

T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DMITRI SHOSTAKOVICH'İN 'THE NOSE' OPERASININ
SOVYET KÜLTÜR POLİTİKALARI SÜRECİNDE İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN
SAHİRE BİLGE DOĞRUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANKARA – 2024

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DMITRI SHOSTAKOVICH'İN 'THE NOSE' OPERASININ
SOVYET KÜLTÜR POLİTİKALARI SÜRECİNDE İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN
SAHİRE BİLGE DOĞRUEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
PROF. MAHMUT KAMERHAN TURAN

ANKARA – 2024

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 06/ 02 / 2024

Öğrencinin Adı, Soyadı: Sahire Bilge Doğruer

Öğrencinin Numarası: 22110237

Anabilim Dalı: Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Mahmut Kamerhan TURAN

Tez Başlığı: Dmitri Shostakovich'in 'The Nose' Operasının Sovyet Kültür Politikaları

Sürecinde İncelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 107 sayfalık kısmına ilişkin, 29 / 12 / 2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %6'dır. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 06 / 02 / 2024

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. Mahmut Kamerhan TURAN

TEŐEKKÖR

Çalışmalarım sırasında yapmış olduğu yönlendirme ve değerli destekleri için danışmanım Sn. Prof. Mahmut Kamerhan TURAN'a, çalışmalarımın başından beri birikimlerini özveriyle paylaşarak ve beni bu süreçte yakından takip ederek ilgilenen bütün hocalarıma içtenlikle teşekkür ederim. Diğer taraftan, beni sabırla dinleyip bu süreçte her zaman yanımda olan sevgili ailem ve her alanda desteklerini esirgemeyen bütün arkadaşlarıma ve ayrıca Esra Küçüktepe Aplağ'a ve Zeynep Coşkun'a teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

Sahire Bilge Doğruer, Dmitri Shostakovich'in "The Nose" Operasının Sovyet Kültür Politikaları Sürecinde İncelenmesi, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Performans Tezli Yüksek Lisans Programı, 2024

20. yüzyılda Rus Devrimi'nden sonra Sovyet sanatı ve kültürü büyük dönüşümler ve gelişmeler yaşamıştır. Devlet, dönemin bestecilerinden sanat eserlerinin ideolojik bir çerçeve içinde olmasını beklemiştir. "The Nose" operası, orijinal adıyla "HOC" (Nos) Gogol'un 1836'da kaleme aldığı ancak yayıncısı tarafından saçma bulunduğu gerekçesiyle reddedilen ve Shostakovich'in bu dönemdeki sanatsal deneyimini ve mücadelesini yansıtan önemli bir eser olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, ünlü besteci Dmitri Shostakovich'in "The Nose" adlı operası Rus Devrimi ve Sovyet kültür politikaları sürecinde detaylı bir şekilde incelenerek analizi yapılmıştır.

Çalışmada ilk olarak Rus Devrimi'nin öncesi ve sonrası, ana hatları ve temel olayları ile ele alınıp, devrimin kültür-sanat ve daha önemlisi bu alanda yapılan çalışmalar üzerinde yarattığı etkiler araştırılmıştır. Bu araştırma Rus Devrimi'nin ardından şekillenen Sovyet kültür politikalarında Shostakovich'in müziğinin yerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Çalışmanın son bölümünde, Shostakovich'in sanatsal çalışmaları ile 20. yüzyıl müziğine yapmış olduğu katkılar ve yaratmış olduğu değer detaylı bir şekilde ele alınarak, kendi anti-operası olan The Nose operasına yer verilmiştir. Operanın bestelenme süreci, içeriği ve sahneye konulma süreçleri ele alınarak, tezin öne çıkardığı ana noktalar arasında, Shostakovich'in politik baskılar altında nasıl bir sanatsal ifade bulmaya çalıştığı, eserinin Sovyet yönetimi tarafından nasıl değerlendirildiği, müzikal ve dramatik unsurların Sovyet kültür politikalarına nasıl yansıdığına yer verilmiştir. The Nose operası, sadece müzikal bir başyapıt olmakla kalmamış, sınırları zorlayan ve Sovyet Rusya'da ifade özgürlüğünün değerini vurgulayan bir politik dönem yansıması olmuştur. Bu tez, sanat ve politika arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamak ve Shostakovich'in eserini daha geniş bir kültürel bağlamda değerlendirmeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl, 1917 Bolşevik Devrimi, Sovyet Kültür Politikaları, Shostakovich, The Nose.

ABSTRACT

Sahire Bilge Doğruer, Investigation of Dmitri Shostakovich's "The Nose" Opera in the Process of Soviet Cultural Policies, Başkent University, Institute of Social Sciences, Performance Master's Program with Thesis, 2024

After the Russian Revolution in the 20th century, soviet art and culture undergo major transformations and developments. The state expected the composers of the period to have their works of art within an ideological framework. The opera "The Nose" (original in Cyrillic HOC pronounced as Nos) stands out as an important work that reflects Shostakovich's artistic experience and struggle during this period. In this study, the opera "The Nose" by the famous composer Dmitri Shostakovich was examined and analyzed in detail in the period of the Russian Revolution and Soviet cultural policies.

In the study, firstly, the before and after of the Russian Revolution, its main lines and basic events were discussed, and the effects of the revolution on culture and art and more importantly on the studies in this field were investigated. This research will help us understand the place of Shostakovich's music in the soviet cultural policies shaped after the Russian Revolution.

In the last part of the study, Shostakovich's artistic works, his contributions to 20th century music and the value he created were discussed in detail, and his own anti-opera, The Nose, was included. By discussing the process of composing the opera, its content and staging processes, the main points highlighted by the thesis include how Shostakovich tried to find an artistic expression under political pressures, how his work was evaluated by the Soviet administration, and how musical and dramatic elements were reflected in Soviet cultural policies. The opera The Nose was not only a musical masterpiece, but also a reflection of the political era, pushing the boundaries and emphasizing the value of freedom of expression in Soviet Russia. This dissertation aimed to understand the complex relationship between art and politics and to evaluate Shostakovich's work in a broader cultural context.

Keywords: 20. Century, The Bolshevik Revolution of 1917, Soviet Cultural Policies, Shostakovich, The Nose.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TABLolar LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
RESİMLER LİSTESİ	viii
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Alt Problemler	6
1.2. Araştırmanın Amacı	7
1.3. Araştırmanın Önemi.....	7
1.4. Varsayımlar	8
1.5. Araştırma Evreni	8
1.6. Araştırmanın sınırlılıkları.....	8
2. YÖNTEM	9
2.1. Araştırma Türü ve Kapsamı.....	9
2.2. Kaynaklar ve Veri Toplama.....	9
2.3. Analiz.....	9
3.KURAMSAL ÇERÇEVE	11
3.1. Rus Devrimine Genel Bakış.....	11
3.1.1. Devrim öncesi Rusya	11
3.1.2. 1917 Rus (bolşevik) devrimi.....	14
3.2. Devrim Sonrası Sovyet Operası	21
3.2.1. Sovyet realizminde Shostakovich ve müziği.....	24
3.2.2. Müzikal tarzın politik gelişimi ve sansür	26
3.3 Bir Dönemin Etkisinde: Dmitri Shostakovich	30

3.3.1 Shostakovich' in Sovyet rejimine karşı direnişi.....	34
3.3.2. Shostakovich ve siyaset ilişkisi.....	37
3.3.3. Stalin ve Shostakovich.....	39
3.3.4. İlk eleştiri sonrası Shostakovich	40
3.4 Sovyetler Birliği'nde Uygulanan Kültür Politikaları	42
3.4.1. Kültür devrimi ve Sovyet realizmi	49
3.5. Siyasi Olayların ve Savaşların 20. Yüzyıl Müziği Üzerinde Etkileri.....	52
3.5.1. Dmitri Shostakovich'in 20. yüzyıl müziğine katkıları.....	53
4. THE NOSE OPERASI.....	56
4.1. The Nose Operasının Doğuşu.....	56
4.2. The Nose ve Shostakovich	58
4.3. The Nose Opera Sahnesine Çıkıyor.....	60
4.4. The Nose Operasının Performans geçmişi.....	62
4.5. The Nose Olay Örgüsü ve Karakterler	65
4.5.1. The Nose olay örgüsü incelemesi	67
4.5.2. The Nose, Kovalyov ve Yakovlevich karakter analizi	71
4.6. Gogol'un Metni ve Opera Metni Arasındaki Değişiklikler	74
4.6.1. Shostakovich'in The Nose operası ve Gogol'un hikayesindeki edebi metin ve müzikal arasındaki ilişki.....	80
4.7. The Nose Operasında Vokal İfadeler	81
4.8. The Nose Operasında Absürtlük ve Gerçeklik.....	84
5. SONUÇ	88
KAYNAKLAR.....	91

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 4.1. The Nose Karakterler	65
---------------------------------------	----



ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 4.1. Konuşma Dilinin Ritimi	78
Şekil 4.2. Polis Kelimesindeki Yüksek Nota.....	82
Şekil 4.3. Polis Kelimesindeki Yüksek Nota.....	83
Şekil 4.4. Tiz Falsetto'nun Gösterimi	84
Şekil 4.5. İkinci Kelimedeki Falsetto	84



RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 3.1. Protestocu Halk	16
Resim 3.2. Protestocu Halkın Yürüyüşü.....	17
Resim 3.3. Lenin Devrimin Zaferini İlan Ediyor	20
Resim 3.4. 1936 Yılına Ait Bir Propaganda Posterı	39
Resim 4.1. Shostakovich 1950	56
Resim 4.2. Met Operası The Nose Temsili	60
Resim 4.3. The Nose Canlı HD 2013	63
Resim 4.4. Sidney Opera House Temsili.....	64
Resim 4.5. Royal Opera House Temsili	65
Resim 4.6. The Metropolitan Opera Temsili	65

1.GİRİŞ

Opera sanatı dünya genelinde çeşitli aşamalardan ve dönemlerden geçmiştir. Bütün sanat dalları gibi müzik sanatı da çağlar boyu gelişmeye devam etmiştir. Artık gelişip olgunlaşmış müziğin yerine yeni çağın diline sahip olan ve yeni bir müzik arayışına giren bir döneme girilmiştir. Yeni müzik, çağın özünü yansıtan, bu değerleri kendi tarzıyla yorumlayan ve yeni döneme uygun bir müzik olmalıdır. Şu anda geçmişe baktığımızda, 20. yüzyıl müziğinin temel unsurlarının, 19. yüzyıldan ilham alarak şekillendiğini gözlemlemekteyiz.

20. yüzyıl müziği üzerindeki eğilimlere dair gelişmeler, 19. yüzyıldaki romantizm ile birlikte romantizm' in ortaya çıkarmış olduğu akımların etkisi altında gelişmiştir. Müziği 19. yüzyıla kadar Alman, İtalyan ve Fransız ekolleri temsil etmekteydi. Daha sonra siyasi ve ideolojik olayların gelişmesi sebebiyle Rusya'da ve tüm Avrupa'da ulusal bilinç oluşmaya başlamıştır. Aynı zamanda Rusya ve Avrupa'da 20. yüzyılı da etkileyecek olan ulusal müzik okulları oluşmaya başlamıştır. Bu sayede, Rusya, Çekoslovakya, Norveç, Danimarka, İsveç, Finlandiya, İspanya gibi ülkeler diğer dış etkilerden sıyrılarak kendi milli kimliklerinin farkına varmış ve kendilerine ait milli kimliklerini oluşturmuştur. 19. Yüzyıla etki eden siyasi ve toplumsal olaylar gerçekçilik (realizm) ve doğalcılık (natüralizm) akımlarını Avrupa'da ortaya çıkartmış ve yaygınlaştırmıştır. Aynı zamanda bu akımlar edebiyat ve resim sanat dalları ile birlikte müziği de etkilemeye başlamıştır. Neredeyse 19. Yüzyılın ortalarından itibaren varlığını sürdüren geç romantizm dönemi, 20. yüzyıl müziğinin temelini oluşturmaya zemin hazırlamıştır (Suvat,2009).

20. yüzyılın ilk yarısında müzik dünyasında büyük bir değişim ve çalkantı dönemi yaşanmıştır. Sanat ve siyaset, sıkı sıkıya örülü bir şekilde, dünya sahnesinde yeni bir rol oynamaya başlamış; Rusya, bu değişimlerin merkezinde yer alarak 20. yüzyılda önemli bir merkez haline gelmiştir. Bu dönemde müzik de bu değişimlerin bir yansıması olarak kendini yeniden şekillendirmiş ve 20. yüzyıl Rus müziği, bu dinamik ve karmaşık tarihsel müzikalin birer tanığı haline gelmiştir.

20. yüzyılın ilk yirmi yılı Avrupa'da bütün sanat akımlarının birbiriyle birlikte geliştiği ve birbirini etkilediği bir dönem olmuştur. Bu dönem, sadece sanat dallarının birbiriyle etkileşimi değil, aynı zamanda felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi sosyal bilimlerle teknolojik

gelişmelerin de sanat dallarını bire bir etkilediği dönemdir. 20. yüzyılın kendine özgü yenilikçi oluşu bağımsızlığın ve özgürlüğün temellerine dayalıdır. Sosyolojik açıdan, önceki yüzyıllarda saray ya da kiliseye bağımlı olan yaşam biçimi değişmiş; sömürgecilik anlayışı ortadan kalkmış, toplumlar demokrasinin özgürlüğünde yeni bir yapı kazanmaya başlamıştır. Demokrasinin özelliği olan, belli bir güce bağımlı olmadan, halkın kendi kendini yönetmesi kavramı müzik sanatının tekniğini de etkilemiştir (İlyasoğlu,2009).

20. yüzyıl, dünya tarihinde önemli bir dönemi kapsar ve birçok önemli olaya sahne olmuştur. Bu dönemin en belirgin olaylarından biri, 1939-1945 yılları arasında gerçekleşen İkinci Dünya Savaşı'dır. İkinci Dünya savaşı, Nazi Almanyası, İtalya, Japonya ve diğer bazı devletlerin müttefikleri ile Büyük Britanya, Sovyetler Birliği, Amerika Birleşik Devletleri ve diğer ülkelerin müttefikleri arasında gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı sadece siyasi ve askerî açıdan değil aynı zamanda kültürel ve sanatsal açılardan da büyük etkilere sahipti. Savaşın etkileri birçok sanatçının eserlerine ve yaratıcılığına yansımıştır.

İkinci Dünya Savaşı müziğin insanların duygusal ifadesi ve toplumsal birleşme aracı olarak önemli bir rol oynadığı bir dönem olmuştur. Savaşın korku ve umutsuzluğu, aynı zamanda dayanma gücü ve dayanışmada müziğin sözlerinde ve notalarında da yankılanmıştı. Bu döneme ait müzikler, sadece tarihsel bir perspektif sunmakla kalmamış, aynı zamanda insanlığın zorlu ve karmaşık zamanlarda nasıl bir çıkış yolu bulduğunu anlatmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise bütün dünyanın geçirdiği değişim, her şeyi olduğu gibi fikir ve sanat dünyasını da temelden sarsıp etkilemiştir. Yüzyılın şahit olduğu birçok fikir ve sanat akımı bu savaştan sonra daha da çeşitlenmiş ve derinleşmiştir (Ross, 2007). Müzik ve onu yaratan bestecilerin değişimi de artık kaçınılmaz bir şekilde yepyeni bir görüntüye kavuşmuş, yaşananlar insanlık tarihi boyunca görülmemiş bir yıkıntıya sebep olmuştur. Buna şahit olmuş kimi besteciler, olan bitenin tam ortasında yer almışlardır (Küçük Özbek, 2022).

Dolayısıyla müzik de kendi dışında birçok alanla ilişkilidir ve bunlardan tarih boyunca etkilenmiştir. Tüm bu etkenlere bağlı olarak müziği yaratanların yani bestecilerin gelişimleri ve değişimleri de kaçınılmaz olmuştur. Bu süreçte bestecilerin müzikleri de etkilenerek değişip, gelişmiştir. Camille Crittenden'in kitabında da bahsetmiş olduğu gibi; Operet, Viyana'da 19. yüzyıldaki politik, sosyal ve sanatsal değişimlerin sonucunda yeni bir dönemin ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Crittenden burada yine değişimi vurgular (Crittenden,2000).

Çağdaş müziği doğrudan inceleyen araştırmasında Machlis (Machlis,1979), müziğin neden değiştiğini sorgulayıp, bütün dönemlerde bir değişim yaşandığını, ancak 20. yüzyıl olarak tanımladığı çağda değişimin daha hızlı gerçekleştiğini ve yeni müziğin eski standartların tamamen değişmesi sonucu ortaya çıktığını vurgular. Modern çağın bestecileri, müziğini kendi çağlarının bir yansıması olarak oluşturup sunduklarını belirtmiştir (akt. Akansu,2016).

Tüm bu olayların yanı sıra 20. yüzyıl birçok akımın yer aldığı bir dönem olmuştur. Müzik alanında yeni akımların başlaması Romantik Dönemin (19. yüzyıl) ortalarına rastlamaktadır. 20. yüzyıl müziğine giden yol bestecilerin kullanmış olduğu yenilikler sayesinde açılmıştır. Var olan stil çeşitliliği içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan yeni müzik, sürecin hızlı değişiminde önemli bir rol üstlenmiş, önceki çağların akımları, belirli kavramlarla birlikte açıklanabilmiştir. "Hümanizm" in genel olarak toplandığı ve insan merkezli bir dünya değerlendirmelerinin yansıtıldığı Rönesans Dönemi örnek olarak verilebilir. Klasisizm, "Aydınlanma" gösterimini benimseyerek mantıksal ve aydınlanma değerlerini öne çıkarmıştır. Romantizm ise "bireysel duygu" ve duygusal (bireysel) duyguyu yücelten bir yaklaşım benimsemiş ve bu kavramlarla tanımlanabilmiştir. 20. yüzyıl ise böyle bir kavram sınıflandırılmasıyla tanımlanmamıştır. Yeni ritim ve yeni ses oluşumları, yeni tınlar ve benzeri uyumsuz sesler, 20. yüzyıl müziğinin temel özellikleri arasında yer almaktadır. Müzik tarihi, bir anlamda uyumsuz sesleri arayışın tarihi olarak nitelendirilebilir ve bu olgu 20. yüzyıl boyunca tümüyle benimsenmiştir (Say,1997).

20. yüzyıl müziği, herhangi bir belirli varlığı öne çıkarmak yerine, sürekli olarak çeşitlilik gösteren ve çeşitlenen bir müzikal ifade biçimi sunarak farklılığı kutlamıştır. Uyumsuz ürünler, yeni ses ve ritim yapılmaları, elektronik müzik teknolojileri gibi gelişmeler, bu dönemin rutin özellikleri olmuştur. 20.yüzyılın ritmi, önceki yüzyıllardan farklı bir şekilde çok sayıda çeşitli ve bazen de çevredeki genişlemeleri içinde barındırmıştır. Bu dönem, sanatsal özgürlüğün, özgürlüğünün ve düzenlenmesini yeni bir seviyeye taşımıştır. Önceki dönemlerde, müzikal akımlar genellikle belirli kavramlarla açıklanabilirdi, ancak 20. yüzyılın müziği, bu türlerden kaçındı ve özgürce dolaştı.

Wagner'in operaları ve Liszt'in senfonik şiirlerindeki yeni teknikler 20. yüzyıl müziğini birçok yönden etkilemiştir. Romantik dönemde, Beethoven'in senfonileriyle tonal sistem içindeki tüm potansiyeli keşfetmesinden sonra gelen besteciler, 16. yüzyıldan 20. yüzyıla yaklaşırken geleneksel klasik müzik armonisinden giderek uzaklaşmış, farklı ve yeni

bir anlatım tarzına geçiş yapmışlardır. 20. yüzyılın başından bugüne kadar uzanan dönemi kapsayan yeni müzik, eski kavramların uzun süreli geçerliliği, yeni kavramlar ve deneysel araştırmalarla değiştirilerek farklı bir perspektif kazanmıştır.

Orta Çağ, Klasik Dönem, Rönesans ve Romantik Dönemde müzikteki yeniliklere karşılık olarak, yeni terimlerle anılan müzik anlayışları ortaya çıkmıştır. Besteciler, geleneksel ifade biçimlerini terk edip deneysel arayışlara, önceki yüzyılların müziklerine ve farklı kültürlerin melodik unsurlarına yönelmişlerdir. Bu değişimin bir sonucu olarak, uyumun (tonalite) yerine uyumsuzluk (atonalite), insan seslerinin yerine gürültüler veya geleneksel müzik enstrümanları, belirgin bir düzen yerine düzensizlik, belirli bir plan yerine tesadüfi etkilerle oluşturulan eserler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, ilkelcilik, yeni klasikçilik, deneycilik, egzotizm, gelecekçilik, rastlamsal müzik, dışavurumculuk, faydalı müzik, caz ve elektronik müzik gibi çeşitli akımlar gelişmiştir (Çapacı, 2016).

19. yüzyılın başlarında, Beethoven, Johan Nepomuk'un icat ettiği metronom adlı mekanik aygıtı kullanarak, üflemeli, yaylı ve vurmali çalgıların sesini kontrol etmiştir. Ancak teknolojik gelişmelerin ve sesle ilgili çalışmalar 20. yüzyılın başlarından itibaren artmıştır. Bu artış elektronik müziğin yaygınlaşmasına yol açmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında, besteciler, dizesel müzik, somut müzik, elektronik müzik, eletirik müzik, yeni yalıncılık ve minimalist gibi akımları ve teknikleri kullanarak, yeni müzikte farklı özelliklere sahip eserler ortaya koymuşlardır (Çapacı, 2016).

20. yüzyılın ilk yarısında Sovyetler Birliği, tarihin dönüm noktalarından birini temsil etmiştir. 1917 Ekim Devrimi ile kurulan bu devlet, komünist ideolojinin yönlendirdiği bir toplum modeli oluşturmuştur. Sovyetler Birliği'nin kuruluşu, sınıf mücadelesi, proletarya diktatörlüğü ve özel mülkiyetin kaldırılması gibi komünist ilkelere dayanıyordu. Bu ideolojik temel, sadece siyasi ve ekonomik alanları etkilemekle kalmadı, aynı zamanda sanat ve kültür üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır.

Bu dönemde, birçok besteci siyasi rejimin baskısı altında sanatsal ifadelerini şekillendirmek durumunda kalmıştır. Sovyetler Birliği, bu dönemin önemli siyasi aktörlerinden biri olarak öne çıkmıştır ve müzik dünyasında derin izler bırakan birçok besteciye ilham kaynağı olmuştur. Sovyetler Birliği'nin siyasi ve ideolojik kontrolü, besteciler üzerinde doğrudan etkiler yaratmıştır. Bu dönemde Sovyetler Birliği'nde bestecilerin sanatsal özgürlüğü sınırlanmıştır. Devlet, sanat eserlerini politik amaçlar doğrultusunda kullanmış ve ideolojik uygunluğu teşvik etmiştir. Bu nedenle, birçok besteci

eserlerinde politik temaları veya Sovyet ideolojisini yücelten unsurları işlemek zorunda kalmıştır.

Örneğin, Dmitri Shostakovich'in çalışmaları bu dönemin etkileyici örneklerindendir. Shostakovich, rejimin taleplerine uymak zorunda kalmış ve bazen eleştirel bir şekilde ifade edebilmek için eserlerini gizli mesajlarla doldurmuştur. Bununla birlikte bazı besteciler ise bu baskılara karşı direnmiş ve yaratıcılıklarını sınırlamamışlardır. Bu dönem, müziğin siyasi ve kültürel bağlam içinde nasıl şekillendiği konusunda önemli bir dönem olarak kabul edilmiştir.

Dmitri Shostakovich, 20. yüzyılın en önemli ve en ses getirmiş sanatçılarından biri olarak kabul edilmiştir. Onun müziği, Sovyetler Birliği'nin çalkantılı tarihteki bir yansımayla karşılaşır ve sık sık Sovyet rejimiyle olan karmaşık ilişkilere odaklanır. Shostakovich, en iyileriyle hem kendi sanatsal biçimini hem de Sovyet toplumunun zorluklarını ve paradokslarını ifade etmeye çalışmıştır.

Shostakovich, müziğinde genellikle zamanın ve insanların yanı sıra sanatçı-toplum ilişkilerine odaklanmış; aynı zamanda dönemin şartlarından kaynaklanan savaş psikolojisinin etkisini hem hissetmiş hem de dinleyicilere aktarmıştır. Duygularını müziğine aktarmakta oldukça başarılı bir bestecidir. Savaş döneminin içinde bulunurken bile üretmekten vazgeçmemiş, toplumun yaşamış olduğu olay ve duyguları yoğun bir biçimde eserlerine yansıtmaya çabalamıştır. Yaşadığı sürece siyasi engellerin varlığına rağmen, oldukça fazla sayıda eser bırakarak besteciliği bırakmamış ve ölümüne kadar üretmeye devam etmiştir (Ayvazoğlu, 2016).

"The Nose", Shostakovich'in kariyerinde önemli olarak kabul edilir ve aynı zamanda sanatsal ifade ile çağdaş değişim arasındaki karşıtlıkları bir araya getiren bir eserdir. Eser, Nikolai Gogol'un aynı adlı hikayesinden uyarlanmıştır ve absürt bir komedi olarak kabul edilmiştir. Ancak eserin dünyasının altında, Sovyet toplumunun saçmalıkları, bireysel özgürlüğün sınırları ve hukukun siyasi baskıları altında rol gibi derin konuları ele alır.

Sovyetler Birliği'nin kültür politikaları, sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmayı hedeflemiş ve ideolojik mesajların sanat eserleri aracılığıyla yayılmasını teşvik etmiştir. Sanat, toplumsal ilerleme ve komünizmin zaferi konularını işlemesi gereken "Sosyalist Realizm" tarzında üretilmesi gereken bir araç olarak görülmüştür. Ancak bu yaklaşım, sanatçıların yaratıcı özgürlüğünü ciddi şekilde sınırlamış ve birçok sanatçı için baskı yaratmıştır.

