musical Symbolism*. The World of Music, Vol. 20, No.3
symbolism in music (1978), pp. 38-55, <https://www.jstor.org/stable/43562562>
Erişim tarihi: 21.02.2019.
- Mozingo, K. (2005). The Haunting of Bluebeard: While Listening to a Recording of
Béla Bartók's Opera "Duke Bluebeard's Castle". *Dance Research
Journal*, 37(1), 94-106, <http://www.jstor.org/stable/20444621>. Erişim tarihi:
12.12.2018.
- Oyan, S. (2018). *Romantik Dönemde Senfonik Şiir Üzerine Bir İnceleme: Liszt
Mazepa Örneği*. (Doktora tezi). İnönü Ünicersitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Malatya.
- Özkişi, G. (2007). *20. Yüzyılda Opera; 20 Yüzyıl Modernizminin Operaya Etkileri ve
Modernist/Postmodernist Estetik Bağlamında Opera (Yüksek Lisans tezi)*.
Yıldız Teknin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Palleske, S. O. (1941). The Dramatic Technique of Maurice Maeterlinck . *The
French Review*, Vol. 14, No. , pp. 500-504,
<https://www.jstor.org/stable/381700>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Palmer, P. (2007). Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism. *The
Musical Times*, 148 (1899), 37-50, <https://www.jstor.org/stable/25434456>.
Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Revere, P. (1912). *The Mysticism Of Maeterlinck*. *The Harvard Theological Review*,
Vol. 5, No. 2 (Apr., 1912), pp. 251-268,
<https://www.jstor.org/stable/1507429>. Erişim tarihi: 12.12.2018.
- Şahin, G. (2012). *Maeterlinck Oyunlarında Teatral Oyuk*. Tiyarto Araştırmaları
Dergisi 33:2012/1.
- Schoenberg, H. (2013). *Büyük Besteciler*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve
Yapımcılık Tic. A. Ş.
- Snyder, L. (2013). Escaping the wagnerian catacombs: Debussy, schoenberg, and
maeterlinck's pelléas et mélisande (1892) (1538640). *ProQuest Dissertations
& Theses Global*,
<https://search.proquest.com/docview/1400270605?accountid=13638>. Erişim
tarihi: 20.12.2018.

- Stevens, H. (2002). *The Life And Music Of Béla Bartók*. Clarendon Press. New York.
- Spies, M. M. (2009). *Pelléas Et Mélisande As Symbolist Opera*. Faculty of the Humanities University of Cape Town.
- Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*, Alkım Yayınevi.
- Taruskin, R. (2011). Music in the Early Twentieth Century Claude Debussy, *Oxford History of Western Music*, Oxford Vol. 4a, 106- 120.
- Taruskin, R. (2011). Music in the Early Twentieth Century A Precarious Symbiosis Béla Bartók: *Oxford History of Western Music*, Oxford Vol. 4b, 169- 182.
- URL-1 <https://www.opera-arias.com/debussy/pelléas-et-mélisande/libretto/english/>
- URL-2 <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/LS0685.pdf>
- URL-3 <https://www.turkedebiyati.org/paul-marie-verlaine.html>
- Willinger, D.ve Gerould D. (2011). A. Maeterlinck Reader. Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays. *New York: Peter Lang Publishing*.
- Pelléas et Mélisande oyunu için 1944 tarihinde Maarif Vekaleti Matbaası yayınevinden yayınlanan Türkçe anonim çeviri; Ariane et Barbe-Bleue oyunu için 1945 tarihinde Maarif Bakanlığı Devlet Konservatuarı Yayınları tarafından yayınlanan Türkçe anonim çeviri*

ÖZGEÇMİŞ

İlkokul eğitimini tamamladıktan sonra 1994 yılında konservatuvar eğitimine Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyolonsel Bölümü'nde Doç. Emel Önen ile başladı. Dört yıl Viyolonsel eğitiminin ardından Trombon Bölümü'ne geçiş yaparak 2002 yılında başarıyla mezun oldu. 2003 yılında H. Ü. A. D. K. Müzikoloji Bölümü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalını kazandı. Öğrenciliği süresince birçok panel, sempozyum ve organizasyonda görev aldı. 2007 yılında eğitimini başarıyla tamamladı. Aynı yıl Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'nde Lise ve Lisans sınıflarında Müzik Tarihi, Çalgı Bilgisi Tarihi, Müzik Ekolleri, Dünya Müzik Edebiyatı, Türk Müzik Tarihi derslerini ücretli öğretim elemanı olarak vermeye başladı. Göreve başladığından itibaren kesintisiz olarak ders vermeye devam etti. 2018 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Genel Müzikoloji Bölümünün Yüksek Lisans programına kabul edildi. Ders dönemini başarıyla tamamlayarak tez çalışmasına başladı. Çeşitli sempozyum ve seminerlerde bildiri sundu. Bakır, eğitim ve akademik çalışmalarına devam etmektedir.