Bu yüzden "The Nose" operası, dönemin siyasi ve toplumsal atmosferini yansıtan bir ayna olarak görülmektedir. Shostakovich, Sovyetler Birliği'nin siyasi baskılarına karşı bir şekilde başkaldırmış gibi görünürken, aynı zamanda eserinde derin ironi ve mizah kullanmıştır. Bu opera, dönemin saçmalıklarını ve absürditelelerini vurgulamak için bir araç olarak kullanılmıştır. Operanın içeriği, Sovyet toplumunun karmaşıklığını ve parçalarını ele alır. Bireysel özgürlük sınırları, toplumsal normlar ve kişisel kimlik gibi temalar, eserde önemli bir rol oynar. Aynı zamanda Shostakovich'in müziği, eserin duygusal derinliğini ve karmaşıklığını vurgular. Müzik, karakterlerinin iç dünyalarını ve zorluklarını ifade etmede güçlü bir araç olarak kullanılmıştır. Shostakovich'in "The Nose" operası, dönemin siyasi koşullarıyla nasıl başa çıkıyor ve toplumsal eleştirilerin nasıl ifade edilebileceği dikkatle incelenmelidir. Bu işleyişin bir ideolojisi olduğunu ve bu ideolojinin Sovyet toplumunun çatışmalarına ve absürabditelerine karşı bir tepki olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Shostakovich'in müziğini ve yorumunu, bu ideolojiyi daha da vurgular.

Shostakovich'in "The Nose" operası, 20. yüzyılın siyasi dağılımını, farklı kimlik ve yapının karmaşık yapısı arasındaki etkileşimi inceler. Bu opera, dönemin Sovyet Kültür Politikalarını ve toplumsal eleştirilerini düzenleyen derin bir sanat eseri olarak kabul edilir ve Shostakovich'in Sovyet toplumuna sanat yoluyla nasıl bir aynaya katıldığını gösterir.

Bu tezin amacı, Sovyet dönemi kültür politikaları ve sanatın ilişkisini incelemek ve özellikle Shostakovich'in "The Nose" operasının bu bağlam içindeki rolünü anlamaktır. Tez, Sovyet toplumunun karmaşık ve çoğu zaman çelişkili özelliklerini ve ideolojinin sanata nasıl etki ettiğini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Sovyet döneminin bu karmaşık ilişkisi hem sansürün hem de yaratıcılığın iç içe geçtiği bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Bu tez, Sovyet kültür politikalarının sanat üzerindeki etkilerini ve Shostakovich'in "The Nose" operasının bu bağlamda nasıl bir yere sahip olduğunu daha ayrıntılı bir şekilde ele alacaktır.

1.1 Alt Problemler

Bu tezin temel konusu The Nose operasına Sovyet kültür politikalarının etkileridir. Bu bağlamda aşağıdaki araştırma soruları üzerinde durulacaktır.

- Sovyet Operası, devrim sürecinde nasıl değişime uğramıştır?

- The Nose Operası, Dmitri Shostakovich'in kariyerinde nasıl bir rol oynadı ve Sovyet döneminin sanat politikalarıyla nasıl bir etkileşimde bulundu?
- Operanın bestelendiği dönemdeki Sovyet politikaları, kültür ve sanat üzerinde nasıl bir etki bırakmıştır?
- Shostakovich için The Nose operasının prömiyeri ve sonrasındaki tepkiler Sovyet yetkilileri tarafından nasıl karşılandı ve bu tepkiler sanatın Sovyetler Birliği'ndeki gelişimini nasıl etkiledi?
- The Nose operasındaki karakterler ve olaylar, Sovyet toplumunun farklı yönlerini nasıl temsil eder?
- The Nose Operası librettosu aracılığıyla Sovyet toplumunun hangi yönlerini eleştirdi?
- Shostakovich The Nose operasıyla müziği ve sanatı nasıl bir siyasi ifade aracı olarak kullandı ve bu eser siyasi baskılara karşı nasıl bir duruş sergiledi?
- Gogol'un metni ve Shostakovich'in metninin arasındaki farklar nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

The Nose operasının Sovyet kültür politikaları sürecinde incelendiği bu araştırma, Sovyet kültür politikaları ve Rus Devrimi'nin The Nose operasına olan etkilerini ve anlatılmak istenen konunun neden absürt bir şekilde sahnelendiğini incelemeyi amaçlamaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

The Nose operasını Sovyet kültür politikaları üzerinden incelemek, sanatın politika ile olan karmaşık etkileşimini anlamak, Dönemin sansür ve kontrol koşullarında sanatın ifade özgürlüğünü nasıl sorguladığını göstermek, Dmitri Shostakovich'in müziğinin politik mesajlarını ele almak ve Sovyet dönemindeki toplumsal eleştirinin sanat aracılığıyla nasıl ifade edildiğini anlamak bakımından önemlidir. Ayrıca, operanın Sovyet kültürünün ve tarihinin önemli bir yansıması olarak nasıl algılandığını dönemin kültürel ve toplumsal mirasını daha derinlemesine anlamamıza katkı sağlar.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın temel varsayımları, Dmitri Shostakovich'in "The Nose" operasının Sovyet kültür politikaları sürecindeki etkileşimini anlamaya yönelik odak noktalarını belirlemektedir.

- Birinci varsayım, politik baskının sanatçı üzerindeki etkisini anlamayı hedefler, özellikle Shostakovich'in yaratıcı sürecini ve müzikal kararlarını politik atmosferle nasıl ilişkilendirdiğini incelemeyi amaçlar.
- İkinci varsayım, operanın içerdiği mizah ve toplumsal eleştiri unsurlarının, Sovyet toplumu içindeki sorunları ifade etme ve eleştirme potansiyelini değerlendirmeye yöneliktir.
- Üçüncü varsayım, eserin döneminde nasıl bir tepki çektiğini ve Sovyet politik liderliğinin dikkatini nasıl çektiğini anlamaya odaklanır.
- Son olarak, dördüncü varsayım, operanın işitsel ve görsel unsurlarının Sovyet propaganda amaçları doğrultusunda nasıl kullanıldığını ve Shostakovich'in bu unsurları nasıl şekillendirdiğini irdeleyerek, müziğin politik söylemi destekleme veya sorgulama kapasitesini değerlendirmeyi amaçlar. Bu varsayımların bir araya gelmesi, Shostakovich'in "The Nose" operasının Sovyet dönemi kültür politikaları içindeki etkileşimini anlama sürecine katkı sağlaması varsayılmaktadır.

1.5. Araştırma Evreni

Bu araştırmanın evreni, 20. yüzyıl, Sovyet Kültür Politikaları ve The Nose operası olarak kabul edilmiştir.

1.6. Araştırmanın sınırlılıkları

Araştırma Shostakovich'in yazmış olduğu The Nose operası ve 20. yüzyıl Sovyet Politikalarının etkileri ile sınırlıdır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın türü ve kapsamı, kaynaklar ve veri toplama, verilerin analizlerine ve yorumlarına yer verilmiştir.

2.1. Araştırma Türü ve Kapsamı

Bu tezde, Niteliksel araştırma türü kullanılmıştır. Araştırma, Dmitri Shostakovich'in "The Nose" operasını Sovyet kültür politikaları sürecinde inceler ve müziğin, sanatın ve politikanın kompleks etkileşimlerini analiz etmeyi amaçlar. Sovyet sanat politikalarının sanatçıların yaratıcılıklarına olan etkilerini, Shostakovich'in hayatını ve kariyerini, operanın yaratım sürecini içerir. Bu araştırma, müziğin ve sanatın toplumsal ve politik bağlamdaki rolünü daha iyi anlamak amacıyla geniş bir çerçevede gerçekleştirilecek ve Shostakovich'in eseri üzerinden Sovyet döneminin kültürel dinamiklerine ışık tutacaktır.

2.2. Kaynaklar ve Veri Toplama

Bu çalışma 20. yüzyıl siyasi durumları ve kültür politikalarını içeren tarihsel içerikli kaynaklar, Nikolay Gogol'un yazmış olduğu orijinal metin ve Shostakovich'in The Nose operası ile ilgili literatür taraması yapılarak, ulaşılan yerli- yabancı kitaplar, tezler ve makaleler kapsamında incelenmiştir.

2.3. Analiz

Bu tezde Shostakovich The Nose operasının Sovyet Kültür Politikaları sürecinde incelenmesi nedeniyle Shostakovich'in operayı yazdığı dönemin (20. yüzyılın ve 1917 Bolşevik Devrimi) siyasi gelişmeleri analiz edilerek Shostakovich'in The Nose operasına nasıl yansıtılmış olduğu incelenmiştir. Bu bağlamda aşağıdaki ölçütler ile analiz edilecektir.

- a) Shostakovich'in müzikal hayatı ve The Nose operası hakkında genel bir araştırma yapılacaktır.

- b) Eserin içinde bulunduğu dönemin politik atmosferine yönelik eleştiri ve yorumları belirlenerek, Shostakovich'in politik duruşunu ve eserin politik göndermeleri analiz edilecektir.
- c) Operanın bestelendiğı dönem olan Rus Devrimi ve Sovyetler Birliğı'nin politik, sosyal ve kültürel bağlamını inceleyerek, eserin bu dönemin olaylarına olan tepkileri değerdendirilecektir.
- d) The Nose, Kavalyov ve Yakovlevich gibi ana karakterleri analiz edip, Shostakovich'in karakterizasyonunu sosyal ve politik eleştirisi üzerinden nasıl işlediğı araştırılacaktır
- e) Operanın librettosunu detaylı bir şekilde inceleyerek, eserin içinde işlenen tematik unsurları ve politik göndermeleri belirlenecek. Karakterlerin diyalogları ve tematik derinlikler üzerinde durarak, dramatik içeriğı anlamaya çalışılacaktır.
- f) Operanın edebi eseri ve opera uyarlamasına dair inceleme yapılacaktır ve operadaki absürd unsurlar tespit edilecektir.

3.KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde araştırma konusuna ilişkin literatür taraması yapılmış, konunun anlaşılması adına genel bilgiler verilerek çalışmanın iskeleti oluşturulmuştur.

3.1. Rus Devrimine Genel Bakış

3.1.1. Devrim öncesi Rusya

1917 yılı Dünyanın değiştiği önemli yıllardan biri olarak tarihe geçmiştir. Devam etmekte olan Birinci Dünya savaşı sırasında Rusya'da iki farklı devrim yaşanmıştır. Bu devrimler sonucunda çarlık rejimine son verilmiş ve ilk sosyalist yönetimi kurulmuştur. Kurulan bu Yönetim dünyanın ilk sosyalist yönetimi olmuştur.

Rusya 1917'nin başlarında, yıkıcı etkilerini hissettiği savaşın ortasında bulunuyordu ve bu yıl, ülkenin karşılaştığı ağır sorunlarla başlamıştı. Devam eden Birinci Dünya Savaşı, ülke ekonomisine büyük zararlar vermişti ve bu olumsuz etkiler, yaşamın pek çok alanında açıkça gözlemleniyordu. Çarlığa karşı halkın almış olduğu olumsuz tavır, isyanı kışkırtma amacıyla çalışan devrimci gruplar tarafından sürekli olarak propagandaya dönüştürülüyordu. Ülkenin her köşesini saran grev dalgası, yüz binlerce insanın sokaklara dökülerek savaşın derhal sona erdirilmesini talep ettiği bir atmosfer yaratmıştı. Ancak Çar Nikola ve hükümet yetkilileri, artan huzursuzluk karşısında çözüm aramakta isteksizdi (Sadıkov, 2010).

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber, Rusya'nın başkenti St. Petersburg adındaki Almanca ekler çıkarılarak başkentin adı St. Petersburg'dan Petrograd'a dönüştürüldü. Başkentte gıda malzemelerine erişimde zorluklar yaşanmaktaydı. Ülkenin genelinde halk ve köylüler kendi topraklarına sahip olamamanın sıkıntısını çekerken, işçiler çalışma ve yaşam koşullarından son derece şikayetçiydi. Üç yıldan uzun süren savaş, milyonlarca kişinin hayatına sebep olmuştu ve birçok asker silahlarını bırakarak cepheyi terk etmişti. 1917'nin başlarında, meyve, yağ, şeker, ekmek, süt ve odun gibi temel ihtiyaç maddelerinde ulaşım sıkıntısı yaşanıyordu. Bu sorunların potansiyel sonuçlarından endişe duyanlar, bir isyanın ortaya çıkmasından kaygılanıyordu (Köker ve Erem, 2020).

Dük Aleksandr Mihayloviç, Çar İkinci Nikolay'a 7 Şubat'ta yazdığı mektupta, "Danışmanlarınız sizi ve Rusya'yı bir felakete götürüyor" ifadesiyle huzursuzluğun hızla arttığına dikkat çekiyordu. Her geçen gün halk ile hükümet arasındaki uçurumun

genişlediğini belirterek, bu durumun sürdürülmemesi gerektiğini vurguluyordu. Dük Aleksandr, mektubunda, "Söyleyeceklerim tuhaf gelebilir ancak hükümet, devrim için zemin yaratıyor gibi görünüyor. Toplum bir devrimi istemiyor, ancak hükümet halkın huzursuzluğunu artırmak için her türlü adımı atıyor" ifadelerini kullanmıştı. Ancak o dönemde, sosyalist bir devrimin gerçekleşmesi beklenmiyordu. Vladimir Lenin dahil olmak üzere birçok kişi, İsviçre'nin Zürih kentinde 1917'nin başında bulunmalarına rağmen, "Gelecekteki devrimin belirleyici savaşlarını biz yaşlılar olarak göremeyeceğiz" diyerek böyle bir gelişmenin uzak olduğunu ifade ediyorlardı (Schwarz, 1906).

Şubat ayının başlarında planlamada yaşanan zorluklar ve kış ayının normalden sert geçmesi sebebiyle temel ihtiyaç malzemelerinin yüklü olduğu ulaşım araçları Petrograd'a gitmekte güçlük çekiyordu. Şubat ayının ortalarına gelindiğinde, gıda maddeleri trenlerin yetersiz yakıtı nedeniyle Petrograd'a ulaşamamıştır. Bunun sonucunda kentte kıtlık başladı. Ekmek sıraları ve artan huzursuzluk, Aleksander Şlyapnikov'un (Bolşevik Merkez Komitesi'nin lideri) dikkatini çektiği bir dönemde paralel olarak yükseliyordu. Ancak Şlyapnikov, bu ekmek isyanının bir devrime dönüşebileceğine hiç inanmamıştı (Sadikov, R. 2010).

Mikail Rodzianko tarafından Çar İkinci Nikolay'a 10 Şubat'ta gönderilen bir iletiple, yiyecek ve temel ihtiyaç sıkıntısının oluşturabileceği sorunlar konusuna dikkat çekmiş ve bazı uyarılarda bulunmuştur. Protopopov'un (İçişleri Bakanı) görevden alınmaması durumunda mevcut durumun devam edeceğini ve birkaç hafta içinde karşılarında güçlü ve ciddi bir devrim bulacaklarını belirtmişti. Bu devrim, hanedanınızı ve sizleri tamamen silip süpürecektir diye belirtmiştir.

Şubat ayının sonlarına yaklaşırken sokaktaki sorunlar büyümüş ve çatışmalar şiddetlenmişti. Bazı ordu üyelerinin isyancılara katılması, hükümet güçlerini zor bir durumla karşı karşıya bırakmıştı. Devlete ait önemli binalar silahlı kalabalık tarafından kısa sürede ele geçirilmişti. Durumun ciddiyetini geç kavrayan Çar Nikola, Petrograd'u terk etmek zorunda kalmış ve isyancılar tarafından başkentten ele geçirilmesiyle devrim başarıyla gerçekleşmişti. Ancak, devrim dahi her şeyin olumlu yönde ilerlediğini göstermiyordu. Çünkü ülkenin ekonomisi çok kötü durumdaydı. Peş peşe fabrikaların kapanması, fiyatları yükselen ürünler ve halkın açlıkla mücadele ediyor olması ülkenin ekonomik çöküşünün bir göstergesiydi. Yaklaşık 439 fabrika faaliyetini Mayıs ve Temmuz ayları arasında durdurmuş ve kapanmıştı. Ülkeyi ekonomik buhrandan kurtarmanın yollarını arayan geçici hükümet ne

yazık ki bir çözüm bulamamıştı. Üstelik, doğru düzgün bir politika bile üretme yeteneğini kaybetmiş durumdaydı (Berhin, 1979).

Sokaklar 25 Şubat'ta, binlerce protestocuyla dolup taşmıştı. Herkes bu durumdan şikayetçiydi. Halk yiyecek ihtiyacını karşılayamadığı için hükümeti protesto ederken, askerler isyanı bastırmak amacıyla halka ateş açtı. Bu durum, birçok kişinin yaralanmasına ve ölümüne yol açmıştı. Bu çatışma Şubat Devrimi'ne yol açan ilk şiddetli çatışma olarak nitelendirilebilir. Eylemlerin büyümesi sebebiyle kentte yapılan tüm etkinliklere yasak getirildi ve tüm protestoculara ateş açılması için polisler emir verildi. Polisler başlangıçta bu emirlere uymuş olsalar da önümüzdeki günlerde protestoculara ateş açmaktan kaçınmaya başladılar. Asker ve polislerin bir kısmı eylemcilere destek vererek protestoculara ateş açan asker ve polisler karşı koyarak bazılarının silahlarını ele geçirdi (Schwarz, 1906).

Petrograd'daki gerginlikler artarken, Rusya İmparatorluğu'nun meclisi olan Duma'nın faaliyetleri, 11 Mart'ta bir kararname ile durduruldu. Meclisin bir kısmı bu karara uymayı seçerken, diğer kısmı da Geçici Komite adı altında çalışmaya devam etti. Devrimin ardından bu komite, Geçici Hükümet'in temelini oluşturacaktı. Kısa bir zamanda şehirdeki bütün asker ve polisler isyancıların yanına geçti. Eylemlerin ve huzursuzluğun arttığı kentte, Mikail Rodzianko (Duma Başkanı), o sırada şehir dışında bulunan Çar İkinci Nikolay'a bir telgraf gönderdi. Bu telgrafında durumu şu şekilde ifade ediyordu:

Durum vahim. Başkentte anarşi hâkim. İşlevsiz bir Hükümet var, ulaşım sistemleri durmuş ve yakıt ile yiyecek stokları kontrol edilemez bir halde. Sokaklarda silahlı çatışmalar mevcut, birbirlerine ateş açan birlikler var. Derhal yeni bir hükümetin kurulması gerekiyor. Gecikme kabul edilemez. Tereddüt ölümcül bir sonuç doğurabilir. Askerler isyan etme eğiliminde, komutanlarına saldırıp isyana katılıyorlar. Eğer orduyu etkileyen ajitasyon devam ederse, Almanya zafer kazanabilir ve Rusya ile hanedanınızın kaderi belirsizleşir (Köker ve Erem, 2020).

Çar İkinci Nikolay, Petrograd'a geri dönmeye çalışırken sadece Pskov'a kadar ulaşabildi. Askeri liderler ve Duma'nın bazı temsilcileri ile yapılan görüşmelerin ardından, 15 Mart'ta tahtı terk etmek durumunda kaldı. Böylelikle, Romanov hanedanı tarafından 17. yüzyıldan bu yana yönetilen Rusya İmparatorluğu son bulmuştu.

Geçici Hükümet, ilk olarak özgürlüğü ve hakları genişletmek, bazı siyasi suçları affetmek ve tüm bunları gerçekleştirmek için kurucu meclis seçimi düzenleme kararı aldı.

Birkaç gün sonra, idam cezasının kaldırılması da bu reformların bir parçası oldu. Siyasi suçları affetme kararı sonucunda yurtdışındaki devrimciler ülkeye döndü, hapisteki sosyalist devrimciler serbest bırakıldı. Tüm bunlar ülkedeki sosyalist hareketlerin gittikçe güçlenmesine katkı sağlamış oldu (Web2).

Böylece silahlı isyan, 24 Ekim'de gece yarısı başlayıp ve 25 Ekim sabahının ilk ışıklarıyla sona ermiştir. Böylece bu isyan Lenin'in bile zor inandığı yeni dönemin başlamasına sebep olmuştur. Hükümetinin kurulmasına ve tüm iktidarın Bolşeviklerin kontrolüne geçmesine asker ve işçiler yol açmıştır (Sadıkov, 2010).

3.1.2. 1917 Rus (bolşevik) devrimi

Devrim kelimesi, genel olarak en basit açıklamasıyla var olan düzene karşı gerçekleştirilen eylemleri anlatmak için kullanılmaktadır. Bu terim dilimizde, mevcut düzene karşı yapılan hareketleri belirtmek için kullanılır ve zaman zaman ihtilal terimiyle de özdeşleştirilebilir (Ağır, 2019).

Farklı bir deyişle, devrim; yasal kuralları ihlal ederek, zor ve şiddet kullanarak geniş bir halk hareketi ile bir devletin yürürlükteki meşru düzenini ortadan kaldırmayı amaçlayan geniş kapsamlı bir eylemdir. Bu tanım doğrultusunda, bir ülkenin sivil halkı tarafından yasal olmayan yollarla gerçekleştirilen bir eylemle siyasi rejiminin devrilmesidir. İsyanın başarıya ulaştığı noktada gerçekleşen ihtilal, aynı zamanda devrimin ilk evresini simgeler ve var olan düzeni yıkma hedefindedir. Bu süreç, mevcut otoriteye karşı çıkma ve zor kullanma eğilimindedir (Çapa ve Çiçek, 2001).

İnsanlık tarihindeki birçok gelişim ve değişimin, genellikle mevcut düzenle çatışmalar sonucunda ortaya çıkmış ve bu çatışmaların toplumsal yapıda köklü değişikliklere yol açtığı bilinmektedir. Bu tür hareketler arasında en bilinenlerinden biri olan Fransız Devrimi, dünya genelinde derin etkiler bırakmış ve ekonomik, sosyal ve siyasi önemli değişiklikler yaratmıştır. Fransız Devrimi'nin ardından, küresel düzeyde büyük etkilere sahip olan devrimlerden biri olarak kabul edilen olaylardan biri de Rus (Bolşevik) Devrimi'dir. Bu devrim, Birinci Dünya Savaşı'ndan Rusların çekilmesini sağlayıp, Türkiye dahil olmak üzere birçok ülkenin savaşın sonuçlarında etkili olmasına sebep olmuştur. Devrimin etkileri, uluslararası ilişkilerde ve toplumsal yapıda derin izler bırakarak, tarih boyunca önemli bir dönemeç olmuştur (Ağır, 2019).

Dünya çapında yeni bir sistem olan sosyalist düzen, başlangıçta teorik bir kavram olarak ortaya çıkmış olmasına rağmen, beklenmedik bir şekilde Rusya'da hayata geçirilmiştir. Devrimin hemen ardından belirgin olmayan bu sistem, zamanla uluslararası alanda kutuplaşmalara yol açmış ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya, iki büyük güç merkezi arasında bölünmüş ve iki kutba ayrılmıştır. Bu nedenle, iki kutuplu bir dünya düzeninin oluşmasını, Rus Devrimi'nin uluslararası sonuçlarından biri olarak değerlendirmek gerekmektedir. Eğer Rusya'da sosyalist devrim başarısız olsaydı, iki kutuplu bir dünya düzeninden söz etmek oldukça zor olacaktı (Ağır, 2019).

Rus toplumunda, 1917 Devrimi köklü değişimlere sebep olmuştur, Kendi kendine ihtiyaçlarını karşılayamayan toplum halinden çıkıp, devrimin sonrasında dünya üzerindeki iki büyük güçten biri haline gelmiş bu devletin doğuşuna liderlik etmiştir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti, zorlu bir başarı olmasına rağmen İkinci Dünya Savaşı'nı kazandı ve bu süreçte nükleer silahlar üretilip, dünya genelinde en güçlü askeri ve ekonomik devletlerden biri haline gelmişti (Ağır, 2019).

Rus Devrimi, 1917 yılında Şubat Devrimi ve Ekim Devrimi olarak iki önemli aşamada gerçekleşmiştir. Şubat ve Ekim Devrimleri, farklı tarihlerde ve farklı politik hedeflerle gerçekleşen iki ayrı devrim olarak adlandırılmaktadır. 1917 Şubat Devrimi en başından belirtmek gerekir ki Lenin'in, Rus Devrimi'nin bütün aşamalarını başından sonuna kadar planladığı kanısı yaygın bir yanlış anlayıştan ileri gelir. Lenin, Şubat Devrimi olarak anılan ve Ekim Devrimine giden yolun en belirleyici gelişmelerinin yaşandığı dönemde İsviçre'de sürgünde bulunuyordu. Şubat Devrimi, Cihan Harbi'nin sebep olduğu kıtlık ve yokluğa Petrograd'a yaşayanların dayanma gücü kalmamıştı ve bunun sonucunda sokakta eylemler yapılmaya başlanmıştır (Öztürk, 2017).

Savaşın yıkıcılığı başta başkent olmak üzere Moskova gibi büyük şehirleri ekmeksiz bırakmıştı. 23 Şubat'ta bir kadın grubu, Kadınlar Gününü fırsata çevirerek başkent sokak ve caddelerini işgal etti, fırınlara saldırıp kapılarını kırdılar. Ekmek isyanı ve sokak gösterileri sosyal demokrat bloğu oluşturan Bolşevikler ile Menşeviklerin 1905 tarzı toplu genel grev çağrısıyla birleşince on binler Petrograd caddelerinden Çariçenin bulunduğu Kışlık Saray'a doğru ilerledi. 25 Şubat'a kadar devam eden genel grev, kenti adeta felç etti. Polisin olağanüstü sayıdaki kalabalıkları dağıtma girişimleri boşa çıktı. 26 Şubat'ta polise destek vermek için sokaklara inen muhafızlar onlarca göstericiyi öldürdü. Ancak askeri birliklerin göstericiler tarafına geçmesi olayların seyrini değiştirdi. Takip eden iki gün içinde

göstericiler cephaneyi ele geçirdi, polis merkezini yaktı ve 28 Şubat'ta Çarlık hükümetinin bakanlarını tutukladı (Gorkiy, 2004, Troçki, 1998).



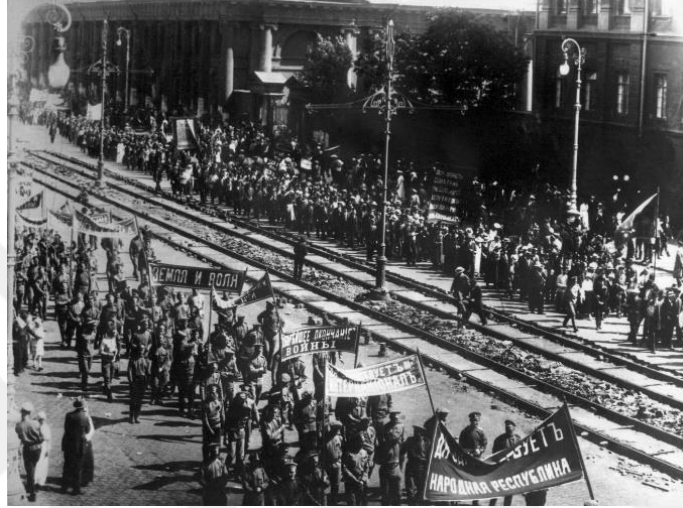
Resim 3.1. Protestocu halk. Kaynak (web2)

Hükümeti dağıtılan Nikolay, bir an önce başkente dönüp tahtına oturmaya karar verdi. Duma'yı dağıtarak yeniden güç kazanmayı umuyordu. Ancak genel grev hali başkente ulaşmasını imkânsız kılıyordu. Bununla birlikte devrimcilerden yana olan generaller ve Duma üyeleri 3 Mart 1917'de II. Nikolay'ın hükümdarlığına son verdi. Bu aynı zamanda üç asrı aşkın bir süredir devam eden Romanov Hanedanlığının da sonu oluyordu. Eski rejim yerle yeksan olmuştu. Artık sorulması gereken en önemli soru bundan sonra ne olacaktı.

Ülkeyi yönetmeye aday iki güç odağı vardı. İlki, Çar'ın feshini reddederek çalışmalarına devam eden Duma; ikincisi ise kısaca Petrograd Sovyet'i olarak anılan Petrograd İşçi ve Asker Vekilleri Sovyet'i adlı oluşumdur. Duma, resmi bir hükümet kurulana kadar geçici bir komite oluşturularak düzenin sağlanması, olayların kontrol edilmesi ve yönetilmesini öneriyordu. Entelektüellerin, sendikal liderlerin ve komünist eylemcilerin bir araya toplandığı Sovyet grubu ise iki aşamalı Marksist devrim öğretisine sadık kalmayı tercih etti. Bu öğretiye göre, ilk aşamada burjuvazi tarafından gerçekleştirilen geçici ve kısa süreli bir devrim yaşandıktan sonra, ikinci aşamada proletarya tarafından resmi, şiddete başvuran ve kalıcı bir devrim öngörülüyordu. Bu nedenle Sovyet bloğu, Duma temsilcilerinden seçilen birinci aşamadan ikinci aşamaya geçişi temellendirecek geçici hükümet fikrini destekledi (Bushkovitch, 2016) (akt. Öztürk, 2017).

1917'nin başlarında, temel ihtiyaç maddelerinde kıtlık önemli bir sorundu. Bu durumun oluşturabileceği sonuçlara dikkat çeken bazı kişiler, bu kıtlığın halk arasında bir

isyana yol açabileceği konusunda endişe taşıyorlardı. Ancak, aylar geçtikçe, sosyalist bir devrimin gerçekleşeceğini bekleyen pek kimse yoktu. Sokaklar binlerce protestocuyla dolup taşmaya devam ediyordu. Halk, ihtiyaçlarını karşılayamıyor ve yiyecek bulamıyordu. Halk bunları protesto ederken, askerler isyanı hafifletebilmek için halka ateş etmeye başladı. Bu olay Şubat Devrimi'ne doğru gidilen yolda yaşanan ilk büyük şiddetli çatışma oldu ve çok sayıda kişinin yaralanmasına ve ölümüne sebep oldu. Bir sonraki gün, ölü sayısı 40'a yükseldi ve 100'den fazla kişi gözaltına alındı (Köker ve Erem, 2020).



Resim 3.2. Protestocuların sokak yürüyüşü Kaynak (web2)

Askerler arasında ilk itaatsizlik belirtileri 27 Şubat'ta, görülmeye başlandı. Bazı askerler, vatandaşlara ateş etmek istemiyorlardı; hatta bir asker, üst düzey subayını silahıyla kendisine ateş etmesi için verdiği emir sonucunda öldürdü. 3 Mart 1917'de o güne kadar ki yaşanan en büyük ve ciddi eylemlerden biri gerçekleşti. Bu eylemler ve grevler, kentin önemli sanayi tesislerinden biri olan Putilov'un işçileri tarafından örgütlendi. Hükümete karşı yapılan protestoların artmasına neden oldu. Eylem yapanların taleplerinden "barış ve ekmek" öne çıkıyordu.

8 Mart'ta insanların "ekmek ve barış" sloganlarıyla sokaklara döküldüğünü belirten Paleologue aynı zamanda o gün "havada devrim kokusu var" dediğini de ifade etmişti. Yine 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nü kutlayan bir kadın işçi grubu da eylemlere dahil oldu. İşçi eylemleri, binlerce kişiyle başlayıp, yüz binleri aşarak 9 Mart'ta genişledi. Bu süreçte bazı yerlerde fırınlar yağmalandı.

Eylemlerin genişlemesi üzerine kentteki tüm gösterilere yasak getirildi ve protestoculara karşı ateş edilmesi kesin bir şekilde bildirildi. Polisler ve Askerler, başlangıçta

verilen bildirilere uymakta istekli olsalar bile gün geçtikçe protestoculara ateş etmek konusunda geri durmaya başladı. Askerler ve polislerden bazıları eylemcilere destek verdi ve ateş açan diğer meslek arkadaşlarına karşı geldi Petrograd'daki gerginlikler artarken, Rusya İmparatorluğu'nun meclisi olan Duma'nın faaliyetleri, 11 Mart'ta bir kararname ile durduruldu.

12 Mart'ta Duma'nın bir kısmı bu kararı kabul ederken, diğer bir kısmı Geçici Komite adı altında faaliyet göstermeye başladı. Bu komite, devrimlerin ardından Geçici Hükümet'in temelini oluşturmak üzere bir araya geldi. Kentte isyan halindeki kitleler, Petrograd Sovyeti (Sovyet, Rusça' da konsey anlamına gelir) çatısı altında örgütlenmeye başladı. 1905 yılında şehirde, o zamanlar St. Petersburg Sovyeti olarak adlandırılan bir kuruluş oluşturulmuştu, ancak daha sonra Çarlık tarafından dağıtılmıştı.

1915'te, Menşeviklerin liderliğinde Merkezi İşçi Grubu adı altında, Bolşeviklerin de destek verdiği benzer bir örgütlenme kuruldu. Menşeviklerle Bolşevikler, 1903 yılında birbirlerinden ayrılmış olmalarına rağmen, Şubat Devrimi'nde birlikte hareket ettiler. Menşevikler, sosyalizme geçiş için şartların henüz olgunlaşmadığını savunurken, Bolşevikler ise hızlı bir devrim için silahlı ayaklanmanın gerekliliğini düşünüyordu. Merkez İşçi Grubu, Şubat Devrimi'nin gelişimi içinde Petrograd Sovyeti' ne evrildi. İşçiler ve askerlerin üye olduğu bu önemli yapı, çeşitli sosyalist partilerin yer aldığı bir yönetimle şekillenerek, devrim sonrasında Geçici Hükümet'ten daha etkili olmuştur.

12 Mart'ta Petrograd'daki askerler, halka ateş açma emri veren komutanlara karşı isyan ederek silahlarıyla birlikte eylemcilere katıldı. Kısa süre içinde kentteki tüm askerler, isyancıların safına geçti. Çar İkinci Nikolay, Petrograd'a dönmeye çalıştı ancak sadece Pskov kentine kadar ilerleyebildi. Duma temsilcileri ve askeri yöneticilerle yaptığı görüşmelerin ardından 15 Mart'ta tahtı bırakmak zorunda kaldı, böylece 17. yüzyıldan bu yana yönetilen Romanov hanedanı tarafından idare edilen Rusya İmparatorluğu sona erdi. 16 Mart'ta Geçici Hükümet'in ilk eylemi, hakları ve özgürlükleri genişletmek, siyasi suçluları affetmek ve bir kurucu meclis için seçim düzenlemek oldu. Bu kararın ardından dokuz gün içinde idam cezası da kaldırıldı. Siyasi suçluların affedilmesi, hapsedilen sosyalist devrimcilerin serbest bırakılması ve yurtdışındaki devrimcilerin ülkeye dönmesi, ülkedeki sosyalist hareketlerin daha da güçlenmesine yol açtı (Öztürk, 2017).

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin temellerinin atılmasına yol açan ve dünyanın ilk büyük Sosyalist Devleti'nin kuruluşunu müjdeleyen süreç, 1917 Rus Devrimi

olarak bilinen Ekim Devrimi'dir. Bu devrim, Vladimir Lenin'in öncülüğünde gerçekleşen ve "ekmek, barış, özgürlük" sloganı altında ilerleyen güçlü bir halk hareketidir. 1905 Rus Devrimi'nin devamı niteliğinde olan Ekim Devrimi, başlangıçta Petrograd (Petersburg) şehrinde ortaya çıkan kıvılcımlarla başlamış, daha sonra ise tüm dünyanın kaderini değiştiren 20. yüzyılın en önemli siyasal ve toplumsal olaylarından biri olarak kabul edilmiştir. Ancak, 1905 Devrimi tamamen halk iradesiyle başlarken, Ekim Devrimi parti merkezli bir düşünceyle ortaya çıkmıştır (Armaoğlu, 1999).

1917 Ekim Devrimi Yaz boyunca, köylüler toprakları ele geçirip toprak sahiplerine yönelik şiddet eylemlerini artırırken, işçiler de fabrikalarda komiteler oluşturarak kontrolü ele geçirmeye çabaladılar. Grevlere katıldılar ve sokak gösterileri düzenlediler. Eylül ayında ise gösterilere katılanların sayısı yüzbinleri aşmıştı. 700 bini aşkın demiryolu işçisi ayın başında greve gidince ulaşım durma noktasına geldi. Ekim ayının başında ise sayıları 300 bini bulan tekstil işçisi ayaklanmıştı (Öztürk, 2017).

Ekim ayının ortasında ilan edilen genel grev doğrudan iş başında olan Geçici Hükümeti devirmeyi hedefliyordu. Aleksander Kerenski durumu kontrol altına alabilmek için umutsuzca ılımlılar ve solculardan oluşan yeni bir koalisyon hükümeti kurmayı denedi. 25 Eylül'de, Bolşeviklere karşı yeni bir hükümet göreve geldi. Ancak solcular hükümeti ve meclisi terk ederek yeniden sokaklara döndü. Lenin, devrimi başlatmaya Alman işgali olmadan ya da Kerenski bir barış anlaşması imzalamadan başlatmaya kararlıydı. Daha ılımlı olanlar ise en azından Geçici Hükümetin kendi kendine çöküşünün beklenmesini öneriyordu. Ancak, Troçki ve genç Stalin'in desteğiyle Lenin'in planları uygulanmaya hazırды (Carr, 1989).

Lenin'in şansına Petrograd Sovyet'i çoktan devrimci askeri bir komite oluşturarak devrime giden yolda büyük bir avantaj elde etmişti. Görünüşte başkenti Alman işgaline karşı korumak için oluşturulan ve Sovyet kimliği altında işleyen bu yapı kısa zamanda Bolşeviklerin komuta merkezi haline geldi. Göz göre göre iktidarın ellerinden kaydığını gören Kerenski, genel grevi sonlandırmak ve düzeni ikame etmek için polis kuvvetine başvurunca Lenin bu hamleyi mükemmel bir fırsata dönüştürmeyi bildi (Öztürk, 2017).

Kerenski'nin karşı devrim hazırlığında olduğuna dair kamuoyu yaratarak Bolşevikleri derhal devrim için hareket geçmeye çağırdı. 24 Ekim geldiğinde, Bolşevikler birer birer başkentin kritik merkezlerini ele geçirmeye başladı. Cephane, hükümet binaları, iletişim ve ulaştırma kurumları artık Bolşeviklerin kontrolündeydi. Ertesi gün şafak söktüğünde

Bolşevikler tüm Sovyet birimlerine, artık kontrolün Rus köylüler ve işçiler adına kendilerinde oluşunu ve geçici süreliğine İşçi ve Köylü Hükümeti kurduklarını haber verdi. Kerenski başkenti ve Rusya'yı terk etmişti (Gorkiy, 2004) (akt. Öztürk, 2017).



Resim 3.3. Lenin 18 Kasım Devrimin Zaferini İlan Ediyor (Web2).

Bolşevikler, iç kargaşanın, devam eden ekmek sıkıntısının ve cepheden gelen yenilgi haberlerinin etkisiyle giderek daha da güçlenirken, Kerenski'nin aldığı hatalı kararlar sadece kendisinin ve Geçici Hükümet'in değil, aynı zamanda destek veren sol grupların da zayıflamasına yol açıyordu. Tüm baskılara rağmen, Sovyetlerde Bolşevikler çoğunluğu ele geçirmeye başlamıştı. Partinin üye sayısı 240 bine yükselirken, yayın organlarının sayısı da 40'a çıkmıştı (Web2).

Eylül ayının sonlarına doğru, Bolşevikler, Petrograd Sovyet'inde çoğunluğu Menşeviklerin elinden aldı. Kornilov Olayından sonra serbest bırakılan Bolşevik lider Troçki, Petrograd Sovyet'inin başkanlığına seçilmiştir. Bolşevikler, artık yüzbinleri bulan destekçi sayısına sahip bir siyasi güce dönüşmüş, Geçici Hükümet'in taleplerini göz ardı edemeyeceği ve açıkça yeni bir devrim çağrısı yapan bir noktaya gelmişti.

Çarlık sistemi, Şubat Devrimi öncesi dönemde sosyalist partilerin eleştirilerine maruz kalıyordu. Ekim ayının ortalarında, Bolşevikler Ön Parlamento'ya katılmayacaklarını açıklarken, Petrograd Sovyet'i de Geçici Hükümet'e bağlı olmadığını duyurmuştu. Geçici Hükümetin devrilmesi için geri sayım başlamıştı. Petrograd Sovyeti, Lenin'in sürgünden gönderdiği öneriler ışığında 23 Ekim'de Geçici Hükümeti devirmeye karar verdi. Bu kararın hemen ardından Devrimci Askeri Komitesi kuruldu (Öztürk, 2017).

Sonunda Geçici Hükümet'in devrilmesi için 6 Kasım gecesi eyleme geçildi. Devrimci Askeri Komite'ye bağlı birlikler sabah saatlerinde, Lenin'in belirtmiş olduğu hedefleri hiçbir zorlukla karşılaşmadan ele geçirdi. Başbakan Kerenski, cephedeki askeri birliklere

ulaşmak ve başkente takviye g getirmek amacıyla ABD elçiliğine ait bir araçla Petrograd'dan ayrıldı. Bu, Petrograd'ı terk edişi olmuştu (Köker ve Erem, 2020).

7 Kasım akşamı Aurora savaş gemisi tarafından Kışlık Saray'a top atışları yapıldı, 8 Kasım gününün ilk saatlerinde Geçici Hükümet'in kontrolündeki son nokta olan Kışlık Saray'ı Bolşevik gleri tarafından ele geçirdi. Bazı isyan girişimleri de hızla bastırılarak kısa süre içinde Bak, Moskova ve Vladivostok gibi yerlerde Sovyet yönetimleri kuruldu. Lenin, 18 Kasım'da yaptığı konuşmada devrimin zaferini ilan etti:

"şimdi devletin yönetimini kendi ellerinize aldığınızı hatırlayın. Eğer birleşmez ve devletin tüm işlerini elinize almazsanız, bundan sonra kimse size yardım edemez. Bundan sonra devlet otoritesinin birimleri ve tüm güce sahip yasama organları kurduğunuz Sovyetler olacaktır."

Lenin'in kritik anlardaki stratejik müdahaleleri ve yaptığı etkileyici konuşmaları, devrimin seyrini belirleyen kilit faktörlerden biri olarak kabul edilmektedir. 1917, sadece Rusya'nın değil, aynı zamanda dünyanın tarihini kökten değiştiren bir dnemektir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) 1922'de kurulması, liberal demokrasiyi temsil eden ABD ile başlayan ve 1991'de çöküşle sonuçlanan 'Soğuk Savaş' sürecinin sadece bir parçasıdır (Köker ve Erem, 2020).

3.2. Devrim Sonrası Sovyet Operası

Opera'nın Sovyet toplumundaki konumu, Ekim 1917 Devrimi'nden sonraki ilk on yıl boyunca sorgulanmaya devam etmiştir. Devrimden kısa bir süre sonra opera ve onun Bolşoy Tiyatrosu gibi kurumsal binaları Lenin tarafından ateş altına alındı. Bunları, basit köy okulları gibi daha acil konulardan uzaklaşan, burjuva geçmişinden kalma pahalı kalıntılar olarak görüyordu. Proleter kesim ayrıca operayı "yeni ağla pek alakası olmayan, modası geçmiş, burjuva bir biçim" olarak değerlendirerek eleştirdi (Bullock, 2006).

Ancak Aydınlanma Komiseri Anatoly Lunaçarski gibi diğerleri operada değer buldular ve Bolşoy Tiyatrosu gibi kuruluşların kapatılmasından veya engelleyici btce kesintilerinden korunması için mücadele ettiler ve bunu başardılar. Belki de Daha da önemlisi, birçokları tarafından burjuva ve aristokrat geçmişin bir kalıntısı olarak görülse bile, yeni kurulan Sovyetler Birliği'nde opera izleyicisi hâlâ mevcuttu. Sovyet opera tarihiyle ilgili açıklamalarda, opera izleyicileri hâlâ "aydınlar ve şehirli küçük-burjuvazi" ile güçlü bağlara

sahipti, ancak Schwarz, ücretsiz biletler sağlayarak işçi sınıfından patronları opera salonuna çekmek için ortak bir çaba sarf edildiğini anlattı (Schwarz,1983).

Seçkin eleştirmen Boris Asafyev Opera” başlıklı makalesinde;

Operanın “işçi sınıfına 'yabancı' olduğu algısını ortadan kaldırmaya çalışarak destek verdi. İşçi-Köylü Tiyatrosu'nda.” Rus opera mirasının büyük ölçüde Rus halk şarkılarına borçlu olduğunu, bunun da Rus operasını Batı opera geleneklerinden benzersiz ve geniş Rus izleyici kitlesi için bağdaştırılabilir kıldığını iddia ediyordu (Asafyev,1976).

Opera için bir izleyici kitlesi gerekliydi, opera kompozisyonu türünde yaratıcı gelişime yönelik aynı ilgi çok geride kaldı. 1920'ler boyunca, yetişmekte olan Sovyet bestecilerinin yalnızca bir avuç yeni operası sahneye çıktı. Devrim sonrası ilk yıllarda, opera performanslarının çoğunda geleneksel Rus eserleri ve diğerlerinin yanı sıra Verdi, Rossini, Bizet, Gounod ve hatta Wagner'in (en azından Leningrad'da) Batı operalarının geleneksel yapımları yer alıyordu. Leningrad'daki Mariinsky ve Malıy Tiyatrolarına da birkaç yeni Batı Avrupa eseri ithal edildi. Alban Berg'in Wozzeck ve Ersnt Krenek'in Johnny spielt auf adlı eserlerinin Rusya prömiyerleri 1926-1928 yılları arasında gerçekleşti. Batı eserlerinin prömiyerleri aynı zamanda o dönemde yurt dışında yaşayan Rus bestecilerin üç opera prömiyerini de içermektedir (Bedford, 2023).

Sovyet opera sahnesi aynı zamanda yeni Sovyet temalı librettolarla yeniden şekillendirilen bir dizi popüler on dokuzuncu yüzyıl operasıyla doluydu. 1925'te dört yeni operanın başarıyla sahnelenmesi iyi bir başlangıç sağladı. Ancak bu ilk dörtlünden kazanılan ivme maalesef geçiciydi. Dört yıl sonra Moskova ve Leningrad'da çok daha büyük bir opera dalgası sahnelendi ve 1929-1931 yılları arasında sekiz yeni eserin prömiyeri yapıldı. Yeniden şekillendirilen Batı Avrupa operaları da dahil olmak üzere 1925-1931 arasındaki yıllık dönem, Sovyet operasının başlangıcını oluşturdu ve "gerçek bir Sovyet opera biçimi" bulma konusunda uzun süredir devam eden bir projeyi başlattı (Bedford, 2023).

Yeni Batı Avrupa operalarının Sovyet temalı librettolarla uyarlanması yanı sıra birçok yeni operanın prömiyerini kapsayan 1925 ile 1931 arasındaki dönem, Sovyet operasının başlangıcına işaret ediyordu. Bu dönem, Sovyetler Birliği'nin ideolojik ve kültürel ilkeleriyle rezonansa giren "Gerçek Sovyet" opera biçimini keşfetme ve oluşturma yönünde sürekli bir çabayı başlattı.

Ekim Devrimi'nden sonraki ilk on yılda Sovyet operasının durumu böyleydi. Tiyatrolar yok olmaktan kurtulurken ve sahneye yeni eserler çıkarken, tiyatrolar yeni yaratıcı çalışmalar için uygun kurumlar haline gelebilmek için acilen reforma ihtiyaç duyuyordu. Tiyatronun burjuva ve aristokratik geçmişle olan huzursuz ilişkisi gibi, opera kompozisyonu da aynı zamanda umutsuzca reforma ihtiyaç duyuyor. Tiyatroyu kurtaran bürokratik çekişme, yeni bir Sovyet operasına ilişkin üslup ve estetik beklentiler hakkındaki tartışmalarda yoktu. Bunun yerine bu konular dergilerde tartışıldı. Her biri, eleştirmenlerin 1920'lerde prömiyeri yapılan operalara ağırlık verebileceği ve yeni Sovyet izleyicileri için önemli olduğuna inandıkları şeyler hakkında kendi bakış açılarını sunabilecekleri bir forum sağladı (Bedford, 2023).

Bestecilerin ve librettistlerin de söz hakkı vardı, ancak görüş bildirme fırsatları farklıydı. Yeni operaları için olay örgüsü seçimleri ve üslup seçimleri yoluyla, yerleşik bir geleneksel türün güncel olaylara nasıl yanıt verebileceğine ve 1920'lerin üslup kaynaklarını nasıl bünyesine katabileceğine dair örnekler sundular. 1925-1931 yılları arasında çıkan operaların çoğu bestecisi ve librettisti, olay örgüsünde tarihi ve çağdaş devrimci mücadele temalarını seçti. Bunun yerine bazı besteciler ve librettistler on dokuzuncu yüzyıl Rus yazarlarının hikayelerini uyarladılar: Shostakovich, Nikolay Gogol'un *The Nose* adlı eserini uyarladı ve Ivan Shishov, Nikolay Leskov'un *The Toupee Artist* adlı eserini uyarladı. Aynı şekilde, bu operalar için yazılan müzikler de üslup açısından çeşitliydi; on dokuzuncu yüzyıl Rus operalarından ve ilk gösterimi Rus sahnesinde yapılan modern eserlerin (örneğin Berg'in *Wozzeck*'i) müzik dilinden ilham alıyordu (Bedford, J, 2023).

Sonuçta, bestecilerin ve librettistlerin yaptığı seçimler, on dokuzuncu yüzyılın daha geleneksel müzik tarzlarıyla devrimci temaların ilginç eşleşmelerini üretti ve geçmiş Rus yazarların kurgusal hikayeleri, on yılın modern müzik tarzlarıyla eşleşti. Örneğin, Triodin, Pashchenko ve Zolotaryev'in ilk operaları, tarihsel devrimci olay örgüsünü geleneksel müzik tarzları ve marş melodileri, koro sahneleri ve dans bölümleri gibi unsurlarla puanladı. Öte yandan Shostakovich'in, *The Nose*'u 1920'lerin tonal ve lirik olmayan üsluplarıyla ve türlerin parodik kullanımıyla besteledi. 1920'lerin sonunda besteciler, devrimci mücadele temalarını temel alan yeni operalar yaratmaya başladılar (Bedford, 2023).

3.2.1. Sovyet realizminde Shostakovich ve müziği

Sovyet Rusya'nın sanatçıların çalışması ve yaşaması için en zor ortam olduğu düşünülmektedir. Komünist hükümetin, toplumun neredeyse her alanında dogmatik bir kontrolü vardır ve sanatı yönlendirmek için müdahale etmesi kaçınılmaz olmuştur. Marksist doktrin, proletarya ve aristokrasi arasındaki büyük farklılıkları azaltmak istiyordu ve bu idealin gerçekleşmesi için Sovyet yorumu, aristokrasiyi yok etmek ve aynı zamanda Rus halkına korku salmak olmuştur. Sanatın toplum üzerindeki duygusal etkisinin farkında olan Stalin ve komünist hükümet, sanatın kendi gündemleri ile aynı olduğundan emin olmak istemiş ve 1934'te halka sosyalist realizmin ilk resmi duyurusu bildirilmiştir (Volkov,2004).

Komünist partinin temel amacı politik gündemin sanat ile düzene sokulmasıydı. İkinci Dünya Savaşı gibi zor zamanlarda sovyet ve sosyalist ilkelere bağlılığın artırılması ve sanatın canlandırılmasına olan katkısı için, sanata tam destek istemiştir. Marksizmin idealleri, sosyalist realizmin “halk ve yüksek tabaka sanatı” arasındaki farklılıkları kapatmak için kullanması gereken bir yöntem olduğunu savunsa da, komünist parti ancak Almanya ile savaş gerçeğinden sonra sosyalist realizm ideallerini zorla kabul ettirmeye başlamıştır (Walker, 2007).

Sovyet sanatçıları için sosyalist realizm yaptıkları sanatın Sovyetler Birliği halkını nasıl etkilemesi gerektiğinin takımıydı. Walker'a (2007) göre, Hükümet Sovyetler birliği'nin müzik toplumu için herhangi bir eserin “form olarak milliyetçi, içerik olarak sosyalist” olması gerektiği gibi kapsayıcı bir gerçeğe inanıyordu. Gerçeklik, gerçeklerin kendilerinden çok, onların komünizm çıkarlarının gerektirdiği gerekçeleri nasıl algılandığını vurgulamaktaydı (Walker, 2007).

Sovyet edebiyatının ve edebi eleştirmenlerinin temel metodu olarak sosyalist realizm, sanatçılardan, gerçeklerin devrimsel gelişimi süresince dürüst ve tarihsel somutlara dayandırılarak tasvirini beklemekteydi. Aynı zamanda, gerçeklerin sanatsal tasvirlerin dürüstlüğü ve tarihsel somutlara dayalı olmasının, sosyalizm ruhu içindeki işçilerin ideolojik değişikliği ve eğitimi ile uyumlu olması gerekmektedir (Volkov, 2004).

Belirli bir dönemdeki müzik formları ve yapılarının yanı sıra bestecilik tarzları ve özelliklerinin belirlenmesi de önemlidir. Shostakovich, kendi müzik tarzını gizlerken, Komünist Parti değerlerine uygun eserler bestelemek zorunda kalarak siyasi beklentilere

uymaya çalıştı. Bu zorunluluklar içinde, besteci olarak bütünlüğünü güçlendirdi (Park, 2012).

Shostakovich, müzikal kariyerinde büyük mücadelelerle yüzleşmiş ve Sovyet Parti'nin gereksinimlerini karşılamak zorunda kalan yenilikçi bir besteci olmuştur. Sosyalist realizm sanat anlayışı Shostakovich'in her bestesinde ana unsur olmamıştır ancak besteci, anlayışın sanatsal olarak uygun olmadığını düşünerek Sovyet toplumundan çok fazla uzaklaşmamıştır (Park, 2012).

Shostakovich, müziğiyle Sovyet insanlarına hizmet etmeyi amaçlamış ve bunu sevmiştir. Ayrıca müzikte yenilikçi ve özgün olmak istemiştir. Kendinden önceki tüm diğer besteciler de olduğu gibi, bestecilik kariyeri besteleme stiline yenilenmesi ile dolu aşamalı bir öğrenme süreci şeklinde olmuştur. Bulunduğu ortam diğer birçok besteci den çok daha zorlu olmasına rağmen Stalin rejimi altında yaşayan diğer Rus vatandaşları gibi o da hayatta kalmayı öğrenmiştir. Shostakovich'in müziği iki kategoriye ayrılabilir, resmi ve kişisel müzik olarak. Hayatta kalmak için bazı propaganda müzikleri bestelerken, bestelerinde mümkün olduğu kadar çok müzikal deney keşfetmesi dikkat çekmiştir; ancak bu eserlerin prömiyeri hiçbir zaman yapılmamış ve bestelendikleri dönemde halktan kabul görmemiştir (Park, 2012).

Bunların dışında birçok farklı türün temalarını araştıran Shostakovich'in, diğer Batı geleneksel müzik yapıları da ilgisini çekmişti. Shostakovich batılı dinleyicilerin zevklerine daha çok uyan müzikler yazmakla suçlanmıştı. Bundan dolayı yeni besteler yaparken Sovyet hükümetinin onayını alabilecek müzikler yapmaya özen gösterdi ve bu şekilde kariyerini yeniden kurdu. Bu Shostakovich'in kimliğinden ve müzik yolundan vazgeçtiği anlamına gelmiyordu. Aslında hem kompozisyon özgürlüğü veren resmi eserler bestelemeyi başardı hem de ticari başarı kazanmış oldu. İki oratoryosu olan Ormanın Şarkıları, Op. 81 (1949) ve Yerli Topraklarımızdaki Işıklar, Op. 90 (1952) dahil olmak üzere resmi çalışmaları büyük başarı elde etti ve film müzikleri yararlı komünist propaganda olarak kaldı (Park, 2012).

Yazdığı bu kompozisyonlar Sovyet halkının günlük yaşamını temel alan, net mesajlar içeren daha basit ve daha uyumluydu. Aksine, Shostakovich'in oda müziği ve vokal müziği gibi kişisel çalışmaları, onun tercih ettiği kendi müzik dilini daha çok içeriyordu (Khalatova, 1992).

Bestecinin kişisel ve otobiyografik eseri Yirmi Dört Prelüd ve Füg, Op.87'de ortaya koyduğu eklektizm, maruz kaldığı baskılara tepki olarak yazılmıştır. Shostakovich'in dediğine göre,

*Gece oturdum ve birkaç saat içinde 'rastgele' bir şeyler atıştırdım.
Yazdıklarımı hayret ve dehşet içinde teslim ettiğimde ellerimi sıkıldılar ve
bana para ödediler (Fay, 2000).*

Formalist olmakla suçlanmasına rağmen Shostakovich, soyut kavram ve yapıları bestelemeye devam etmiştir. Fay'a göre müziğinde bu kadar kışkırtıcı bir konu kullanmak tehlikeliydi. Shostakovich, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4'ün Re majör Op. 83 tamamlandıktan sonra. Dörtlü, Stalin'in öldüğü 1953 yılına kadar halka açık olarak icra edilmedi (Fay, 2000).

Aktivistlerin coşkuyla karşıladığı gibi, Shostakovich'in içsel müziğini halka açık bir şekilde icra etme çabası, özgüvenini ve sanatsal sağlığına yeniden kavuşması açısından oldukça kritik bir öneme sahipti. Ciddi bir besteci olarak varlığını sürdürme arzusu, bu zorlu dönemde bestelenen resmi olmayan eserlere de yansımıştır (Fanning 2008).

Shostakovich: His Life and Times kitabının yazarı Eric Roseberry şunları söyledi: Böyle bir düşmanlık ortamında Shostakovich'in profesyonel hayatta kalma aracı olarak film müziğine yönelmesi beklenebilecek bir şey değil. Ancak 'gizli' eserlerinde ideolojik olarak daha az önyargılı kulaklar için yazmaya devam etti ve bunların duyulacağı zaman da çok uzakta değildi (Park, 2012).

3.2.2. Müzikal tarzın politik gelişimi ve sansür

Shostakovich, başarılı ve genç bir besteci olarak yükselirken, aynı zamanda müzik ve edebiyatın içerik, üslup ve Sovyet Devleti için propaganda amacıyla sansürlendiği baskıcı ve sınırlayıcı bir ortama doğru evriliyordu. RAPM olarak bilinen Rus Proleter Müzisyenler Derneği, Sovyet müziği üzerinde baskıcı bir kontrol uygulayan siyasi bir örgüt olarak öne çıktı, özellikle 1928-1932 yılları arasındaki militan Komünist Kültür Devrimi döneminde. Bu örgüt, Sovyet müziğini biçimcilikten, hafif müzikten ve atonalizmden kurtarmak amacıyla oluşturdukları hareketle, daha sonra Shostakovich'i eleştirmek için kullanılan pek çok kavramı ortaya çıkardı (Fitzpatrick, 1992).

RAPM, Shostakovich'in çalışmalarını 1928'den önce eleştirdi, ancak aynı fikirler ve eleştiriler hükümetin kendisinden geldikten sonra saldırılarının daha küçük bir etkisi olduğu görüldü. RAPM 1920'lerin başında kuruldu, ancak 1929-1932 Kültür Devrimi'ne kadar fazla güç veya ivme kazanmadı. 1929'dan önce RAPM çoğunlukla "devrimci aktivistlerin coşkusuna ve militanlığına sahip" genç besteciler ve gazetecilerden oluşan bir gruptu. Amaçları, müzik yayıncılığı işini ve opera evlerinde sunulabilecek repertuarı kontrol etmek ve daha geniş ölçekte Sovyet müziğini 'biçimcilikten' ve kapitalist Batı'nın etkisinden kurtarmaktı. Bu, müzik basınında biçimci veya burjuva, başka bir deyişle modern müzik, atonal müzik, caz müziği ve çöküş veya burjuva olarak kabul edilebilecek her şeyi düşündükleri eleştirisi olarak tezahür etti (Fitzpatrick, 1992).

Hafif müzik olarak gördükleri şeylerin yayınlanmasını tamamen yasaklamayı başardılar ve 1928'den 1932'ye kadar olan kültür devrimi sırasında, "modernist bir deyimle yazan ciddi bestecilerin eserlerini yayınlamasını çok zorlaştırmaya" çalıştılar. Bununla birlikte, RAPM'in gündemindeki ana komplikasyon, politik ideolojinin sanata uygulanmasının oldukça öznel bir süreç olmasıydı. Edebiyat gibi bir mecranın dünyaların anlamından yola çıkarak ideolojik bir çerçeve oluşturması daha kolaydı. Müzik, özellikle sözsüz klasik müzik, yargılamak veya değerlendirmek için çok daha yüksek düzeyde bir öznellik gerektirmektedir. İçerdiği yüksek öznellik seviyesi nedeniyle, yargıç ideolojik bir mercektir, kesin bir şekilde yaratmak çok daha zordur ve aynı zamanda politik bir ideolojiye uyan müzik yaratmak da daha zordur. RAPM, proletarya müziğini savunurken ve biçimciliğe karşı çıkarken, bunun içerik, biçim ve teknik açısından ne anlama geldiği hiçbir zaman çok net veya takip edilmesi kolay değildi (Fitzpatrick, 1992).

Hangi müziğin biçimci olduğunu ve Sovyet müziğinin ne olması gerektiğinin bir temsili olduğunu tanımlayan somut bir kural hiçbir zaman olmadı. Bunun yerine, bir dizi görüş vardı. "RAPM, her şeyden önce, neye karşı olduğu kadar neye karşı olduğuydu da tanımlanan polemikçi bir organizasyondur. Prensip olarak, müzikte burjuva olan her şeye karşıydı. Pratikte bu tutum iki cephede sürekli bir savaşa dönüştü: bir yanda 'biçimcilik' (modernizm) ve diğer yanda 'hafif müzik'." Hafif Müzik, çingene müziği, müzikhol şarkıları, senkoplu dans müziği ve batı etkisine sahip salon romantizmleri dahil olmak üzere çok çeşitli halk ve varyete müziklerini içeriyordu (Matthea, 2017).

RAPM'e göre, bu müzik türü "kentsel küçük burjuvaziyi" temsil ediyordu ve ideolojik olarak proletaryaya zararlı olan "dar kafalı küçük burjuva değerleriyle doluydu". Batıdan

gelen etkiyi özellikle kötü ve yozlaştırıcı buldular. "RAPM'ciler ve diğer muhalifler, modernistlerin uluslararası yöneliminin, onların kapitalist Batı'ya manevi olarak esaret altında olduklarının ve dolayısıyla Devrim'e ayak uyduramadıklarının kanıtı olduğunu düşünüyorlardı. Onlara göre atonalizm, Batı'da savaş sonrası sanatın çöküşünün bir işaretiydi." Özellikle caz, çöküş ve kapitalizmle ilişkilendirildi. 1920'lerin Sovyet yazarları, caz müziğinin "kapitalizmin son aşamalarında Batı burjuvazisinin çökmekte olan erotizmini" temsil ettiğini iddia ettiler (Fitzpatrick, 1992).

Siyasi örgüt ve basın içinde dolaşan bu ana fikirler ve etiketlerle bile, erken dönem RAPM düşünürlerinin görüşleri ve yönergeleri oldukça öznel. RAPM'nin bir üyesinin 'biçimci' veya 'burjuva' olarak kabul ettiği müzik, genellikle başka bir üyenin bu nitelikleri somutlaştırdığı için eleştirdiğinden tamamen farklıydı ve bu terimleri tutarlı bir şekilde tanımlayan resmi bir kılavuz veya kural yoktu.

Aynı eser başlangıçta Sovyet Proletarya hareketini temsil ettiği müjdelenebilir ve daha sonra eleştirilerde yozlaşmış biçimci değerleri temsil ettiği için saldırıya uğrayabilirdi. Bununla birlikte, RAPM'nin teşvik ettikleri somut bir orkestrasyonu vardı, o da "devrimci kitle şarkıları, genellikle yürüyüşler" idi. Bunlar, askeri biçimleri ve enstrümantasyonları (marş, halkı temsil eden koro vokalleri ile) ve açık devrimci temalara ve hikayelere sahip metin kurguları nedeniyle daha kolay kategorize edildi. Bununla birlikte, diğer tüm cephelerde birleşik veya belirli bir yönerge yoktu. Bu fikirler basına yayıldıktan sonra, hükümet ve besteciler, müzisyenler ve öğretmenler topluluğu bunları kullanmaya ve yaymaya başladı. Bununla birlikte, iyi proletarya sovyet müziğini neyin yaratacağını açıklayacak sağlam bir tanım veya çerçeve yoktu. Daha ziyade, RAPM'nin misyonu, basında isim çağırma ve parmakla gösterme gibi öznel olarak daha fazla tezahür etti (Fitzpatrick, 1992).

1928'den önce sınırlı gerçek hükümet gücüne sahip marjinal bir örgüt olmalarına rağmen, Kültür Devrimi'ne giden süre boyunca RAPM, yayıncılık ve haber bölümlerinin kontrolünü ele geçirmeyi başardı ve modernist veya biçimci olarak gördükleri bestecileri kötü bir şekilde incelemeyi amaç edindi. Shostakovich'in Gogol'un hikayesine dayanan The Nose operası, biçimci unsurlar nedeniyle saldırıya uğrayan eserlerden biriydi. Sheila Fitzpatrick'in The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia (Kültür Cephesi: Devrimci Rusya'da İktidar ve Kültür) adlı kitabında yazdığı gibi,

"Henüz otuz yaşında olmayan Dmitri Shostakovich, Sovyet Müziğinin yükselen genç yıldızlarından biriydi.

Doğru, ilk çalışmalarından bazıları RAPM'nin en parlak döneminde tartışmalara yol açmıştı. 1930'da Leningrad'ın Malyi Tiyatrosu'nda prömiyeri yapılan ilk operası The Nose, RAPM eleştirmenleri tarafından sert bir şekilde ele alındı ve bir bale olan Bolt, 1931'de repertuardan çıkarıldı". Bu tür saldırılar, hükümetle bağlantılı olmasa da, önemsiz değildi ve çoğu zaman eserlerin kapatılmasına veya olumsuz kamuoyuna açıklanmasına neden oldu (Fay, 2000).

"RAPM'ın kara listesindeki bestecilerin (özellikle Shostakovich) yeni eserlerinin performansları ve yapımları, düzenli ve müzik basınında RAPM eleştirmenleri tarafından çok sert bir şekilde incelendi ve sonuç olarak bazen kapanmak zorunda kaldı. Gördüğümüz gibi Shostakovich'in ilk operası ve balesi Bolt da kayıplar arasındaydı." The Nose, proleter kanat tarafından "Sovyet temasından kaçınması; müzikal karmaşıklığı ve kitlelere erişilemezliği." Hatta bir besteci, Shostakovich'in "şüphesiz, Sovyet sanatının ana yolundan saptığını" söyleyecek kadar ileri gitti. Yolunun yanlışlığını kabul etmezse, işi kaçınılmaz olarak çıkmaza girecektir." Bununla birlikte, genç bir müzisyen olarak, Shostakovich henüz sansür tarafından susturulma tehdidi altında değildi ve eleştirilerini çok ciddiye almıyor gibi görünüyordu. Basında ve besteciler topluluğunda kötü eleştiriler dolaşırken, RAPM'nin ilk biçimcilik suçlamaları Shostakovich üzerinde daha sonraki suçlamalarından çok daha küçük bir etkiye sahipti. O sırada Shostakovich kendinden emindi ve olacaklardan korkmak ya da beklemek için hiçbir nedeni yoktu (Matthea, 2017).

Kamuoyu önünde kınanmadan önce, Shostakovich, basının eleştirisi ve RAPM'nin özne parmak işaretinin tutarsızlığı hakkındaki görüşleriyle önemli ölçüde daha açık sözlüydü. İnanılmaz derecede popüler ve halka açık bir figür olduğu için ve proletarya idealini temsil eden diğer 'doğru' örgütlerle ilişkileri olduğu için, RAPM'ye yönelik ilk eleştirilerden çoğunlukla zarar görmeden kurtulabilmiştir. 1920'lerin sonu ve 1930'ların başındaki kültür devrimi sırasında RAPM'nin "öldürücü saldırılarına ve tacizlerine" karşı daha az savunmasızdı, çünkü tek bir organizasyona bağımlı değildi ve çeşitli tiyatrolar, konservatuvar ve konser gösterileri dahil olmak üzere çeşitli kurum ve kuruluşlardan komisyonlar aldı. "Çok çeşitli tiyatrolar (hem müzikal hem de dramatik), film projeleri ve diğer kuruluşlarla sipariş üzerine müzik sağlamak için sözleşmeler müzakere etmişti. Konser gösterileri de ona gelir getirdi." Muhtemelen nispeten korunan konumu ve politik olarak

uygun olanlar da dahil olmak üzere pek çok türe dahil olması nedeniyle, Shostakovich aldığı eleştiriler hakkındaki görüşlerini rahatça ifade etti (Matthea, 2017).

"Nisan 1929'da müzik eleştirisinin durumu üzerine bir tartışma bağlamında, Shostakovich, çağdaş basında bulunan inanılmaz görüş kutupluluğundan yakınmıştı. Hem okuyucuya hem de incelenen besteciye bir şeyin neden iyi ya da kötü olduğunu ve eksikliklerin nasıl önlenebileceğini açıklayabilen nesnel, müzikal açıdan yetkin değerlendirmeler için savundu. Opera fiyaskosunun ardından, operasına sadece bir ya da iki yıl önce verdikleri coşkulu desteği bastıran iki yüzlü eleştirmenler için haklı olarak acı çekiyordu.

Bu saf değiştirmelerin ve eleştirel retorikğin tonunun yansıttığı şey, bestecinin çok iyi bildiği gibi, dar bir şekilde tanımlanmış bir 'proleter' kültürel gündemin giderek militan hale gelen hegemonyasıydı." Hayatının bu noktasında, RAPM'nin saldırılarından nispeten iyi korunurken, Shostakovich kendini tehdit altında hissedecek kadar başarılı ve popülerdi. Burada, kitle görüşü ile operanın malzemesini ve müziğini önceden onaylayan, ancak daha sonra fikirlerini değiştirmek için sallanan RAPM eleştirmenlerinin görüşleri arasındaki tutarsızlıktan duyduğu memnuniyetsizliği ifade ederken çok açıktı. Hayatının ilerleyen dönemlerinde Shostakovich, basının etkisine ve görüşlerine asla bu şekilde cevap vermeyecekti (Matthea, 2017).

3.3 Bir Dönemin Etkisinde: Dmitri Shostakovich

Dmitri Dmitryevich Shostakovich (1906-1975), 20. yüzyılın seçkin Rus bestecilerinden biridir. Onun müzik dehası senfonilerden, yaylı çalgılar dörtlülerinden ve çeşitli enstrümantal eserlerden geçti. Ancak hayatı tartışmalarla doluydu ve müzikologlar arasında Sovyet hükümetiyle ilişkisi hakkında tartışmalara yol açtı (Titus, 2006).

Shostakovich Sovyet yetkilileriyle iki kınamaya yol açan çatışması, bestelerinin devletin tercih ettiği tarzdan sapan 'biçimci' olarak etiketlenmesinden kaynaklanıyordu. Bu sürtüşmeye rağmen hayatının ilerleyen dönemlerinde şaşırtıcı bir şekilde Komünist Partiye katıldı. Bugün bile, vefatının üzerinden otuz yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen Shostakovich, Batı müzik tarihinde esrarengiz ve tartışmalı bir figür olmaya devam ediyor.

St. Petersburg'da 25 Eylül 1906'da doğmuş olan Shostakovich, müziğe hayran bir ailede yaşıyordu. Shostakovich, Sofiya Vasilievna Kokoulina ve Dmitri Boleslavovich

Shostakovich'in ikinci çocukları olarak dünyaya gelmişti. Shostakovich'in babası ünlü bir kimyacı, annesi ise bir piyanistti. Küçük yaşta, dokuz yaşına girer girmez piyano derslerine başlamıştı ve piyanoda ilk öğretmeni Sofiya Vasilievna Kokoulina yani annesi oldu. Annesinden sonra piyano eğitimine İgnatij Glyasser rehberliğinde devam etmiştir (Edren, 2011).

Babası sık sık onunla şarkı söyleyerek erken yaşta müzik sevgisini teşvik etti. Kusursuz bir perde ve olağanüstü bir hafızaya sahip olan sanatçı, genç yaşlardan itibaren müzik yeteneğini gösterdi. 1919'da Petrograd Konservatuarı'na (şu anda Leningrad Konservatuarı) girişi, kendisi de ünlü bir besteci olan yönetmen Alexander Glazunov ile tanışmasıyla kolaylaşmıştı. Shostakovich'in müzikal yeteneğinden etkilenen Glazunov, onun konservatuarda piyano ve kompozisyon eğitimi almasına izin verdi.

Besteci ve müzikolog Yuri Tyulin, Shostakovich'in Petrograd Konservatuarı'nda geçirdiği süre boyunca olağanüstü yeteneklerinden derinden etkilenmişti. Shostakovich'i inanılmaz bir hafızaya, mükemmel bir perdeye ve olağanüstü deşifre becerilerine sahip biri olarak tanımladı. Ancak yeteneğinin gelişmesinin temelini Shostakovich'in müthiş zekâsı oluşturdu. Müzikal gözlem konusunda olağanüstü bir kapasitesi vardı; hafızasını seçici bir şekilde kullanırken konserler veya notalar aracılığıyla karşılaşılan tüm müziği hevesle özömsüyordu. Bu doymak bilmez müzik alımı, onun orkestrasyon konusundaki ilk ustalığına özellikle katkıda bulundu (Titus, 2006).

"Hatırlanan Bir Hayat" kitabının yazarı Elisabeth Wilson da Shostakovich'in konservatuar yıllarında olağanüstü öğrenme yeteneklerine dikkat çekti. Gençliğinde canlı ruhuna dikkat çekti ancak işine olan benzersiz ve olağanüstü bağlılığını vurguladı. Shostakovich titiz bir profesyonellik, disiplin ve sıkı çalışma konusunda benzersiz bir kapasite sergiledi. Konsantre olma yeteneği, yaşının çok ötesinde bir olgunluğu sergileyerek meslektaşlarına örnek oldu. Konservatuar çalışmaları ve genel eğitiminin zorlu kombinasyonuna rağmen, olağanüstü bir olgunluk seviyesi sergileyerek tüm gereklilikleri tutarlı bir şekilde yerine getirdi.

Shostakovich öğretmenlerine, özellikle de piyano konusunda Leonid Nikolayev'e ve kompozisyon konusunda Nikolai Rimsky-Korsakov'un damadı Maximilian Steinberg'e büyük saygı duyuyordu. Nikolayev, bir bestecinin bakış açısına ve geniş entelektüel ve kültürel ufka sahip bir müzisyen ve icracı olarak tanımlandı. Öğrencilerini yalnızca piyanist olarak değil, öncelikle düşünceli müzisyenler olarak yetiştirmeyi hedefledi. Bu öğretim tarzı

muhtemelen Shostakovich'in müzik tutkusunu ateşledi ve bir müzisyen olarak başarı arzusunu pekiştirdi. Shostakovich'in 1922'de Nikolayev' in sınıfının bir parçası olarak Beethoven'ın Hammerklavier Sonat'ını icra etmesi, olağanüstü yetenek ve becerisini sergileyerek büyük beğeni topladı (Web1).

Bir ressamın bir tabloyu çizerken gördüğü şey, Shostakovich'in bir eserinin icra edildiğ sırada görüldüğü şey. Her iki durumda da sanat eserinin yaratıcılığının zihninde gerçekteşmeden önce eserin çalışması... Piyanist için ise tam tersi işler- teknik olarak parçayı öğrenirler, sonra bazen ruhlarında Coğ parçanın müzikal çürümeyi oluşturmayı başarırlar. Bu nedenle Shostakovich gibi piyanistleri dinlediğinizde, teknik konuları unutursunuz ve ruhsal içeriğine girersiniz.

"Shostakovich: A Life"ın yazarı Laurel Fay de Shostakovich'in en iyi ğretmeni Steinberg'e olan saygısından bahsetmişti: "Shostakovich, özellikle uyum konusunda sağlam bir akademik temel ve klasiklere olan sevgi ile estetik zevk konusunda yanılmaz bir hissin katkıda bulunmak için kitabı ğretmeni Maximilian Steinberg'e minnettardı."

Bununla birlikte, daha önceden daha fazla müziksel spora sahip olduğunuz, Shostakovich'in Steinberg'in monoton derslerinden keyifsizliğ arttı ve Laurel Fay'ın sylediğ gibi, "ihtiyaç vardı ekstra uyarımı sınıf dışında kaldı." O, sık sık öğrencilerin yöneticilerinin bir araya geldiğ toplantılara katıldı. Bu toplantılarda yeni bestelerini çalıp biriktiriyorlar, genellikle okulun kafeteryasında bu etkinlikler yapılıyor. Babasının 1922'de zatürreden vefat etmesiyle annesi çocuklarıyla beraber ortada kaldı. Shostakovich, zorlu koşullar altında sürdürdüğü eğitimine Aleksandr Glazunov'un yardımıyla devam edebildi (Web1).

Maddi sorunlar ile karşılaşan Shostakovich ve ablası, ailesinin desteğ için kısmi zamanlı çalışmak mecburiyetinde kaldı. Shostakovich'in ilk iş deneyimi, sinemada sessiz filmler için piyano çalmaktı. Çalışmış olduğu iş, Shostakovich'in doğaçlama yeteneğni ve besteci kişiliğni geliştirerek ona büyük katkıda bulundu. Bazı tiyatrolar ve filmler için müzik besteledi, tiyatrolarda müzik danışmanlığı yaptı ve Central Teknik Koleji'nde öğretmenlik yapmaya başlamıştı. Bu sırada şeflik dersine kayıt yaptırmıştı, şeflik derslerini Nikolai Malko veriyordu. Shostakovich 1923 yılında piyano, 1925 yılında ise kompozisyon bölümünden mezun olmuştur. Böylece konservatuvar eğitiminin sonuna geldi (Titus, 2006).

Hayatındaki zorluklara rağmen Shostakovich'in bu dönemde ilk nceliğ bir konser piyanisti olmaktı. 1927'de Chopin Uluslararası Yarışması'na katıldı ancak ödül kazanamadı.

Bu onun için büyük bir darbe oldu ve konser piyanisti olma isteği söndü gibi görünüyor. 1934'e kadar sahnede performansla devam edilmiyordu. Sonraki kamu performansları yalnızca kendi en iyilerinden oluşur; örneğin Yirmi Dört Prelüt Op. 34 ve Birinci Piyano Konçertosu Op. 35 gibi, ara Beethoven Dörtlüsü üyeleri, keman virtüözü David Oistrakh ve viyolonselci Mstislav Rostropovich gibi arkadaşlarla odadan müzik yaparak gerçekleştiriyordu (Web1).

Shostakovich, 19 yaşındayken yazdığı mezuniyet eseri olan Birinci Senfoni ile müzikal bir çıkış yaptı. Konservatuvar orkestrasıyla bu eseri kendi yönetmeye hazırlanmasına rağmen, ilk gösterimi Leningrad'ın Senfoni Orkestrası ile birlikte, N. Malko'nun şefliğinde 1926 yılında gerçekleşti. Sahnelenen eser, seyircilerden büyük beğeni toplayıp dikkat çekti. Bu önemli tarihte Shostakovich her yıl atlamadan coşkuyla kutlama yaptı. Olağan üstü bir başarı yakalayan Birinci Senfoni, Devletin ilgisini çekmişti ve Shostakovich'den Ekim Devrimi'nin yıldönümü kutlaması için bir senfoni bestelemesi talep edildi. 1927 yılında sahnelenen İkinci Senfoni, dönemin siyasi konularını içermesine rağmen, ilk senfoni kadar ilgi ve beğeni görmedi. 1927-1928 yıllarında Gogol'un eserinden esinlenerek The Nose operasını yazdı; ancak eser, yeni öğeler içermesi gerekçesiyle 1930'da sahnelendikten sonra bir daha sahnelenmedi (Edren, 2011).

Devrim için besteler yapan Shostakovich, devrimle ilgili düşüncelerini kendi anılarından derlediği Tarihe Tanıklığım kitabında şu şekilde ifade etti:

Sovyet toplumunun soylu niteliklerini, dönemin ileri görüşlü Komünist Partisi kazandırmıştır. Rus işçilerinin Sovyet toplumunu ruhsal açıdan tekrardan şekillendirmesi Partinin en büyük başarısı olmuştur. Şimdilerde 11. Senfonim için çalışıyorum. Bu senfonimde, sosyalizmin öncüsü toplumun sesini yüceltmek ve bununla birlikte senfonimi Rus Bolşevik devrimine ve devrimin ebedi kahramanlarına ithaf etmek istiyorum (Terzioğlu, 2010).

Konservatuvardan mezun olduktan sonra ve ciddi müzik alanlarındaki uygulamaları popüler olarak devam etti. Bunlar arasında New Babylon için film müziği (1928-29), ilk operası The Nose (1927), Three Fantastic Dances for piyano (1920-22), İlk Piyano Trio (1923), İkinci Senfoni 'To Ekim' (1927), Yirmi yer alıyor. Dört Prelüt (1933) ve 1933'te SSCB hükümeti tarafından kınanan ikinci operası Mtsensk Bölgesi'nin Lady Macbeth'i

bulunuyordu. Kınama sonrasında hem Shostakovich'in kişisel hayatı hem de müzikal besteleri, Sovyet mevzuatının politikaları ile geri dönülmez bir şekilde iç içe geçti.

Bestecilik kariyerinin yanı sıra eğitimci kimliğine de büyük önem veren Shostakovich, ülkesini müzikleriyle destekleyebilen yetenekli öğrenciler yetiştirmek için büyük çaba ve emek sarf etmiştir. 7. Senfoni'yi (Leningrad Senfonisi) 2. Dünya Savaşı yıllarında bestelerken, Leningrad Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümünde öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Bu görevini 1943'te Kent Konservatuvarı'nda devam ettirmiştir. Leningrad Konservatuvarı'na 1945'te geri dönerek buradaki görevini sürdürürken, 1948'de devletin uyguladığı baskıcı kültür politikaları nedeniyle, ünlü besteciler Shostakovich ve Sergey Prokofiev vb., anlaşılması güç eserler vermekle ve biçimsel arayışlara yönelmekle suçlanarak, Moskova ve Leningrad'daki Konservatuvar görevlerinden uzaklaştırılmışlardır.

Konservatuvarda öğretmenlik yaptığı dönemde film müzikleri de bestelemiş olan Shostakovich, "Orkestradaki enstrümanların sesini bilmeksizin beste yapmanın mümkün olmadığı gibi, teorik temel olmaksızın da film müziği yazmanın mümkün olmadığını" savunmuştur. Film müziği ile ilgili derslerin olması gerektiğini düşünerek Kompozisyon bölümünde değişiklik girişimde bulunmuş, ancak bu talebi onaylanmamıştır (Güçlü ve Kıvanç, 1999).

1936'daki kınama sonrasında, David Fanning'e göre "Shostakovich'in en önemli ve uluslararası düzeydeki Sovyet eleştirmenleri olarak rolü, baskı dönemi geldiğinde açık bir hedef haline geldi." Çağdaşları için, dünyadaki performans zamanlarının sert duygusal gerçeklerinin bir devamındaydı. Bir dönem Bolşevik Devrimi'ne tanıklık etti. Aynı zamanda Sovyet ideolojisi ile eğitim gördü ve iç içe geçti. Bununla birlikte, Shostakovich'in hayatı, Sovyet rejimi ile yaşadığı mücadelelerle birlikte ortaya çıktı. Totaliter rejim tarafından sıklıkla kınanmasına rağmen, Shostakovich Sovyet oyunlarından birçok ödül ve onur aldı. Kendilerinde bulunduklarında, bu sert zamanların bir "kronik" olarak, Shostakovich aynı zamanda politik ve temel metinler de işlemeyi başardı.

3.3.1 Shostakovich' in Sovyet rejimine karşı direnişi

Shostakovich on bir yaşındayken gerçekleşen Bolşevik Devrimi'ne tanıklık etmiştir. Aynı zamanda eğitim görmüş ve kendini Sovyet ideolojisinin içinde bulmuştur. Bundan dolayı Shostakovich'in hayatı Sovyet rejimiyle mücadeleleriyle karakterize edilmiştir.

Totaliter rejim tarafından sık sık kınanmasına rağmen Shostakovich yine de Sovyet hükümetinden çok sayıda ödül ve onursal ödül aldı. Shostakovich, bu zor zamanların bir "kroniği" olan müziğine politik ve ahlaki alt metinler de koymayı başardı. Shostakovich'in ikinci operası, Lady Macbeth, Ocak 1936'da Sovyet gazetesi Pravda'da "müzikten çok karmaşık" olmakla eleştirildi. Fay'ın kitabında bu makalenin bir çevirisi var (Chen, 2008):

"Birkaç tiyatro, kültürel olarak olgunlaşan Sovyet halkına Shostakovich'in Lady Macbeth operasını bir yenilik, bir başarı olarak sundu. Pohpohlayıcı müzik eleştirisi opera için göklere çıkıyor, şakasını duyuruyor. Genç sanatçı yalnızca coşkulu övgüler duyar. Operanın ilk anlarından dinleyicilerden, kasıtlı olarak uyumsuz, karışık ses akışıyla şaşkınlığa döner. Melodi parçaları, müzikal bir cümlelerin embriyoları boğularak, çırpınarak özgürleşir ve yeniden gürültü, gıcırta içinde zorlanır. Aynı zamanda eleştirmenlerimiz- müzik eleştirmenleri dahil- Sosyalist Realizm adına yemin ederken, Shostakovich'in sahne eserinde bize en kabasından doğallığı sunuyor (Fay,2020)".

Müzikolog Laurel Fay, Sovyet rejiminin neyi "idealist müzik" olarak değerlendirdiğini şöyle açıkladı: "İşçi sınıfı tarafından değerli bulunan tek müzik sanatı ve Sovyet devleti tarafından talep edilen tek müzik, erişilebilirlik, melodiye sahip olma, stilistik gelenekçilik ve halktan ilham alınan özellikler ile tanınmalıydı. İyimser olmalı, kahramanca coşkulara yönelmeliydi (Titus, J. M. 2006)".

Shostakovich'in kınaması, büyük terörün başlangıcıyla ve suikastlarıyla denk geldi; Binlerce insan ortadan kayboldu. Tutuklanabileceklerini düşünen insanlar her zaman valizlerini hazır tutarlar ve basamaklardaki bilinmeyen adımlarla endişelerle dinlerlerdi. Shostakovich hapsedilmemiş olmasına rağmen, yalnızca komisyonlarını ve orijinal gelirinin dörtte üçünü kaybetmekle kalmadı aynı zamanda Stalin'in emriyle vurulan Meyerhold ve Tukhachevsky gibi iki arkadaşı da kaybetti. Arkadaşları, sırf onunla bağlantılı oldukları için tutuklanma korkusuyla konuşmayı ve ziyaret etmeyi bıraktılar. Üstelik Dördüncü Senfoni'nin son dakikada sahnelenmesi yasaklandı ve 1961'e kadar prömiyeri yapılmadı (Titus, J. M. 2006).

1937'de Shostakovich Beşinci Senfonisini besteledi ve bu eseri "Rus Devrimi'nin Yirminci Yıldönümü Kutlamaları İçin" adadı. Genellikle bu senfoni Shostakovich için bir özgürlük olarak algılanır ve bu senfoni genel izleyici ve Sovyet rejimi tarafından başarılı bir

şekilde karşılanmıştır. Beşinci Senfoni, devrimci ve zafer dolu tarzıyla Sovyet rejiminden memnun kalmış ve duygusal derinliğiyle genel izleyiciyi etkilemiştir. Fay şunları söylüyor;

"Beşinci Senfoni", özü kısa program notunda 'zaferle taçlandırılmış uzun bir manevi savaş' olarak tanımlandı, mutlak, unutulmaz bir zafer kazandı. Dinleyicilerle birlikte (Fay, 2020)".

İkinci Dünya Savaşı sırasında kısıtlamalar biraz hafifledi, ancak Stalin hâlâ tasfiyelere devam ediyordu. Shostakovich'in "Leningrad şehrine adanan" başlıklı Yedinci Senfonisi, halkını savaşta cesaretlendirmeye hizmet etti ve hem SSCB'de hem de Batı dünyasında popüler oldu. Halk gibi Sovyet hükümeti de bu senfoniye Nazi karşıtı bir eser olarak görüyordu ve bu nedenle Yedinci Senfoni'nin SSCB'de sahnelenmesi yasaklanmadı.

1942'de Shostakovich'e Stalin Ödülü verildi. Ayrıca, Shostakovich'in Temmuz 1942'de Time dergisinin kapağında yer aldığı fotoğrafı; Üzerinde itfaiyeci üniforması ve kaskıyla vardı. 1943'te Shostakovich'in ailesi Moskova'ya taşındı. Aynı yıl Shostakovich Sekizinci Senfonisini tamamladı ancak bu eser, kasvetli ifadelerinden dolayı 1956'ya kadar yasaklandı. O dönemde oda müziğini en iyi şekilde yapmaya devam ederek İkinci Piyano Trio Op. 67'sini, 1944'te vefat eden yakın dostu Ivan Sollertinsky'nin anısına adadı.

Savaştan sonra "Zhdanov dönemi" olarak bilinen yeni bir baskı dalgası başladı. Bu hareket, 1946'dan 1950'lere kadar devam etti ve Komünist Parti Lideri Zhdanov'a devredildi ve sosyalist gerçekçilik ilkesi güçlendi. Yazıları eleştirmeye başladı, ardından film yapımcılarına, bilim insanlarına ve son olarak müzisyenlere saldırdı. Aralarında 1958'de Doktor Zhivago'ya Nobel Edebiyat Ödülü'nü veren yazar Boris Pasternak, Stalinist kamplarla ilgili anı kitabı Ivan Denisovich'in Hayatında Bir Gün'ü yayınlayan yazar Alexander Solzhenitsyn ve müzisyenler Sergei Prokofiev ve müzisyenler Sergei Prokofiev'in de bulunduğu yüzlerce aydın kınandı. Shostakovich'de 1948'de ikinci kez kınandı ve bu kınama sonucundaki eserlerin çoğu yayımlanamadı veya sahnelenemedi (Titus, J. M. 2006).

1953'te Stalin'in ölümüyle tasfiyeler sona erdi ve siyasi durumun göreceli olarak sakinleşmesiyle siyasi mahkumların çoğu serbest bırakıldı. Bu dönemde Shostakovich, daha önce yasaklanmış olan eserlerini yayınlama iznini aldı, örneğin Dördüncü Senfoni ve Birinci Keman Konçertosu gibi (Chen, 2008).

1960'ta Shostakovich, Komünist Parti'ye katıldı. Aynı dönemde Shostakovich'in sağlığı kötüleşmeye başladı; 1970 ve 1971'de kalp krizleri geçirdi. Hayatı boyunca karşısına politik engeller çıkmış buna rağmen ardında birçok sayıda eser bırakmıştır ve Shostakovich besteciliği ölümüne kadar bırakmamıştır. Shostakovich, hastanede tamamladığı son eseri olan viyola-piyano sonatının ardından 9 Ağustos 1975 'te bir Moskova hastanesinde, rejime karşı direnişine ve hayata veda etmiştir (Ayvazoglu, 2016).

3.3.2. Shostakovich ve siyaset ilişkisi

Büyük İmparatorluğun parçalanması sonucu küçük ulus devletlerin ve sömürge devletçiklerin ortaya çıktığı bu bölünme döneminde sınırlar çizilmiştir. Bu sırada Sanatçılar da büyük belirsizlikler içinde kalmıştır. Shostakovich'in dünyaya geldiği yıllar, Rusya'da iç savaş yaşanmaktaydı (Derek C. H, 2016).

Savaşın sonrasında Stalin, SSCB'nin dünya çapında önemli bir güç haline geleceğini öngörmekteydi. 1930'lu yıllarda, Lenin'in proletarya rejiminden, sadece bir otoritenin tüm konularda karar verdiği güçlü bir rejime geçilmiştir (Hobsbawm, 1995).

1920 yılında SSCB'de politik özgürlükler, Lenin'in belirlediği sınırlar içindeydi. Fakat sanat diğerlerine göre daha fazla özgürlüğe sahipti. Caz müziği gibi Batı bestecilerinin eserleri, herhangi bir sınırlama olmadan icra ediliyordu ayrıca caz müziği halk arasında oldukça popüler olmaya başlamıştı. Pablo Picasso gibi diğer kübistlerinde eserleri galerilerde sergileniyordu (Encyclopedia Britannica Editors, 2019).

Stalin, eğitimli Sovyet sanatçılarının yurtdışında kazanacakları başarının Rusya için oldukça önemli bir propaganda kaynağı olduğunun bilincindeydi. Bundan dolayı genellikle yurtdışındaki büyük yarışmalara katılacak grupları bizzat kendisi belirlemişti. 1927 yılındaki Varşova yarışması, oldukça büyük bir öneme sahipti. Stalin'in Shostakovich'in adını duyması, onu bu gruba seçmesiyle gerçekleşti (Volkov, 2004).

Shostakovich 1930'ların daha başında, siyasi iktidarın ideolojisine uyum sağlamış bir izlenim bırakma eğilimindedir. Stalin gibi iktidarın en güçlü temsilcisi tarafından kabul edilmek ve onaylanmak için çaba göstermektedir. 1936'da Stalin, Shostakovich'in yakın arkadaşı Samosud'u Bolşoy Tiyatrosu'nun başına getirecekti. Enerjisi ve yeteneklerine

güvenmiş olduğu Samosud'u, Bolşoy'u Avrupa'ya karşı dünyanın önde gelen tiyatrosu haline getirmekle Stalin görevlendirmişti (Volkov, 2004).

Bir merkez üzerinden yönetilen sanat camiasının içerisinde Shostakovich'in ilk zorluğu, henüz ilk operası olan 'The Nose' ile ortaya çıktı. The Nose Operası, birkaç temsilden sonra "solculuğun hastalıklı yüzü", "anarşist el bombası", gibi eleştirilere maruz kalmıştı. Tüm bunlardan sonra bir sezonun sonunda Opera sahnelerden çekildi. Sovyet hükümetinin gittikçe otoriterleşmesi, siyasi özgürlükleri sınırlamalarını sanat alanına taşınmasıyla birlikte, sanatçılardan da tartışmasız bir şekilde itaat beklemeye başlamıştı. Bu beklenti Shostakovich'in yaratıcı sürecine resmi ve yeni kısıtlamalar getirmesi kaçınılmazdı ve bu tehlikeli durumu Shostakovich fark etmişti. Bununla birlikte karşılaştığı engeli aşmanın Yurodiviy'liğin getirdiği özgürlüklerle mümkün olabileceğine karar vermişti. Geleneksel olarak ezilenler için endişelenen Yurodiviy'liği, Shostakovich tüm yaşamı boyunca ihtiyaç duydukça benimsemiştir. Onu Mayakovski ve Meyerhold gibi sol görüşlü önder sanatçılardan ayıran etkenlerden biri de budur (Volkov,2004).

Ancak içerdiği erotik unsurlar ve batı kültürüne özgü öğeler nedeniyle 'Lady Macbeth of Mtsensk' operası, Stalin'in dikkatini çekti. Gerçekten de, Shostakovich'in oluşturmaya çalıştığı Rus kültürüne tamamen karşı çıkan içeriklere sahip bu opera, sahneledikten sadece iki gün sonra Pravda gazetesindeki bir yazıda şiddetle eleştirilecek ve bu makale, Shostakovich'in en zorlu dönemini yaşayacağını açık bir göstergesi olacaktı. Operanın ilk gösterimlerinde olumlu eleştiriler yazanlar bile ona sırt çevirecek ve eseri erotik unsurlarla suçlamaktan kaçınmayacaklardı (Volkov, 2004).

Dimitri Shostakovich, 1. Viyolonsel Konçertosu'nu ilk icra eden ve eseri adına ithaf edilen M. Rostropovich ile siyasi açıdan bir sürü zorluk yaşamıştır. Rostropovich, Lenin'in baskıcı yönetimine karşı duruşunu her zaman sürdürmüşken, Shostakovich ise zaman zaman ürkek bir tavır sergileyerek belirli bir denge politikası izlemeye çalışmış olabilir. Baskıcı dönemin etkisiyle, besteci güvenini büyük ölçüde kaybetmiş ve nadiren halkın arasında görünmüştür. Sadece aile ortamında ve güvendiği öğrencileriyle kendini rahat hissedebilmiştir (Fay, 2000), (akt. Yüce, 2019).

3.3.3. Stalin ve Shostakovich

20 yüzyılın ilk yarısında Rusya'nın sanat camiasının neredeyse Sovyet Rusya'nın lideri Joseph Stalin şekillendirmiştir. Stalin'in sanat ve sanat içeriği konusunda fikirlerini belirleyen birçok faktör vardı ve sanatçılar bu sınırları geçtiğinde cezaları çok şiddetliydi. Sitenin karar verme mantığı her zaman o anda komünist parti gündemi ile ne kadar uyduğu ile ilişkiliydi. Stalin uygulanmış kesin amaçları vardı ve baskıcı yöntemi ile 20 yüzyılın çoğunda Rus kültürünü şekillendirmiştir. Stalin çalışmaları aslında 20 yüzyıl erken döneminde başladı ve komünist ideallerin yaşamının sonuna kadar destekledi. Stalin'in sanat camiasıyla ilgili ilk amacı "kitleler için kültür oluşturmak" ve "yüksek seviye aristokrat kültürü yok etmektir. Bu sitenin tüm kıta üzerinde tam bir Ruslaştırma oluşturmak için gerekli koşulları aktif olarak oluşturdu (Service, 2004).

Stalin tüm farklı kültürleri Rus nasyonalizm çatısı altında birleştirerek tüm Rusya ya daha hâkim olacağına inanıyordu. Shostakovich'in Stalin baskısı altında yaşayabilmenin belirli sebepleri vardı Shostakovich'in müziğinin önemli bir kısmı Stalin'in desteklediği Rus halk müziğine dayanıyordu. Shostakovich'in Rus kültürünü eserlerine taşıması adeta kendisini ve sanatını savunma işlevi görmüştür. Shostakovich eserlerinde "Rus halkının başarılarını" akıllıca vurgulamaya çabalamış ve bu da Stalin tarafından çok olumlu karşılanmıştır. Ancak sanatının sıkı denetimi yüzünden her eserinin görmezden gelinmesine mâni olamamıştır. Shostakovich sadece müziği "formalist" bu topraklara geçtiğinde komünist partiyle problem yaşamıştır ve Stalin kimsenin ıslık çalmayacak mı bir eser yarattığını düşünmüştür (Service, 2004).



Resim 3.4. Stalin'in Shostakovich'in müziğini 'din' olarak kınadığı 1936 yılına ait bir propaganda poster (Web10).

Stalin ve Shostakovich'in temasta oldukları 10 yıl boyunca ilişkileri zorlu ve çarpık geçmiştir. 16 yıl boyunca Sovyetler Birliği'nin diktatörü olan Stalin, Shostakovich'i ilk kez 1943'te yeni bir milli marş yarışmasında hakem olarak tanımıştır. İtaat ve boyun eğilmesine alışık bir insan olarak Stalin Shostakovich'in direncine olağan dışı bulmuştur. Shostakovich'i şu şekilde tanımlamıştır; Genellikle çok az ve sade birkaç iyi seçilmiş kelimeyle konuşan gerçek duygularını ortaya dökmeyen ve emirleri sadece yüzeysel bir şekilde tolere edebilen bir insandı ve bu iki kişiliğin ilişkisi her zaman Shostakovich'in yenilgisiyle sonuçlanan bir çatışma olmuştur. Çünkü Shostakovich'in herhangi bir politik gücü veya otoritesi olmamıştır.

Ancak Shostakovich'in gücü sterlinden emirler gelmesini durdurmaya yetmemiştir. Shostakovich sitenin emirleriyle birkaç barış toplantısına katılmış ve Sovyetler hükümetini ve icraatlarını övmüştür. Konuşmaları her zaman mümkün olduğunca övgülerle dolu şekilde hazırlanmıştır. Bu ve diğer olaylar Shostakovich'in komünizme nefretini ve Stalin'e olan kinini beslemekteydi. 5 Mart 1953'te Stalin 72 yaşında beyin kanamasından öldü. Çarpık bir ironi olarak sitenin yasaklarından mustarip olan bestecilerden Prokofyev ne aynı gün aynı şekilde ölümlerini birleştirmiştir (Ayvazoglu 2016).

3.3.4. İlk eleştiri sonrası Shostakovich

Siyasi ideolojinin Kültür Devrimi'nden Sosyalist Gerçekçiliğin kuruluşuna kayması, aynı müziğin önce yeni "sosyalist gerçekçilik" idealini somutlaştırdığı için övüldüğü ve ardından antitezi olarak kınandığı istikrarsız bir ortam yarattı. Sovyet Müziğinin ne olması gerektiği konusunda yerleşik bir fikir birliği yoktu ve "Sovyetlerin kendileri kesin bir kavrama ulaşamadılar ve Sovyet yetkililerinin bir sanatçı tarafından neyin istenip istenmediğine dair resmî açıklamaları, bir teoriyi ifade etmenin onu uygulamaktan ne kadar kolay olduğunu gösteriyordu. Özellikle müzik gibi soyut bir şeye. Örneğin, 1934'te sosyalist gerçekçiliğin somutlaşmış hali olarak adlandırılan Shostakovich'in Lady Macbeth operası, 1936'da "çökmekte olan biçimcilik" olarak resmen kınandı. Siyasi ortam değiştikçe, Shostakovich'in dünyaya gösterebildiği yüz de değişmişti (Makanowitzky, 1965).

Pravda'daki kötü şöhretli 1936 "Müzik Yerine Karışıklık" suçlaması, Shostakovich'in müzikal seçimlerinde büyük bir etki yarattı. Bu olaydan iki eğilim izlenebilir: bestecinin besteleri hakkında konuşma konusundaki isteksizliği ve kamusal özel müzik türlerine

çekilmesi (başka bir opera yazmadı ve bu sırada yaylı çalgılar dördlüsünü bestelemeye başladı). Müzikolog Laurel Fay'ın ortaya koyduğu gibi, Ocak 1936'da Pravda başyazılarının yayınlanmasından yaklaşık yirmi ay sonra, Shostakovich'in adı neredeyse basından kaybolmuştu; O zamandan önce, devam eden çalışmalar hakkındaki görüşleri ve bilgileri düzenli olarak ve belirgin bir şekilde yer alıyordu. Müziği hakkında konuşurken hiçbir suskunluk göstermemişti. Buna karşılık, Beşinci Senfoni'nin ilk seslendirilişinden önce, bu konuda yayınlanmış tek açıklaması, tamamlanmasının yalnızca basit gerçeğini kabul ediyordu. Görünüşe göre başarılı bir şekilde ortaya çıktıktan sonra bile, Shostakovich'in eser hakkında konuşma konusundaki isteksizliği devam etti (Fay, 2000).

Makalelerin eserleri üzerindeki yıkıcı etkisine rağmen, Shostakovich, eserlerinin eleştirildiği veya sansürlendiği dönemlerde bile bir gelir elde edebildi. Bunu yapmanın ana yolu, Sovyet oyunları ve filmleri için müzik yazmaktı. Pravda makalesinden sonra, Shostakovich, zamanın siyasi ortamına uymak için müzikal taktiğini değiştirmek zorunda kaldı ya da sadece mali yoksulluk ve kariyerinin çöküşünü değil, aynı zamanda Sovyet karşıtı faaliyetler için suçlanma, yargılanma veya idam edilme olasılığını da riske attı. "Seçim korkunç olmalı: müzik yazmayı tamamen bırak ya da kamu otoritelerini yabancılaştırmayacak şekilde yazmaya çalış (Lesser, 2011)".

Shostakovich bu noktadan sonra kendisini ve ailesini korumak için uyum sağlamak zorunda kaldı. Daha sonra eleştirinin çalışmaları üzerindeki etkisi sorulduğunda,

"Olmasaydı farklı olur muydum diye soruyorsunuz, Flora Litvinova'ya, ölümünden birkaç yıl önce, son konuşmaları sırasında 'Parti rehberliği' mi?" dediği bildirildi. "Evet, neredeyse kesinlikle. Hiç şüphe yok ki, Dördüncü Senfoni'yi yazarken izlediğim çizgi, çalışmalarımda daha güçlü ve keskin olurdu. Daha fazla parlaklık sergileyebilirdim, daha fazla alay kullanabilirdim, kamuflaja başvurmak yerine fikirlerimi daha açık bir şekilde ortaya koyabilirdim; Daha saf müzik yazardım (Taruskin, 1995)".

Shostakovich'in 'saf müzik' ile ne demek istediği tam olarak açık değildir, ancak modern batılı besteciler üzerine yaptığı çalışmalara ve kendi yapmaya başladığı karmaşık, atonal tarza atıfta bulunması mümkündür (Matthea, 2017).

3.4 Sovyetler Birliği'nde Uygulanan Kültür Politikaları

Sovyetler Birliği (SSCB) döneminde özellikle de Stalin'in baskıcı rejimiyle kültür politikaları devletin tekelinde oldukça katı bir biçimde uygulansa da kökeninin Rusya İmparatorluğu'na dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü 1820-30'lu yıllarda Rusya İmparatorluğu, gezginler göndererek kendi toprakları dışındaki bölgelerin zenginlikleri ve onu nasıl kullanacakları konusunda araştırmalar yürütür. 1850'li yıllarda tarihsel ve ekonomik ilişkiler artarak Rus ticaretinin Orta Asya'daki geleceği üzerine çalışmalar kaleme alınır.

1860-1880'li yıllarda Orta Asya'ya yönelimin arttığı görülmektedir. Bu dönemde arlık Rusya Hükümeti'nin Türkistan'a yaptığı istilalar oğalıdır. General ernyayev, bu durumu şu şekilde yorumlar:

“Hkmetimizin niyeti tıpkı daha önce de olduğu gibi bize sadık olan insanları şiddetten ve yağmadan korumak, ticareti ve sanayiye güvence altına almak, birbirlerine düşmanlık besleyen boyları barıştırmak ve kendi el emekleriyle çalışan her bir kişiye huzurlu bir ortam yaratmaktır (Abdihakimovi, 2016)”.

ernyayev'in ifadelerinden yapıcı bir tutum sergilediği düşünülebilir. Ancak Kazak lim Mekemtas Mırzahmetulı “Kazakları Ruslaştırma Siyasetinin Bilinmeyen Yönleri” eserinde General ernyayev'i Rus İmparatorluğu'nun eli kanlı ve katı sömürgeci generallerinden biri olarak tanımlar. ernyayev, Türkistan'a vali olarak atanır atanmaz Orta Asya ve Kazakistan'ın en verimli topraklarına Slavların yerleşmesi gerektiğine karar verir. Ona göre Orta Asya ve Kazakistan sonsuza kadar Rus İmparatorluğu'nun sömürgesi altındadır. Bu nedenle arlık Hükümeti kimin nerede yaşayacağı konusunda hak sahibidir. ernyayev sadece düşünmekle kalmamış katı tedbirler alarak bu fikirlerini hayata geçirmiştir (Aktay, Bayraktar, 2023).

Göçmen Almanların Türkistan bölgesine g etmesiyle birlikte onların bir arada yaşamasına engel olarak Alman aileler farklı bölgelere yerleştirilir. ernyayev'in sefer sırasındaki kanlı uygulamaları yurt dışındaki nc Rus entelektüel ve demokratları fkelerendirir. Bu dönemde Rus burjuvazisi ernyayev'in sözde 'kahramanlıklarına' hayran olur ve Türkistan'ın bütün varlığını kendi halkına verdiği için onu Orta Asya'nın Yermak'ı şeklinde nitelendirir (Mırzahmetulı, 2020).

Rusya İmparatorluğu'nun uyguladığı işgalci politikayla sömürge altına aldığı Orta Asya'daki birçok bölgeye Rus göçmenler yerleştirilir. Burada amaç sömürge hâkimiyetinin kalıcı hale getirilmesidir. Rus nüfusunu arttırarak bölgede baskıcı gücün oluşturulması planlanır. İşgal edilen toprakların ekonomik ve kültürel özelliklerini tanımak amacıyla bölgeye çok sayıda araştırmacı ve bilim adamı gönderilerek bölgede uygulanacak faaliyetlerin çerçevesi oluşturulur. Çarlık Hükümeti'nin uyguladığı kültür politikaları Sovyetler Birliği döneminde farklı yöntemlerle sürdürülür. V. Lenin tarafından yazılan Sovyet Hükümeti'nin ilk kararnameleleri “her şeyi temelden yok etmek”, “yeni bir Rusya inşa etmek” ve “yeni Sovyet insanı yaratmak” prensibine dayanmaktadır (Aktay, Bayraktar, 2023).

Barış Kararnamesi, Rusya Halklarının Hakları Bildirgesi, Emekçi ve Sömürülen Halkın Haklarının Bildirgesi ile yeni politikanın temel ilkeleri ilan edilir. Rusya İmparatorluğu'nun bütün uluslarına ve milletlerine millî kültür ve eğitimin gelişmesi için fırsatlar tanınacağı güvencesi verilerek eski kuruluşlar, sivil rütbelere ve unvanlar kaldırılır. Nüfusta Sovyet Cumhuriyeti vatandaşı şeklinde tek bir unvan belirlenir (Brigadina, 2009).

Bu dönemde kültürel ve tarihî değerlerin korunmasına yönelik uygulamalara gidilir. Sanat ve antik eşyaların yurt dışına ihraç edilmesinin yasaklanması; bireylerin toplumların ve kurumların mülkiyetinde bulunan sanat ve antik eserlerin tescili ve korunması; bilimsel, edebî, müzikal eserlerin ve sanat eserlerinin devlet tarafından tanınması vb. kanunlarla halkın ulusal mirasının yağmalanmasının önüne geçilmeye çalışılır. Yeni Rus toplumunu yaratma oluşumunda olan Lenin, Rusya'daki Sosyalist inşa planının bir parçası olarak, kültürel dönüşümlere özel bir anlam yükleyerek kültür ve ideolojiye önem verir. Sovyet İktidarı Lenin öncülüğünde kendi ideolojik temelleri doğrultusunda planlamalar yaparak toplumun bilim, sanat, edebiyat, kültür gibi çeşitli toplumsal alanlarına müdahalede bulunur. Örneğin edebî eserlerde özellikle genç nesli eğitici önemli ideolojik fikirler sunulur. 19. yüzyıl. Rus roman ve şiirlerinde ders kitaplarında Rusya İmparatorluğu ve otokrasiye karşı mücadele anlatılır. Aynı zamanda toplumda yaşanan zor ve karmaşık durumlar tarihsel anlatım çerçevesinde ideolojik bilgi esasında kurgulanarak eserlerdeki kahramanlar üzerinden Sovyet öğrencisine kendi isteklerini tanıma konusunda çağrıda bulunulur (Aktay, Bayraktar, 2023).

Devrim öncesi aydınları, çocukların en güvenilir eğitim biçiminin geleneksellikten geçtiğini savunurken Sovyet ideolojisi öğretileri, insanlığın ve Rus halkının asırlık özlem

duyduğu sözde ilerici fikirleri kapsamaktadır. Bu nedenle Sovyet ideolojisinin Radişçev, Gogol, Belinski'den, Gorki'ye, Şolohov'a kadar birçok Rus yazar aracılığıyla geliştirilen kolektif bir ürün gibi algılanması sağlanır. 1930'ların sonuna doğru Literatura v şköle dergisinde eğitim bilimciler için bir bildiri yayımlanır ve edebiyat öğretiminde iki temel prensibin belirlendiği ilan edilir. İlk prensip, edebiyat öğretimi kapsamında bir edebi eserin incelenmesi ve Sovyet vatandaşının yetiştirilmesi esasına dayanır. Burada öncelikli amacın eğitim olduğu vurgulanır. M. İ. Kalinin, 1938'de gerçekleştirilen bir toplantıda: "Öğretmenin esas görevi, sosyalist bir toplumun vatandaşı olan yeni insanı yetiştirmektir" şeklinde ifade eder (Kalinin, 1938).

N. A. Glagolyev'in Literatura v şköle dergisindeki makalesinin başlığı "Yeni İnsanın Eğitilmesi Bizim Ana Görevimizdir" şeklindedir. Bu çalışmada ana fikir, öğrencinin düşüncesinin öğretmen tarafından yönlendirilmesi meselesidir. Eser incelenmeden önce eserde ele alınan sorunlar dönem ilişkisi bağlamında öğrenciye anlatılır. Edebî eserler incelenirken yazarların sadece sanatı değil sosyal faaliyetleri, dönemin karanlık güçlerine karşı mücadelesi konu edinilir (Glagolyev, 1939).

Köylü sınıfından bahsederken köylünün devrimden önce kötü şartlarda yaşadığına devrimden sonra ise yapılan iyileştirmelere köylünün toplumdaki statüsünün geliştiğine vurgu yapılır. (Paharevski, 1939) Radişçev'in "Petersburg'dan Moskova'ya Seyahat" adlı eseri, otokrasiye karşı bir protestoyu ve insanın yine insan tarafından ezilmesini Sovyet ideolojisi ile ilişkilendirerek anlatmıştır. Radişçev'in bu çalışması içinde yaşadığı coğrafyanın farklı toplumsal sorunlarına ışık tutarak onun özgürlükçü düşüncelerini yansıtır ve serfliğe açık bir eleştiri getirir. Kaşoğlu'na göre bu eser dıştan seyahat, içten ise Rusya'daki toprak köleliği, mevcut düzen ve yazarın düşüncelerinin birleştiği edebî toplumsal-siyasi bir denemedir. Sözü edilen eserin seyahatnâme biçiminde yazılmış olması, eserde siyaset, sosyoloji, felsefe, hukuk, kadınların toplumdaki konumu, çocuk eğitimi gibi her türlü konunun işlenmesine imkân tanır. Bu tarz bir anlatım biçimi aynı zamanda kahramanların ve anlatıcının tasvirlerinin oluşumunu da belirler. Âdeta adalet savaşçısı olan kahramanlar fikir tartışmalarında kendilerini ortaya koyarlar. Onların amaçladığı mutluluk kendileri için değil halkın mutluluğu içindir. Bunu da her türlü tehlikeyi göze alarak ve Çar'a karşı çıkarak yapmaktadırlar (Kaşoğlu, 2004).

Nitekim V. İ. Lenin de benzer fikirlerini yansıttığı "Rusların Ulusal Gururu Üzerine" (1944) başlıklı çalışmasında şu cümlelere yer verir: "Ulusal gurur bize yüce Rus

proleterlerine yabancı mı? Elbette hayır! Dilimizi ve vatanımızı seviyoruz. En çok da vatanın emekçi kitlelerini (yani nüfusun 9/10'unu) demokratların ve sosyalistlerin bilinçli hayatına yükseltmek için çaba gösteriyoruz. Çarlık cellatları, soylular ve kapitalistler tarafından güzel vatanımızın nasıl bir şiddete baskıya ve küçümsemeye maruz kaldığını görmek ve hissetmek en çok bizi üzüyor. Bu şiddete bizim çevremizden yani büyük Ruslar tarafından karşı konulması bizim için gurur vericidir. Bu ortam Radishchev'i, 1870'lerin entelektüel devrimcilerini oluşturdu (Aktay, Bayraktar, 2023).

Büyük Rus işçi sınıfı, 1905'te kitlelerin büyük devrimci partisini oluşturdu ve böylelikle yüce Rus köylüsü aynı zamanda bir demokrat oldu. Rahibi ve toprak sahibini devirmeye başladı" (Lenin, 1944). Lenin'in cümlelerinden Radishchev'i devrimci bir kahraman olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Radishchev'in eserinde geçen kahramanlar ve eserde yansıtılan ideoloji Sovyet sistemiyle ilişkilendirilerek ders müfredatlarına dâhil edilir. Dolayısıyla SSCB döneminde Radishchev'in eserlerine fazlasıyla özen gösterilerek çalışmasındaki bölümler derinlemesine işlenir. Ders kitaplarında savaş olgusu, toplumsal mücadele ve devrim konuları ağırlıklı olarak ele alınır. Böylelikle öğrenciler gelişen dünyaya karşı sürdürülen devrimin bir parçası hâline getirilirler.

Bolşevik İhtilali'nden sonra ortaya çıkan diğer önemli bir sorun dil politikasını değiştirme meselesidir. Sovyet Rusya devletin dayanışma, birlik ve bütünlük sağlamasını amaçlamıştır. Rusların öncelikli düşüncesi dil planlamasına göre Rusça dilini konuşan insanların sayısını artırmak, Rusçayı halkın gözünde yüceltmek ve Rusçayı yabancı etmenlerden korumaktır. Çarlık dönemi aslında Rusya'nın günümüzdeki dil durumunu anlamaya yardımcı olmaktadır.

18. yüzyılda Avrupa'da, özellikle de Fransa'da ortaya çıkmış olan milliyetçi akımlar, Rus toprakları üzerinde de etkili olmuş ve buna paralel olarak Panslavizm hareketi güç kazanmıştır. Rus Çarlığı'nın devlet politikası haline getirdiği milliyetçilik anlayışı, işgal ettiği yeni bölgelerde dil, din ve kültür alanlarında Rus etkisini artırmaya yönelik adımları beraberinde getirmiştir (Aktay, Bayraktar, 2023).

SSCB döneminde J. Stalin'in dil politikası çerçevesinde gerçekleştirdiği yaptırımlar döneme yön verecek türdendir. Stalin öncelikle herhangi bir zorunlu devlet diline gerek olmadığını halka duyurur. Bunu uygulama amacı halkların kendi dillerini özgürce konuşabilmelerine müsaade edildiği izlenimini oluşturmaktır. Bu bağlamda Çarlık döneminde uygulanan yaptırımların birçoğu kaldırılarak daha eşitlikçi bir yaklaşım

sergilenmeye çalışılır ve hatta bu çerçevede birçok yasa yürürlüğe girer. Ancak dile getirilen resmî belgelere dökülen kararların uygulanma aşamasında gösterilenden çok daha farklı olduğu anlaşılır (Aliyeva, 2005).

Üstün bir dil olarak görülen Rusça, çekim gücüne kültürel anlamda sahip olduğu ve toplumların kendi kendine Rusça diline geçeceği öngörülmüştür. Rejimin daha ilk yıllarında Sovyet yöneticileri halka baskı uygulamadan bireylerin Rusça'ya duyduğu ihtiyacı artırmak için yöntemleri değiştirmişlerdir. Bu yöntem Ruslaştırma siyaseti fikri temelinde oluşturulur. Burada amaç her bireyin bu dili konuşması, benimsemesi ve Rus kültürünü sahiplenmesini sağlamaktır. Çünkü Sovyet devlet dairelerinde çalışmak için Rusça bilmek zorunluluğu getirilmiştir. Bu da halkı er ya da geç Rusça öğrenmeye itmektedir.

Bu durumun bir çıktısı olarak, azınlık diller yok olma tehlikesi yaşarken, Rusça sürekli olarak kendini geliştirmiştir. Millî-tarihi eserlerden, yerel geleneklerden, basında veya kitaplarda bahsedilmezken Rus edebiyatı ve kültürü öne çıkarılır. Yayınlar ilk olarak Rusça yayımlanmaktadır. Eğitim dilinin genellikle Rusça olması nedeniyle milli diller resmî kurumlarda ve kurumlar arası yazışmalarda kullanılmamaktadır. Sayısı yüzde yirmiden fazla olan, Sovyetler Birliğinde yaşayan çok uluslu toplumların her biri kendine ait ana dilleri vardır. Bu dillerden bazıları dil planlaması uygulanarak yazılı dil statüsü kazanır. Diğer yandan, azınlık halklara yazı sistemi kazandırılmış ve bu halklarının dillerinin birçok açıdan farklılaştığı gözlemlenir. Bu farklılaşma, Lenin'in milli dil politikasıyla yakından ilişkili olduğu söylenebilir (Aktay, Bayraktar, 2023).

Sovyetler Birliği'nde yaşayan Türk halklarının kullandıkları alfabelere yönelik yaptırımların XX. yüzyılda büyük bir artış gösterdiği bilinen bir gerçektir. Bu dönemde alfabe değişimi, alfabelerin Latinleştirilmesi gibi kararlar yayıncılık faaliyetlerini de etkiler. 1927'den itibaren kitap yayınları durdurulur, baskı sayısı sınırlandırılır ve eserlere sansür uygulanır (Özer, 2017).

Bu süreçte hükümetin belirlediği bir heyet tarafından yapılan incelemenin ardından eserin basılıp basılmayacağına karar verilirdi. Sovyet ideolojisine ters düşen çalışmaların basımına izin verilmez ve yazarı toplum karşısında küçük düşürmeye yönelik eylemler gerçekleştirilirdi. Kabul edilen eserlerde ise Sovyet propagandası yapılır, Rusya tarihi, kültürü ve millî değerleri yüceltilirdi. Sovyetler Birliği döneminde eğitim-öğretim dışında sinemanın da önemli bir propaganda aracı olduğu görülür. Kitle iletişim aracı olarak sinema ile daha çok insana ulaşmak ve görsel malzemelerle Rus toplumunu etkilemek amaçlanır.

Devrimle birlikte sinema, Sovyet ideolojisinin propagandasını yapmak amacıyla kullanılan bir araç hâline gelir. Sinema sektöründe çalışmış Sovyet senarist Boris Dobrodeyev 1920’li yılların Sovyet sinemasında Sergey Ayzenştayn, Vsevolod Putovkin ve Aleksandr Dovjenko olmak üzere üç klasik olduğunu ifade eder. Film eleştirmeni Naum Kleyman ise bu üç ismin sosyalist gerçekçiliğin bir cephesi olarak inşa edilen tipik bir Stalinist hile olduğuna vurgu yapar (Rusina, 2019).

Sovyet iktidarı sinemanın sosyal işlevini genişletme amacı güderek sinemayı sadece eğlence aracı olarak değil komünizmi halka aşılacak ve kitleleri sosyalist düşünce bağlamında eğitmek maksadıyla kullanır. Bu dönemde Rus sinemasının dünya sınırlarını genişleterek dünya sinemasına etki ettiği gözlemlenir. Sinema, devrimle birlikte okul, üniversite ve özel eğitim kurumlarının müfredatına dâhil edilir. İlk yıllarda iç savaş olayları ile birçok devlet adamı, parti lideri ve Kızıl Ordu askerlerinin filmi çekilir. İç savaş yıllarında (1918-1922) Lenin’i konu alan yirmiden fazla film çekilmiştir. Bu şekilde Lenin ideolojisini yaymaya ve halkın Sovyet düşünce biçimini benimsemesine yönelik onlarca film çekilir. Rus sinemasında Lenin konulu filmler ‘sadece Vladimir Lenin’e onun hayatına ve gerçekleştirdiği faaliyetlere adanan sinema filmleri’ anlamına gelen kinoleniniana şeklinde tanımlanmıştır (Rusina, 2019).

Kültür politikasında sanatın halk üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Sanatın merkez konumda olması sanat vasıtasıyla halka verilen görüntülerin gerçekliğinden kaynaklanmaktadır. Tiyatro bu açıdan önemli bir araç niteliği taşır. Nitekim Sovyet Hükümeti kültürel alanda ideolojisini halka benimsetmek amacıyla tiyatro idaresini merkezileştirmeyi temel görevlerinden biri olarak görerek 26 Ağustos 1919’da Merkezî Tiyatro Komitesi tarafından kabul edilen “Tiyatro faaliyetlerini birleştirme” kararnamesi ile yapılan faaliyetlerin resmîyete dökülmesini sağlar. Bu yasa tiyatronun sanatsal bir faaliyet olarak halk için faydalı olduğunu ve tiyatronun devlet tarafından desteklenen millî bir hazine olduğunu beyan etmektedir (Tuhvatuliana, 2009).

Ekim Devrimi hemen hemen hayatın her alanına etki etse de tiyatro faaliyetlerinin kısıtlanması söz konusu olmaz. Bu dönemde ülke genelinde çok sayıda yeni tiyatronun açıldığı ve tiyatro faaliyetlerinin büyük bir şevkle devam ettiği gözlemlenir. Moskova’da yüzün üzerinde yeni tiyatro açılır ve Moskova’nın en eski tiyatrolarından olan Mahiy Tiyatrosu ve Moskova Sanat Tiyatrosu da gösterilerine olanca hızıyla devam eder. Sovyet Hükümeti tiyatro alanında başlangıçta savaş, ajitasyon ve proletarya sanatını ön plana

çıkarma amacı güder. İç savaş yıllarında hiciv vasıtasıyla izleyiciyi politik açıdan eğitmek amacıyla bütün ülkede Devrim Hiciv Tiyatroları kurulur. Bu tiyatrolarda tek perdeli oyunlar, Rus kukla tiyatrosunun ana kahramanı olan Petruşka gösterileri, düşmanları, sabotajcıları ya da bürokratları konu alan hicivli ve komedi türünde performanslar sergilenir. Sanatsal ifade aracı olarak siyah-beyaz renkler, kırmızı bayraklar ve enternasyonal şarkılar kullanılır.

Bu dönemde Moskova Sanat Tiyatrosu V. Meyerhold'un başkanlığında Devrim Tiyatrosu'na dönüştürülür. Meyerhold, geleneksel algıları yıkarak sıra dışı yaklaşımıyla Rus tiyatro sanatına yön veren 20. yüzyılın önemli isimlerindendir. Bu sebeple Rus tiyatrosuna olan katkısına ayrıca değinmek gerekir. Onu diğer tiyatrocılardan ayıran en önemli özelliği yenilikçi bakış açısı, geliştirdiği biyomekanik oyunculuk sistemi ve deneysel çalışmalarıdır. Meyerhold 1920'li yıllarda Tiyatroda Ekim sloganıyla halka açık münazaralar gerçekleştirir. Millî Eğitim Bakanlığı'nın (Narkompros) Tiyatro Bölümü'nün başına getirilen oyuncu Tiyatroda Ekim programını şu cümlelerle duyurur: "Tiyatro bir siyasi propaganda aracıdır. Ulusal kitlelere hitap eder. 'Modası geçmiş' psikolojiyi, dekorları ve hatta tiyatro duvarlarını reddederek yeni Sovyet insanı imajını sunar. Yeni ideoloji yeni bir estetik gerektiriyordu ve Rus sanat-tiyatro avangardı ile genç devletin yolları bir süre çakıştı. Tiyatro ve Müzik Sanatları Müzesi işte bu pozitif zamana adanmış bir projedir (Zolotnitskiy, 1976)".

Ekim Devrimi sonrasında Meyerhold'un öne çıkan faaliyetlerine bakıldığında sanatçının Devrimle birlikte değişen atmosfere uyum sağlayarak 1918'de tiyatro faaliyetlerine devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde, ilk Sovyet oyunu olan "Soytarı Misteri"yi Petrograd'da Mayakovski ile birlikte sahneye koyar. Sanatçı, kendi adını taşıyan bir tiyatro açar ve bu tiyatrodaki sanatını sürdürmeye devam eder. Devrimin erken yıllarında tiyatro sahnesinde önemli bir isim olan sanatçı, dönemin siyasi koşulları nedeniyle eleştirilere maruz kalır ve eleştirmenlerin hedefi olur (Uçar, 2013).

Meyerhold Sovyet kültür politikasına karşı çıkmayan ve ideolojiyi destekleyen bir sanatçı olmasına rağmen hükümetin her bir yurttaşına olan şüpheli yaklaşımı ve suç arayışı içinde olması devletin gözünde herkesi potansiyel bir suçlu yapmaktadır. Meyerhold da bu yaptırımdan nasibini alarak birçok oyunu ya eleştirilir ya da sansür uygulanarak kaldırılır. Sovyet Hükümeti'nin Troçkist olarak tanımladığı sanatçının itibarı ölümünden sonra 1955 yılında resmi olarak geri verilir. Sovyetler Birliği'nde uygulanan diğer bir yaptırım yer adları ve kişi adları üzerinedir. Kalinin, Kirov, Orconikidze gibi devlete yakın olan siyasetçilerin adlarını uzun yıllar yaşatmak maksadıyla yerleşim yerlerinin kültürünü, tarihini yansıtan

kadim adlar değiştirilerek yerine bu şahısların adları verilir. Örneğin Leningrad Bölgesi Komünist Partisi ilk sekreteri olan S. M. Kirov'un ölümünden sonra, SSCB'ye bağlı ülkelerde Kirov adı yoğun bir şekilde benimsenir. Vyatka şehri Kirov olarak anılmaya başlar, Murmansk'taki Hibinogorsk şehri ise Kirovsk olarak adlandırılır.

1935'te Sverdlovsk bölgesindeki Kalata şehri de Kirovgrad olarak değiştirilir. Bu şahısların adları SSCB'nin birçok şehrinde yaşatıldığı gibi yer adları aracılığıyla onları kahramanlaştırmak, devrimin sembolü hâline getirmek ve halkın gözünde yüceltilmeleri amaçlanır. Aynı uygulama kişi adlarında da devam eder. Ekim Devrimi'nden hemen sonra yeni doğanlara verilen adların temelini devrim ve devrimin getirdiği ideolojik değişimler oluşturur.

Sovyetler Birliği'ni simgeleyen terimler, isimler ya da ideolojilerin yer adları ve kişi adları üzerinden propagandası yapılmıştır. Devrimin ilk yıllarında bu değişikliklerle daha sık karşılaşıldığını vurgulamak gerekir. Gelişen süreçte sistemin halk üzerindeki etkisi azalmaya başlayarak yer adlarına eski adları verilmeye başlanır. Kişi adlarında ise devrim sembolü olan adların artık kullanılmadığını ve sadece o döneme özgü bir akım olduğunu söyleyebiliriz. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki sosyalist yaşama biçiminin halkın belleğinde temellendirilmesi ve hükümetin halkın bilincine ideolojik baskı yapması bu isimlerin oluşumuna etki eden unsurlardandır (Aktay, Bayraktar, 2023).

3.4.1. Kültür devrimi ve Sovyet realizmi

RAPM'nin 1920'lerin başında yarattığı ve yaydığı bu eleştiriler, "biçimcilik" ve "toplumsal gerçekçilik" gibi sözcükleri siyasal ve toplumsal iklimlere taşıdı. Siyasi iklim değiştikçe ve daha kısıtlayıcı hale geldikçe, bu terimler ve fikirler kültür devrimine taşındı. Kültür Devrimi sırasında, tüm uyumsuz ve modern müzik kınandı ve tüm caz müziği yasaklandı. Siyasi ortam daha gergin ve çok daha baskıcı hale geldi. 1928'de ilk Beş Yıllık Plan yürürlüğe girdiğinde, RAPM artık genç siyasi aktivistler ve besteciler tarafından yönetilen gelecek vaat eden bir örgüt değildi. Artık konservatuarlar, radyo ve konser salonları gibi en önde gelen müzik kurumlarının müzikal çıktıları üzerinde kontrol sahibi olan güçlü bir organizasyondur. Bu noktada RAPM, müziğe yoğun bir sansür uygulayabildi ve bestecilerin ve müzik tarzlarının basın yoluyla bastırılmasını sağladı. "Kontrol, eylemi hızlı ve sert olan RAPM'nin eline geçti. Moskova Konservatuarı'nı devraldı ve yönetmenin

yerine Pshibuyshesky'yi getirdi ve ilk konuşmasında solistin kaldırılması gerektiğini, çünkü sadece 'kitlesele' müzisyenlere ihtiyaç duyulduğunu açıkladı (Makanowitzky, 1965).

Tchaikovsky, Chopin, Scriabin ve Rachmaninoff yasaklandı ve sadece proleter kökenli öğrencilerin okulda kalmasına izin verildi. Azınlık için müzik olduğu gerekçesiyle oda müziği kaldırılmaya çalışıldı. RAPM, bestecilerin yozlaşmış bireysel spekülasyonlara düşkün olduklarını ve birkaç zayıflamış estetik için çökmüş, anlaşılmaz müzik ürettiklerini ilan etti. İhtiyaç duyulan şey, kitleleri harekete geçirmek için titiz ve basit bir müzikti."

The Cultural Front (Kültür Cephesi) kitabının bölümüne göre, modern müzik tarzlarına karşı bu sert siyasi dalgalanma uzun zamandır yapım aşamasındaydı. Biçimcilik gibi siyasi fikirler, Kültür Devrimi'nden ve RAPM'nin yükselişinden önce uzun bir süredir dolaşımda ve birikiyordu. Ve RAPM dağıldıktan ve siyasi iklim yeniden değiştikten sonra bile bu fikirler kaldı. Modern ve atonal müziğin sansürü ve biçimcilik etiketleri, RAPM dağıtıldıktan sonra bile Sovyet kültürüne yerleşti ve bir sonraki biçimcilik karşıtı kampanya olan 'Sovyet Gerçekçiliği' tarafından alındı ve benimsendi. Nisan 1936'da RAPM, parti Merkez Komitesi'nin emriyle feshedildi ve Sovyet müziğinin gelişimini izlemek için Sovyet Besteciler Birliği gibi yeni "şemsiye örgütler" kuruldu (Fitzpatrick,1992).

Örgütün adı değişmiş olsa da, mesaj temelde aynı kaldı. Bu yeni 'Sovyet Gerçekçiliği' politik fikrinin Kültür Devrimi'nin bastırılmasından uzaklaşmayı temsil ettiğine dair ilk iddialar olsa da, erteleme uzun sürmedi. Prokofiev SSCB'ye döndü ve resmi olarak hafif müzik olarak etiketlenen şey tekrar lehine oldu. "Yeni 'sosyalist gerçekçilik' sloganı (onu gerçekçi bir biçimde sosyalist ideoloji' olarak tanımlayan Maksim Gorki'ye atfedilen bir ifade) hükümetin tüm yaratıcı sanatçılara özdeyişi olarak kabul edildi (Makanowitzky, 1965)".

"Bu yeni örgütler, siyasi atmosfer ve baskı duygusu ortadan kalkarken bile formalizme karşı bir kampanya başlattılar. "Kültür Devrimi'nin sıkıntılarında sonra, entelijansiya daha özgürce nefes alıyordu." Stalin bile hayatın daha iyi hale geldiğini ilan ettiğinde kısıtlamanın geçici olarak kaldırılmasını benimsedi. "Yeni bir slogan, "sosyalist gerçekçilik", RAPP'ın kültürde proleter hegemonya yönündeki tehditkâr talebinin yerini almıştı (Fitzpatrick, 1992).

Ancak sosyalist gerçekçilik dogmatik bir ortodoksluk değildi ve cezalandırıcı olarak ya da dışlama amacıyla kullanılmayacaktı, müzisyenler Moskova Besteciler Birliği'nin yeni başkanı tarafından güvence altına alındı." En azından Stalin'in kampanyanın başında söylediği buydu, ancak gerçeğin biraz farklı olduğu ortaya çıktı. Shostakovich'in operası

Lady Macbeth'in kınanmasından sorumlu olan bu yeni kampanyaydı. "Pravda'nın 28 Ocak'ta Lady Macbeth üzerine başyazısı, yeni antifomalist kampanyayı duyuran bir dizi sinyalin ilkiydi." Bu kampanya, "stilize, modernist ve karamsar olan ve ilhamını Batı'dan alan" tüm sanat ve müziği bastırmak için büyüyecekti. Ve bu kampanya aynı zamanda biçimciliği daha spesifik olarak tanımlayacak, "gerçekçi, geleneksel ve iyimser olan ve halk sanatından ilham alan" sanat ve müziği teşvik edecekti. RAPM, Batılı ve yozlaşmış biçimci etkileri yok etmeye odaklanan proletarya kontrolü için bir kampanya yürütürken, Stalin ve diğer önde gelen şahsiyetler tarafından 1932 baharında yaratılan yeni antifomalist kampanya, ana ilkelerini "devrimci gelişimde gerçekliği tasvir etmenin bir yolu... emekçi halkın sosyalizm ruhu içinde ideolojik olarak yeniden biçimlendirilmesi ve eğitilmesiyle birleştiğinde (Tompkins, 2013)".

Bu hareketin temel idealleri, müziğin biçimsel yapısının içeriğe hâkim olmaması, sanatın halkın iradesini ifade etmesi ve işçi sınıfı için erişilebilir olması ve ayrıca partiyi agresif bir şekilde desteklemesi ve sosyalizmi inşa etmesiydi. 'Biçimcilik' suçlaması, RAPM'nin önceki saltanatı gibi bu süre zarfında sık sık ortaya atılsa da, siyasi ideolojinin belirli kompozisyon kurallarına ve tarzlarına çevrilmesinin tanım sorunu çözülmemişti. Biçimciliğin tanımı kabaca, eserin biçimsel yönlerinin konu veya içerikten daha önemli olduğuydu. Ancak biçimsel unsurların ne olduğu ve önemlerinin nasıl değerlendirilebileceği belirtilmedi. Biçimcilik genellikle uyumsuzluk, atonalite, 12 tonlu müzik ve kakofoni unsurlarıyla ilişkilendirildi (Tompkins, 2013).

Tanımları ve terimleri açısından biraz daha spesifik olmasına rağmen, RAPM'nin yönlendirdiği önceki anti-formalist kampanyadan biraz daha spesifik olmasına rağmen, sosyalist gerçekçilik, RAPM'nin Kültür Devrimi ile aynı öznellik sorunlarının çoğuyla karşı karşıya kaldı. Bu kampanya gerçekten de aynı fikirlerin bir uzantısını somutlaştırdı. Sosyalist gerçekçiliğin bir romana ya da resme nasıl çevrileceği sorusu zor ve can sıkıcı bir soru olarak kaldı. Müzikte resmî kültür, metne dayalı, toplu şarkılar ve kantatlar gibi ideolojik içerikli besteleri tercih etmiştir. Kelimelerle ideolojik mesajları iletmek daha kolaydı. Sonuç olarak, Enstrümantal müzik giderek daha fazla kaşlarını çatı. Enstrümantal müziğin kabul edilebilmesi için geniş kitleler tarafından kolayca anlaşılabilir olması ve tercihen melodik, vatansever ve canlandırıcı olması gerekiyordu. Ancak bu kaba yönergeler bile tamamen öznel ve nasıl oluşturulacağına dair belirli bir talimatlar dizisi olarak takip edilmesi zordur ve terminoloji değişikliğinden bağımsız olarak bu siyasi ve ideolojik kavramları tanımlama mücadelesinde bir benzerlik görmemek imkansızdır. "Kronolojik bir

anlatım, her zaman sanatın devletin amaçlarına uygun olarak kitlelere ilham vererek devlete hizmet etmesi gerektiği öncülüne dayanan Sovyet politikasının arkasındaki temel tutarlılığı gizler (Matthea, 2017).

Değişen şey, bunun nasıl başarılacağına dair resmi kavramdır, birçok faktörden etkilenen bir kavramdır: ekonomik koşullar, uluslararası ilişkiler, liderlerin kişisel zevkleri, zamanın eğilimi, başarısızlık kanıtı ve hepsinden önemlisi iç politika. İkincisi o kadar büyük değişikliklere değinmeden gözden geçirmek mümkün değildir (Matthea, 2017)''.

3.5. Siyasi Olayların ve Savaşların 20. Yüzyıl Müziği Üzerinde Etkileri

Savaşların, Devrimlerin neden olduğu işsizlik, açlık ve yoksulluk gibi sorunlar, diktatörlük rejimlerinin yükselmesine ve birçok sanatçının baskı, sansür ve hatta yaşamını kaybetmesine sebep oldu. Bu zorluklar ve şiddetli gerilim, müzikte olduğu gibi diğer sanat dallarında da yeni üslupların ortaya çıkmasına neden oldu. Romantizm döneminin hâkim olduğu 19. yüzyıl, daha karamsar ve daha sert bir yazıya ev sahipliği yaparak Modernizme yer açtı. Geçmiş dönemlere ait teknikler ve biçimsel çöküş, stil ve içerikte de aynı zamanda etkili olmuştur. Yaşanan değişim, sadece müzik alanında değil, aynı zamanda farklı sanat alanlarında da yaşandı ve sanatçıların üzerinde baskılar olmasına rağmen kendilerini ifade edebilme kabiliyetlerine yeni olanaklar sundu (Yüce, 2019).

Müzik tarihçileri dönemi değerlendirirken, Romantizm'in sona ermesiyle birlikte ortaya çıkan kesin karşıtlığı ve katılığı, Mussorgsky ve Debussy'nin düşünceleriyle başlayan bir arayışla birleştirerek bu akımı 'Yeni Müzik' olarak adlandırmışlardır. (Say, 1997)

Shostakovich'e göre, bu durum özellikle Alman işgali sırasında yazmış olduğu 'Yedinci Senfoni'nde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Senfoni 1 saat 20 dakika sürer ve 4 bölümden oluşur; ilk bölümü, barışçıl yaşamı savaşın nasıl kesintiye uğrattığını anlatarak savaşın kötücül gücünü ele almaktadır. Senfoninin girişinde, doğal savaş sesleri tasvir edilmeye çalışılırken, savaştan öncesi Leningrad'ın huzur dolu atmosferini, fagot ve yaylı çalgıların birlikte sunduğu tema ile belirginleşir. İkinci bölüm, birinci bölümdeki trajik epizottan farklı olarak mutlu ve güzel tüm olayların birleştirilmesiyle birlikte lirik bir scherzo sunar. Ana temayı seslendiren kemanlar, obuadan gelen lirik ve düşünsel zenginlikteki bir melodiye geçiş yaparak, üflemeli çalgılar ve bas klarnetle bu temayı

umutsuzca tekrarlar. Birinci temanın kemanlar tarafından ele alınmasıyla bölüm sona erer (Hurwitz, 2006).

Shostakovich'e ait "Sekizinci Senfoni"yi savaştan sonraki dönemin geleceğine dair bir teşebbüs olarak değerlendirebiliriz; bu eser, bestecinin duygularını, düşüncelerini ve yaratıcı mizahını yansıtan zengin bir yapıya sahiptir. Eserde birçok trajik ve dramatik içsel çatışma bulunmakla birlikte, bütünüyle yaşam dolu bir atmosfer sunar. 1. bölüm, dramatik bir dönemeç içeren uzunca bir adagio; 2. bölüm, scherzo unsurları içeren bir marş; 3. bölüm, yine güçlü ve dinamik bir marştır. Dördüncü bölüm, marş formuna rağmen hüznü bir tını içerir, beşinci ve son bölüm ise çeşitli dans öğeleri ve halk motifleriyle parlak ve neşeli bir atmosfer sunar. Tchaikovsky'nin etkileri, özellikle yaylı çalgılar aracılığıyla duyurulan belirgin efektlerle kendini gösterir. Eserin genelde hüznü ve melankolik bir hava taşımasına rağmen, resmi müzik kurumları, daha coşkulu unsurları içermesi gerektiği eleştirisiyle Shostakovich'i sık sık Stalin'in zulmüne uğratmıştır. 1944 yılında Besteciler Birliği, eserin melodik çizgisi ve eserin uzun olması nedeniyle repertuardan çıkarılmasına karar vermiştir (Hurwitz, 2006), (akt. Yüce, 2019).

3.5.1. Dmitri Shostakovich'in 20. yüzyıl müziğine katkıları

Analistlerin bazıları, bestecileri harmoni kullanımında tonal veya atonal olarak iki ana kategoriye ayırmaya eğilim gösterir; ancak bu sınıflandırmalar arasında yer alan besteciler, örneğin Shostakovich gibi, için belirsiz bir alan yaratır. Dmitri Shostakovich'in müzikal dili, 20. yüzyıl eserleri kadar radikal olmasa da, dönemine göre yenilikçi olarak tanımlanabilir. Müziğini anlaşılır bestelerle, onları sıkmadan dinleyici kitlesine ulaştırmayı amaçlamış, ancak çağdaşları gibi müziğiyle dinleyiciyi uzaklaştırmamıştır (Volkov, 1992).

Bestecinin müziğindeki anti-Sovyet imaj, politik ortam ve müziğin popülerlik kazanmasına katkıda bulunmuştur. Shostakovich'in müziğinde geleneksel akor dizileri kullanılmasına rağmen, dönemin beste teknikleri göz önüne alındığında tutucu görünebilir ve görünürde yapısal bir sorun sunmaz. Shostakovich'in müziğindeki beşli akorlar, simetrik kromatik alan ve bunlardan türetilen diziler, sadece müzikal evrimle veya zaman içindeki ilerlemeyle sınırlı olmayan bir zenginliği ifade eder. Aynı zamanda, düzlemsel ve çizgisel bir yaklaşım benimseyerek, müzik parçalarının yatay malzemesinde kromatik ve birbirine geçişli bir dinamizm oluşturur (Yüce, 2019).

Shostakovich ile aynı dönem olan besteciler, on iki ton, simetrik tam ton hatta okta tonik melodiler ile birlikte tonalite kavramını belirsizleştirme ya da terk etme eğilimindeyken, Shostakovich'in kromatik alandaki düzlemsel keşifleri oldukça belirgin bir şekilde öne çıkar. Eleştirmenlerin besteciye olan eleştirileri, gelişmiş kromatizmin tonalite ile çatışma yaratması ve 19. yüzyıla ait müzikal analizini karmaşıkleştirması nedeniyle, iki kültürdeki ve yorumlardaki farklılıklara rağmen ortaya çıkmıştır. Shostakovich'in eserleri, dönemindeki diğer bestecilere göre yapısal bir farklılık göstermediği için, armonik olarak geleneksel akor dizileri kullanması nedeniyle başlangıçta geleneksel bir çizgiye oturmuş gibi görünür.

20. yüzyılda yazılmış bestelerle karşılaştırıldığında, Shostakovich'in eserleri o dönem standartlarına göre belki de radikal sayılmaz; ancak kendi dönemi içinde oldukça yenilikçi olarak değerlendirilebilir. Müziğin popülarlığı ve benimsenmesindeki temel etken, çağdaşları kadar radikal yöntemlere sapma yerine dinleyicileriyle bir yakınlık kurma isteğidir. Ayrıca, içinde bulunduğu politik atmosfer göz önüne alındığında, müziğindeki anti-Sovyet duruşunun, bestecinin dinleyicileriyle bu bağlamda birleşmesinde önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Shostakovich'in döneminden besteciler, bestelerinde tonaliteyi belirsiz bir hale getiren hatta tamamen ortadan kaldıran on iki ton, okta tonik veya tam ton melodiler kullanırken, bestecinin kromatik alandaki keşifleri olarak adlandırabileceğimiz yenilikler oldukça dikkat çekicidir.

Müziğindeki simetrik kromatik alanın yanı sıra majör ve minör akorlar, bu akorların türevlerinden oluşan beşli akorları, armonik akor dizileriyle şekillenen müzikal gelişimin yanında, düzlemsel ve çizgisel müzik partilerinin yatay müzikal malzeme ile birbirine bitişik ve kromatik bir hareket sağlamasını görmekteyiz. Avangart tarzı, batıda küçük bir topluluğun benimsediği, çağlar boyunca evrilen kuralları kabul etmeyerek müzikte yeni bir kaliteye ulaşabileceğini savunmakta olan bir girişimdir. Bu yaklaşım, sanatın sadece formdaki gelişime bağlı olarak değil, aynı zamanda içeriğin zenginleştirilmesini de göz önüne alarak geliştiğini savunan bir düşünceye dayanmaktadır (Yüce, 2019).

İlk baştan Avangart, gerçekçi ve estetik sanatın temel prensiplerini kabul etmemiştir. Shostakovich için, film müziğini tam anlamıyla ve hak ettiği şekilde ele almanın tek yolu, her film için ayrı bir müzik yazma anlayışını benimsemektir. Bu yaklaşımın özü, filmdeki bir bölümü canlandırmak adına özel müzikler bestelemek yerine, müzik sahnesinin herhangi bir yerde geçen temayla uyumlu hale getirebilmek olmuştur. Bu anlayışa ilk olarak Dmitri

Shostakovich "Yeni Babil" adlı film için başvurmuştur, bu eserde leitmotif tekniğini kullanmıştır.

Geleneksel değerlere karşı olan tepkisini göstermek için Shostakovich, özellikle bestelediği operalarında çığır açan müzikal yaklaşımlarıyla ortaya koyar. Shostakovich'e göre komedi ile trajedi, halk müzik ile klasik müziği, avamlık ile soyluluk gibi gelenekleşmiş bakış açılarının tam tersine, birbirinin karşıtlığından ziyade birbiriyle uyum içindedir. Eserlerinde zaman zaman polka ve vals gibi hafif temalar, senfonik motifli kilise müziği veya neo-klasik müzikle, bazen de folklorik ezgilerle karşılaşabiliriz.

Shostakovich, operalarda Gogolvari bir hikayeleme tarzını benimser ve müziği tamamen dramatik olayların bir parçası olarak görür. Yani, Shostakovich için, sadece müzik açısından değerlendirmek, Müzikal-Teatral Senfoni'nin anlamını tamamen kaybetmesi anlamına gelir. Müzik, olayların gelişimindeki anlamdan kopmamalı ve bu anlamı vurgulamak için etkili bir araç olmalıdır (Yüce, 2019).

4. THE NOSE OPERASI

4.1. The Nose Operasının Doğuşu

Gogol'un 1836'da kaleme aldığı ancak yayıncısı tarafından saçma bulunduğu gerekçesiyle reddedilen orijinal adıyla "HOC" (Nos) yani "The Nose" öyküsü, şair Puşkin'in o dönemde St. Petersburg'da yayımladığı "Güncel" adlı dergide yer bulur. Bu eski öykü, yaklaşık bir yüzyıl sonra, Sovyetler döneminin genç bestecisi Dimitri Shostakovich'e ilham kaynağı olur ve onun müzikal yeteneklerinde ve ustalığında belirleyici bir rol oynayıp ve bir operaya dönüştürmesine sebep olmuştur (Eren, 2020).

Yüzyılın en önemli ve çığır açan çiçeklerinden biri olarak kabul edilen Dimitri Shostakovich, müziğiyle Sovyet Rusya'da büyük bir etki yaratmıştır. Kariyerinin pek çok döneminde siyasi baskılara ve ideolojik zorluklara rağmen Shostakovich, yaratıcı ve çeşitli bir müzikal repertuar üretmiştir. Bu repertuarın içinde öne çıkan eserlerden biri, 1930'da prömiyeri yapılan "The Nose" operasıdır. Ancak bu eserin doğuşu oldukça ilginç ve farklı açıdan önemli bir süreç içermektedir.

The Nose Dimitri Shostakovich'in, Op. 15 numaralı ilk operasıdır. Nikolai Gogol'un aynı isimdeki hikayesini temel alan bu opera, 1917 ile 1928 yılları arasında yazılmıştır. Librettosu, bestecinin Yevgeny Zamyatin, Georgry Ionin ve Alexander Preis ile yaptığı ortak bir çalışmayla yazılmıştır. Opera 3 perde ve 10 sahneden oluşmaktadır. Bununla birlikte başta bir prolog ve sonda bir epilog bölümü içermektedir. Orijinal dili Rusçadır (Aytimur, 2019).



Resim 4.1 Dimitri Shostakovich, 1950 (Web8).

Gogol'un hikayesi, 19. yüzyıl Rus edebiyatının önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir, saçma ve absürt bir hikâye anlatılır. Shostakovich, bu absürt hikâyeyi opera olarak uyarlama fikriyle o dönemin Sovyet Rusya'sında cesurca karşılanmıştır. Sovyetler Birliği'nde sanat ve kültür, sıkı devlet kontrolü altındaydı ve sanatçılar, ideolojik çizgiye sadık kalmak zorundaydılar. Ancak Shostakovich, "The Nose" ile geleneksel operanın sınırlarını zorlayarak bir tür müzikal isyana girişmiştir.

The Nose'un konser versiyonunun dünya prömiyeri 16 Haziran 1929'da Leningard (St Petersburg)'da gerçekleşmiştir. Opera temsili olarak ilk sahne prömiyeri 18 Ocak 1930'da yine Leningard'da yapılmıştır. The Nose, hicivci (satirik) bir operadır. Absürt ve grotesk unsurlarla yapılanmış libretto, tiyatral ve müzikal anlamda desteklenmiştir. Operaya kaynaklık eden Gogol'un hikayesinin sıra dışılığı bile, eserin absürtlüğünü ortaya koymaya yetmektedir: yüzünü terk eden ve kendi kendine hayat kuran bir burnun ve o buruna sahip olan bir devlet memurunun hikayesidir (Aytimur, 2019).

Shostakovich, "The Nose" operasını bestelerken, Gogol'un absürt ve komik atmosferini çalmaya çalışmıştır. Eser, karmaşık ve zorlu bir müzikal yapıyı içeriyor ve seslerle oyunculuk arasında benzersiz bir denge sağlamaktadır. Müziğin karmaşıklığı, karakterlerin tuhaf ve saçma belirtilerini belirtmiştir. 1930'ların Sovyet Rusya'sında, bu tür saçmalık ve absürtlük opera dünyasında pek görülmemiştir. Operanın prömiyeri seyirciler için büyük bir şok olmuştur. Eser hem eleştirmenler hem de seyirciler arasında karmaşık tepkilere yol açmıştır. Kimileri Shostakovich'i övmüşken, kimileri de onun eserini anlamamış veya beğenmemiştir. "The Nose" operası, Dmitri Shostakovich'in cesur ve gelişmiş bir sanatçı olarak nasıl öne çıktığını gösteren bir örnektir. Bu eser, sınırları zorlayan ve Sovyet Rusya'da özgürce özgürlük sınırlarını test eden bir başyapıttır. Shostakovich'in müziği, Gogol'un absürt hikayesinin tuhaflığını ve komedisini ustalıkla yansıtmıştır (Eren, 2020).

Bugün "The Nose" operası sahnelenmeye devam eden ve dünya çapında kayıtlı bir eser olarak kabul edilmektedir. Dmitri Shostakovich' in cesareti ve yaratıcılığı, farklı seviyedeki sıcaklık artışıyla birleştiğinde, muhteşem bir opera eseri ortaya çıkmıştır. Shostakovich' in bu operası, gücü ve ifade özgürlüğün değerini vurgulayan bir başyapıttır ve sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Her öykü ve opera, bir bireyin neyden oluştuğuna dair bir hikâye anlatır. İnsanın benzersizliği ve bütünlüğü, kaç parçaya ayrıldığımızı sorgular. Rus toplumundaki hiyerarşi

ve sınıflandırma, insanın diğerleriyle ilişkisini nasıl şekillendirir. Hiyerarşi düzeni, yüksek rütbelilere karşı itaatkâr ve boyun eğik bir tavır sergilerken, düşük rütbelilere karşı acımasız bir hor görme durumunun trajikomik yansımalarını gösterir. Shostakovich, operasında Gogol'un aynı isimli hikayesini temel alırken, "Palto", "Bir Evlenme" ve "Ölü Canlar" gibi roman ve oyun metinlerinden de yararlanmışır. Aynı şekilde Dostoyevski'nin "Karamazov Kardeşler" inden de bazı alıntılar yapmışır (Eren, 2020).

Besteci, bu ilk operasını Sovyet sanatının ilk dönemindeki avangart anlayışının zirvesinde yazmışır. Operanın müziksel yapısında Shoenberg, Hindemith ve Stravinsky gibi bestecilerin etkileri de çoktur (Aytimur, 2019).

The Nose operasının sanatçıları, Shostakovich'in ritmik karmaşıklıkları ve melodilerindeki sürprizleri bazı zorluklar doğuruyor, ifadesini kullanıyor. "Shostakovich'in müziğini dinlemek oldukça ilginç, ancak çalmak oldukça karmaşık. Beyninizin bu aralıklara ve ritmik değişikliklere alışması biraz zaman alabilir. "Operanın bir temsili 2 saat 15 dakika sürmektedir (Eren, 2020).

4.2. The Nose ve Shostakovich

1920'lerde Sovyetler Birliği'nde, sanatta başlangıçta belirli bir özgürlük ve deneyim atmosferi olsa da, zamanla devletin ideolojik kontrolü artmış ve sanat eserleri üzerinde sınırlamalar getirilmiş bir dönem olmuştur. Dmitri Shostakovich kendi anti-operası olan The Nose'u bu dönemde yazmışır. Meyerhold'un etkilendiği bu eser, başrol oyuncusunun renkli bir yaşam sürmek için sahibinden ayrılması temelinde şekillenir. The Nose, modernizmi ve şakacılığı içeren, fantastik komedi öğelerini kullanarak sunan bir operadır. Shostakovich, Meyerhold'un tiyatrosunda piyanist olarak çalışırken bu operayı bestelemiştir.

Meyerhold'un 1920'lerde cesurca sahneye koyduğu, Gogol'un metninden yola çıkılan The Government Inspector (1926), Shostakovich'in hayal gücünü uyarak müzikal sahneye dair yeni düşüncelerin filizlenmesine neden oldu. Bu sahneleme düşüncesi, eşitli düşünce ayrılıklarına ve eleştiriye yol açtı, dikkat çeken bir davaya dönüştü.

Gogol'u kaynağı olarak benimseyen Shostakovich, Meyerhold'un tarzındaki yaklaşımı bir müzikal sahnede denemeye karar verdi. Örneğin, Meyerhold'un sahnelemesi, küçük platformlara sıkıştırılan karakter topluluklarını belirgin bir şekilde sergileyerek sahneye

taşınabilen boş sahneleri vurgulamıştır. Bunun üzerine Shostakovich karakter topluluklarıyla çalıştı. Opera ilerlemeye devam ettikçe, özenle düzenlenmiş ensemble sahneleri giderek daha çok önem kazandı. Operanın finali Meyerhold'un sahnelediği gösterişli sonu anımsatan, zekice tasarlanmış bir komik-opera finaline dönüşmüştür. Aynı zamanda Shostakovich, Meyerhold'un 'yabancılaşma' ekolünün etkisini, sahnelemedeki yapaylığın ortaya açıkça konması, natüralizme karşı bir duruş olarak yeniden üretimi hedeflemiştir (Özkişi, 2007).

'Yabancılaştırma' Brecht tiyatrosunun temel unsurlarından biriydi. Bu unsur, Shostakovich tarafından iki yöntemle başarılmıştır. İlk olarak, sahneye uyarladığı Gogol'un novellasıyla hikâyenin tüm saçmalıklarını görsel bir şekilde ifade edileceğiydi. Gogol'un 'The Nose' unda Kovalyov'un burnunun uzağa kaçması bir fantastik öykü veya bir hayal olarak düşünülebilirdi, ancak Shostakovich'in 'The Nose' sahnesinde kaybolan burnun tüm saçmalıkları detaylıca görülmektedir. Örneğin, Kazan Katedrali'nde dua ediyor olması, tutuklandığında yer değiştirmesi (Gogol'un hikayesinde tutuklanma sadece bir söylentiden ibaretti) ve burnun yüksek tabakadan bir hizmetçi olarak tekrar ortaya çıkması.

Tüm bunları seyircilerin gerçek dünya ile ilişkilendirmesi neredeyse olanaksızdır; seyirciden karakterlere bir miktar sempati duymalarını bir kenara bırakın, karakterlere inanmalarını beklemek bile mümkün değildir. Çünkü böyle bir şey seyircilerden istenemezdi. İkincisi, Shostakovich'in müziği Gogol'un cansız yaklaşımını bir kenara bırakarak onu yabancılaştırılmış, daha farklı bir oyuna dönüştürür: genellikle en komik diyaloglara, en ciddi ve en ağır müzikler eşlik eder (Özkişi, 2007).

Büyük olasılıkla Berg'in "Wozzeck" operasındaki uyuyan askerler korosundan esinlenen Shostakovich, özellikle polis memurlarının bağırmaya uygun bölümlerinde grotesk bir üslup kullanarak etki yaratmıştır. Erkek ses için olan bölümlerinde, tiz notaların bulunabilmesi, Berg'in "Wozzeck" operasının etkisini gösteren önemli bir işarettir. Shostakovich'in tıraş olma sahnesiyle başlaması, "Wozzeck" operasına yapılmış önemli bir göndermedir. Sovyet Birliği'nde Stalin'in gitgide gücünü arttırdığı dönemde, Meyerhold'un tarzından esinlenerek yarattığı hiciv, "The Nose" operasında Three Oranges'a kıyasla daha güncel ve etkili olmuştur. Bürokrasinin hızla gelişen yapısının, "The Nose" karakterinde yansıtıldığı gibi, operadaki farklı sınıflardaki polis memurlarının varlığıyla da gösterilmiştir. Ancak Shostakovich'in eserinde güçlü ve ciddi politik bir eleştiri aramak yanıltıcı olabilir;

besteci, her sahnedeki dramatik etkileri ve çarpıcı müzikali ortaya çıkarmak için anarşik temalardan açıkça faydalanmıştır.

Three Oranges gibi Shostakovich'in anti-operası, bestecinin modernist "formalizm" nedeniyle 1936'da dışlanıp kaybolana kadar yoğun tartışmaların merkezi olmuştur. Bazı müzisyenler, operanın notalarını yurt dışına çıkarmayı başarmış, bu sayede opera 1960 yılında Batı'da sahnelenmiştir. Ancak SSCB'de, opera, Khrushchev Thaw döneminde 1974'te yeniden sahnelenebilmiştir (Özkişi, 2007).

4.3. The Nose Opera Sahnesine Çıkıyor

Dmitri Shostakovich henüz 20'li yaşlarındayken iki opera yazmış ve hayatının geri kalanında nadiren bu forma geri dönmüştür. 1928 yılında henüz 22 yaşına gelmeden tamamlanan The Nose, New York Metropolitan Operası'nın prömiyerini yeni yapmıştır. Eser 19. yüzyıl Rus edebiyatına; Nikolai Gogol'un ünlü kısa öyküsüne dayanmaktadır. Bunlar önemli kaynaklardır ve Gogol'un hikayesi o dönemde bürokrasiye hicivli bir bakış olmuştur.



Resim 4.2. Met Operası The Nose Temsili (Web3).

Shostakovich, Leningrad Konservatuarı'nda mezuniyet eseri olarak yazdığı ve ilk kez Mayıs 1926'da dinlediği Birinci Senfonisinin muazzam başarısından kısa bir süre sonra, The Nose üzerinde çalışmaya başlamıştır. Mozart ve Mendelssohn'un standartlarına göre bile Shostakovich'in erken dönem senfonisi, bu kadar genç yaşta ortaya koyduğu olgunluk açısından dikkat çekicidir ve onun en bilinen eserlerinden biri olarak kalmıştır. Sanki genç besteci yeni şöhretini deneme fırsatını yakalamak için kullanmaya karar vermiş gibi. The Nose, bu döneme ait diğer besteler gibi, farklı müzik tarzlarını birleştirmesi ve avangart akımlara olan ilgisiyle cüretkardır. Genç Shostakovich, Avrupa'daki müzik çevrelerindeki gelişmelerin yakından farkındaydı. Diğerlerinin yanı sıra Stravinsky ve Alban Berg'den

etkilenmiş ve Berg'in yakın zamanda tamamladığı Wozzeck operası, opera kompozisyonuna başlarken özellikle etkili olmuştur.

Shostakovich şüphesiz bu hikâyenin hicivli yönlerinden etkilenmişti. Gogol, Rus edebi gerçekçiliğinin kurucusu olarak saygı görüyordu. Bürokratik kendini beğenmişlik, içi boş adamlar ve ahlaki kalın kafalılık hakkındaki hikayesi, 1920'lerin sonlarında Sovyetler Birliği'nde ilgi uyandırdı. O dönemde uygulanan Yeni Ekonomi Politikası'nın yan ürünlerinden biri olan ayrıcalıklı bürokrasinin yükselişi ve eşitsizliğin artması, Ekim 1917 Devrimi'nin amaç ve ideallerini tehdit ediyordu.

Shostakovich, Bolşevik Parti üyesi olmamasına ve siyasette aktif rol almamasına rağmen, Leon Troçki liderliğindeki Sol Muhalefete yönelik saldırıların önsezilerle karşılandığı entelektüel ve kültürel çevrelerde seyahat etti. Ülkede giderek artan siyasi baskılar kültürel alanda henüz aynı şekilde kendini göstermedi. Özellikle mutlak müzik olarak adlandırılan alanda, daha sonra Stalinist rejimin "sosyalist realizm" biçiminde dayattığı siyasi deli gömleğinin uygulanmasına henüz birkaç yıl vardı.

1920'ler boyunca anti-Marksist "proleter kültürü" teorilerini benimseyen örgütler sanat, edebiyat ve müzik alanlarında faaliyet göstermiş, ancak resmi bir rol oynamamışlar ve aslında hem Lenin hem de Troçki tarafından sert bir şekilde eleştirilmişlerdir. Ancak Sovyetler Birliği'nin bürokratik yozlaşması devam ettikçe, "seçkinciliğe" ve "yabancı" etkilere yönelik saldırılar arttı ve geniş bir izleyici kitlesinin hemen erişebileceği kabul edilmeyen bestelere yönelik suçlamalar daha sık hale gelmiştir.

“Proleter kültürü” benimseyen örgütlerden biri olan Rusya Proleter Müzisyenler Derneği (RAPM), 1929'daki konser versiyonundan sonra The Nose'u kınadı. Operanın kendisi Ocak 1930'da prömiyerini yaptığında, eleştirmenler operanın atonalite kullanımına ve diğer deneysel nitelikleri eleştirmiştir.

The Nose, orijinal performanslarının ardından ortadan kayboldu. Bestecinin ölümünden yalnızca bir yıl önce, 1974'e kadar yeniden sahnelenmedi. Birçok klasik müzik dinleyicisinin bildiği gibi Mtsensk'li Lady Macbeth'in, Stalinizm döneminde Shostakovich'in kaderi üzerinde çok daha ciddi bir etkisi oldu. Opera, 1934'te ilk kez sahneye çıktığında coşkuyla karşılanmış ve kısa sürede 200'den fazla kez sahnelenmiş olsa da, 1936'da operanın temaları rejim tarafından tehlikeli görülmeye başlamıştır.

The Nose Met'in prömiyer prodüksiyonu, opera binasının son dört yıldır genel müdürü olan Peter Gelb'in, çok ihtiyaç duyulan hayal gücünü ve canlılığı prodüksiyonlara aşlamak için yürüttüğü çabanın bir parçası olmuştur. Gelb, tiyatro yönetmenlerinin ve diğerlerinin yeteneklerine, operanın özü olan tiyatro ve müziğin birleşiminde tiyatroya daha fazla önem verilmesi çağrısında bulunmuştur.

The Nose'un yeni yapımını Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge yönetiyordu. Müziğe gelince, ilk duruşma ilgi uyandırdı. Atonalite ve ara sıra orkestral ara parçalar, lirizm ve amansız ritmik yoğunluğu kesintiye uğratmaya ve bir anlamda hafifletmeye yarayan koro pasajlarının birleşimi, Gogol'un hikayesine çok iyi uyan bir bütün halinde tutarlıdır. Burun, müzikal açıdan Mtsensk'li Lady Macbeth'ten daha denyseldir, ancak karakteristik olarak Shostakovich'tir. Birbiriyle çatışan müzik tarzlarının ortasında kendine özgü bir ses ortaya çıkmıştır. Bestecinin kariyeri boyunca tanınacağı alaycı mizah, halk melodilerinin kullanımı, kasvetli iç gözlem, vahşi valsler ve popüler müzikten ipuçları, hepsini içermektedir.

Bilinen tarihi bir olayda, Stalin 26 Ocak 1936'da operayı icra edilirken dinledi ve iki gün sonra Pravda, operayı "Müzik Yerine Karışıklık" olarak kınayan imzasız bir başyazı yayınladı." Bu, Shostakovich'in çoğu zaman korku içinde yaşadığı yaklaşık yirmi yılın başlangıcıydı. Bu aynı zamanda, hiç de tesadüfı olmayan, bürokrasinin kelimenin tam anlamıyla yüzbinlerce devrimci muhalifinin, aydınların ve bir tehdit olarak kabul edilen diğerlerinin canına mal olacak Stalinist terörün örgütlendiği dönemdi. Ya da bürokrasinin hakimiyetini sürdürdüğü Stalin'in paranoyasının acımasız mantığı tarafından yutuldu. Bu aramaya büyüyen bir kalabalığın katılması, tüm bunlar iyi yapılmış. Arka plan animasyonu ve ekran projeksiyonları başka bir konudur (Web3).

4.4. The Nose Operasının Performans geçmişi

Haziran 1929'da Shostakovich'in isteği dışında, The Nose'a bir konser verildi: " The Nose, yalnızca bir müzik kompozisyonu olarak görülürse tüm anlamını yitirirdi. Çünkü müzik yalnızca aksiyondan ibaretti. The Nose konser performansı şaşkınlık yaratmıştı ve Rusya Proleter Müzisyenler Birliği (RAPM) tarafından şiddetli bir şekilde saldırıya uğradı. Orijinal plan, Bolşoy Tiyatrosu'nda Vsevolod Meyerhold yönetimi altında bir sahne prodüksiyonu düzenlemektir, ancak Meyerhold diğer prodüksiyonlarla çok meşgul olduğu için planlar suya düştü. Samuil Samosud'un yönettiği sahne prömiyeri, 18 Ocak 1930'da Leningrad'daki Maly Operny Tiyatrosu'nda gerçekleşti. Müzisyenler arasında genel olarak

kötü eleştirilere ve anlayışsızlığa yol açtı. Buna rağmen Leningard Konservatuvarı'nda Shostakovich'e ders veren ve öğrencisinin Birinci Senfonisinin galasını yöneten orkestra şefi Nikolai Malko , operayı "muazzam bir başarı" olarak değerlendirdi (Web6.)

Opera, Gennady Rozhdestvensky ve Boris Pokrovsky tarafından yeniden canlandırıldığı 1974 yılına kadar Sovyetler Birliği'nde bir daha sahnelenmedi. 2008 tarihli bir belgesel için röportaj veren Rozhdestvensky, 1974'te Bolşoy Tiyatrosu'nda The Nose'un eski bir kopyasını bulduğunu, bunun Sovyetler Birliği'ndeki son kopya olduğu iddia edildiğini anlattı. Besteci 1974'te provaya ve galaya katıldı. The Nose'un İtalya prömiyeri 23 Mayıs 1964'te Floransa'daki Teatro della Pergola'da yapıldı. Opera, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki profesyonel prömiyerini ise 1965 Santa Fe Operası'nda yaptı ve 1987 yılında Santa Fe şirketi tarafından yeniden sahnelendi. Temmuz 2004'te New York, Annandale-on-Hudson'daki Bard College'ın SummerScape'inde Amerikan Senfoni Orkestrası ile sahnelenmiştir. Opera, 2009'un başlarında Boston Operası'nda ve Mart 2010'da New York City'deki Metropolitan Operası'nda da sahnelendi. Bu yapım 2013'te yeniden canlandırıldı ve Metropolitan Opera Live in kapsamında dünya çapındaki sinemalara ışınıldı. 26 Ekim 2013'te ise The Nose HD programı yapıldı.

The Nose Canlı HD Programı, 2013



Resim 4.3. The Nose Canlı HD, 2013 (Web6).



Resim 4.3. The Nose Canlı HD, 2013 (Web6).

Barrie Kosky'nin Kraliyet Operası, Opera Avustralya ve Komische Oper Berlin için David Pountney tarafından hazırlanan yeni bir İngilizce versiyonu prodüksiyonunun prömiyeri 2016'da Londra'daki Kraliyet Opera Binası'nda yapıldı; Kosky'nin bu evde ilk kez sahneye çıkışı ve 2018'de Sidney'de gerçekleşti.

The Nose'un farklı performans görüntüleri:



Resim 4.4. Sidney Opera House, (Web11).



Resim 4.5. Royal Opera House, (Web12).



Resim 4.5. Royal Opera House, (Web12).



Resim 4.6. The Metropolitan Opera, (Web13).

4.5. The Nose Olay Örgüsü ve Karakterler

KARAKTERLER	SES RENGİ
Platon Kuzmich Kovalyov (Devlet Memuru)	Bariton
Ivan Yakovlevich (Berber)	Bas-Bariton
Polis Müfettişi	Yüksek Tenor
Ivan, Kovalyov'un Uşağı	Tenor
The Nose	Tenor
Pelagia Grigorievna Podtochine (Kurmay Subayın Dul Eşi)	Mezzo-Soprano
Subayın Kızı	Soprano
Eski Kontes	Kontralto
Praskovya Ossipovna (Ivan Yakovlevich'in Karısı)	Soprano
Ekmek Satıcısı	Soprano
Gazete Bürosunda Kâtip	Bas-Bariton
Iaryzhkin (Kovalyov'un Arkadaşı)	Tenor

Tablo 4.1. The Nose karakterler

The Nose Olay Örgüsü

1. Perde

St.Petersburg/Leningrad. Üniversitesinde Memur olan Kovalyov, Yakovlevich'in berber dükkanında tıraş olur. Ertesi sabah Yakovlevich, dehşet verici bir şekilde, taze pişmiş bir somun ekmeğin içinde bir insan burnu bulur. Öfkelenen karısı, onu müşterilerinden birinin burnunu kesmekle suçlar ve ondan kurtulmasını emreder. Yakovlevich sokaktaki burundan kurtulmaya çalışır, ancak sürekli tanıdıklarla karşılaşır ve kafası giderek karışır. Sonunda burnunu Neva Nehri'ne atmayı başardığında bir polis memuru onu görür ve sorguya alır. Kovalyov uyanır ve burnunun kaybolduğunu fark eder. İlk baştaki inançsızlığı şoka dönuşür ve onu aramak için acele eder. Katedrale girdiğinde artık insan büyüklüğünde olan burnun dua ederken ve bir Devlet Müşaviri üniforması giymiş halde olduğunu görür. Burunun ait olduğu yere dönmesini ister ama burun onu anlamaz ve daha düşük rütbeli biriyle herhangi bir ilişki kurmayı reddeder. Kovalyov'un dikkati bir anlığına dağıldığında burun kaçır.

2.Perde

Hala kayıp burnunu arayan Kovalyov, polis şefinin dairesine gelir fakat polis şefi evde yoktur. Hayal kırıklığına uğramış bir halde gazeteye bir ilan vermeye karar verir. Gazete ofisinde kâtip, köpeğı kaybolan bir kontesin uşığıyla meşguldür. Kovalyov nihayet durumunu açıklayabildiğinde, kâtip gazetenin itibarını kaybedeceğini iddia ederek ilanı reddeder. Kovalyov ona yalvarır ve yüzünü açarak burnunun gerçekten gittiğini ortaya çıkarır. Şaşıran kâtip, Kovalyov'a öyküsünü satmasını tavsiye eder ve bir dostluk jesti olarak ona bir tutam enfiye ikram eder. Hakarete uğrayan Kovalyov oradan ayrılır. Eve döndüğünde, hizmetçisini kanepede tembel tembel uzanmış bulur. Onu uzaklaştırır ve kendi kendine acımaya başlar.

3. Perde

Polis nihayet kovalamacaya, burnu aramaya başlamıştır. Şehrin eteklerindeki bir tren istasyonunda bir müfettiş adamlarını bir araya toplamıştır. Genç bir çubuk kraker satıcısı polislerin dikkatini dağıtır ve aniden burun koşarak treni durdurmaya çalışırken genel kafa karışıklığı ortaya çıkar. Sonunda tutuklanan burun, dövölerek normal boyutuna getirilir ve bir kâğıt parçasına sarılır Müfettiş burnu Kovalyov'a geri verir, Kovalyov da başarısız bir şekilde onu yüzüne yeniden takmaya çalışır. Bir doktor bile yardım edemez. Kovalyov artık

talihsizliğinin nedeninin, kızıyla evlenmeyi reddettiği için kendisine by yapan Madam Podtochina olabileceğinden şüphelenmektedir. Ona bir mektup yazar ama cevabı onu konuyla hiçbir ilgisi olmadığına ikna eder. Bu arada, şehirde burnun serbest kaldığına dair söylentiler yayılmıştır ve polis düzeni yeniden sağlayana kadar insanlar onu bir an olsun görmek istemektedirler. Kovalyov bir sabah uyandığında burnunun eski yerinde olduğunu görür. Çok sevinerek polka dansı yapmaya başlar. Hapishaneden yeni çıkan Yakovlevich onu tıraş etmek için gelir. Kovalyov, Nevsky Bulvarı boyunca dolaşarak tanıdıklarını selamlar ve burnunun geri gelmesinden mutluluk duyar (Web6).

4.5.1. The Nose olay örgüsü incelemesi

1. Perde

Hikâyenin bu bölümünde sıradan ve absürt keşişiyor ve sıklıkla yüksek dozda mizahla sunuluyor. Kocası kahvaltıya otururken çalışan bir adamla karısının çekişmesinden daha sıradan bir şey olamaz. Ancak tamamen sıradan bu olay, ekmeğin iine gömülmüş canlı bir insan burnu biçiminde irrasyonelliğin ortaya çıkmasıyla paramparça olur. Burun, hayatın temel mantıksızlığını, absürd ve anlaşılmanın ötesindeki olayları sembolize etmektedir. İnsanların doğal karşıladığı dünyanın rasyonel işleyişine yönelik bir meydan okumayı temsil eder. Elbette buna bir anlam veremez çünkü onun oradaki varlığı duyunun, mantığın ve gerçekliğin normal sınırlarının çok ötesindedir.

Ancak Ivan Yakovlevich'in bu imkânsız gerçekliğe karşı birincil tepkisi korku, hatta panik olmuştur. Paniği sosyal statüsünün düşük olmasından kaynaklanmaktadır. Ivan Yakovlevich, işçi sınıfından bir adam, sıradan bir berberdir. Bu nedenle müvekkili Kovalyov'un yüzünün burnunu keştiği için tutuklanmaktan ve mahkm edilmekten haklı olarak korkmaktadır. Ivan'ın düşük statüsü onu yüksek statüdeki yetkililer için kolay bir hedef haline getiriyor. Ivan'ın köprüde polis memuru ona yaklaştığında bu kadar gergin olmasının nedeni budur. Kendi alt sosyal sınıfından bir kişi, st kademelerin isteği üzerine tutuklanabilir ve suçlanabilir. Malezyalı akademisyen Abdalhadi Nimer Abu Jweid, Ivan'a göre burnun "toplumun birey üzerindeki etkilerinin ve düşük statülü, işçi sınıfı bireylerinin köleliğinin" aracısı olduğunu belirtiyor.

Kıyafetler ve üniformalar aslında karakterleri temsil etmektedir. Ivan Yakovlevich kötü giyimli, fanilasının üzerine bir ceket giymiştir. Kprdeki polis memuru ise

üniformasının içinde göz kamaştırıcı ve korkutucu görünmektedir. Polis memurunun görünüşü adamın yüksek sosyal statüsünü açıkça ortaya koyuyor. Dolayısıyla üniformalar ve kıyafetler, görünüşün kişinin statüsünü, kimliğini ve hatta belki de kaderini tanımladığı o dönemin St. Petersburg'unda bir Rus'un sosyal statüsünün temel temsilidir.

Yolsuzluğun toplumsal tabakalaşmayı artıran veya devam ettiren bir etken olduğu ortaya çıkmaktadır. Polis memuruna daha önce diğer üç berber tarafından bedava tıraş karşılığında rüşvet verilmiştir. Hikâyenin bu kısmı, okuyucu daha sonra ne olacağını öğrenmeden bitiyor. Anlatının bu kadar ani ve açıklanamayan bir şekilde kesilmesi, anlatıcının sözlü ironi duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Sanki anlattığı hikâyeye olan ilgisini kaybetmiş gibi ya da sanki bu karşılaşma önemsizmiş gibi gerçi tabii ki yetkililere rüşvet vermek St. Petersburg yaşamının bir yönü, anlatıcı açıkça eleştirmek niyetindedir.

Perde 2

Kovalyov'un burnunun bir gecede ortadan kaybolması sadece saçma ve mantıksız olmakla kalmıyor, aynı zamanda Kovalyov'un düşük seviyeli bir üniversite memuru olarak kimliğini de değiştiriyor. Burnun olmaması, Kovalyov'un zaten oldukça düşük olan statüsünü düşürüyor çünkü burnu olmadan günlük hayatını veya işini sürdüremiyor. Bu statü eksikliği, burnu Kovalyov'un kendisinden birkaç sıra daha yüksek yüksek statülü bir eyalet meclis üyesinin bağımsız kimliğini üstlendiğinde hicvediliyor. Burnun nasıl dönüşerek insan biçimine ve kimliğine büründüğü ya da neden herkesin burnu bu kadar kolay kabul ettiği hiçbir zaman açıklanmamıştır. Çoğu insan burnu saygı duyulan bir beyefendi olarak görür ve o da kendisini aynı şekilde görmektedir. Kovalyov tarafından duraksayarak sorgulanan burun, burun olduğunu reddediyor ve kendisinin var olduğu konusunda ısrar ediyor.

Kovalyov'un adamın aslında bir burun olduğunu nasıl anladığı da aynı şekilde açıklanamaz. Olayın tamamı saçmalığın doruğunda olmasına rağmen gerçekçi ve esprili bir şekilde anlatılıyor. Mizah, Kovalyov'un gazete memuruyla olan etkileşimine kadar uzanıyor. Kovalyov'un burnunun iadesi için seri ilan satın alma isteği oldukça gülünçtür. Gazeteci, Kovalyov'un talebinin saçmalığının farkında ve bu kadar tuhaf bir reklam yayınlamanın gazetenin bütünlüğünü veya statüsünü tehlikeye atacağını söylüyor. Gazeteci ayrıca kayıp köpek ilanının hikayesini anlatarak okuyucuya kayıp burunla ilgili tüm olayın bir hiciv olduğu konusunda bir ipucu veriyor.

Polis memurunun Kovalyov'un burnunu geri vermesi hikâyeye başka bir saçmalık katmaktadır. Memur, "kendisi" dediği burnu, "kendisi" olarak yakaladığını anlatıyor.

Letonya'nın Riga kentine gitmek üzere St. Petersburg'dan ayrılmaya çalışan burun. Sadece bir erkek memurun burnu, muhtemelen eyalet meclis üyesi şeklindeyken tutukladığı düşünülmektedir. Ancak memur, burnunu nasıl Kovalyov'un yüzünün normal bir özelliğine dönüştürdüğüne dair hiçbir açıklama yapmamıştır. Doktorun olduğu sahne hem absürd hem de hicivlidir. Doktor, onu yeniden takmanın Kovalyov'un burunsuz olmaktan daha kötü durumda bırakacağı konusunda ısrar ediyor. İşin saçmalığı, doktorun eksik burnu nasıl tedavi edeceğini bildiği ve sonucunu anladığı bir durum olarak görme iddiasında yatıyor. Anlatıcı, doktorun Kovalyov'un burnunu büyük bir paraya satmasının en iyi hareket tarzı olduğunu söylemesi üzerine doktorun açgözlülüğüyle alay etmektedir.

Polis memuru Kovalyov'un gerçekten saygın bir adam olsaydı ilk etapta burnunu kaybetmeyeceğini açıkladığında Kovalyov'un aşağılanmış durumu burunsuz yüzüne çarpıyor. Garip bir şekilde, polis memuru burnunu kaybetmenin saçmalığına değinmiyor, yalnızca bunun uygunsuzluğuyla ilgileniyor ve polisin onu aramakla zaman kaybetmeyi reddetmesini haklı çıkarıyor. Kovalyov, polis memurunun rütbesine bu şekilde meydan okumasına öfkelenir çünkü St. Petersburg'da rütbe ve statü her şeydir. Amerikalı akademisyen Sarah Wall'un belirttiği gibi, "Gogol'un St. Petersburg'u, rütbeye duyulan sapkın hayranlığın tüm insani duygulara ağır bastığı, müstakil bir yerd." Görünüş aynı zamanda bir kişinin rütbesinin de ayırt edici özelliğidir ve Kovalyov'un burunsuzluğu onun düşük statülü bir birey olduğuna işaret eder. Alçalmış durumundan o kadar utanıyor ki, ancak yüksek rütbeli burun danışmanı ile konuşmaya çalıştığında kekeleyebiliyor.

Kovalyov'un yeni düşük statüsü sosyal hayatını etkiliyor. Kovalyov burnu olduğunda üst düzey, saygın insanlarla sosyalleşirdi. Burnu olmadığı için artık sosyal toplantılara katılamıyor. Aynı zamanda çekici genç kadınları nesneleştiren ve baştan çıkaran bir kadın avcısıydı. Ancak burnu olmadığı için onlarla flört etme içgüdüsünü bastırmak zorunda kalmıştır. Bu, burnun aynı zamanda Kovalyov'un erkekliğini de temsil ettiği anlamına geliyor. Burnu olmadan Kovalyov'un erkekliği ciddi şekilde tehlikeye girer. Kovalyov'un kadınlara, özellikle de Podtochin'in kızına kötü muamelesi, onu, annenin evlenecek kızına yaptığı kalitesiz, kadın düşmanı muamelesinin intikamı olarak burnunu çaldığına inandırarak kandırır. Burunsuz ve erkeksi güvensizliğin acısını çeken Kovalyov erkekliğinin azaldığı hissini Podtochin'den çıkarıyor.

Anlatıcı, Kovalyov'un kaybolan burnunun hikayesiyle dolup taşan St. Petersburg vatandaşlarının saflığını hicvediyor. Burnun kaybolmasıyla ilgili en tuhaf açıklamalara halk

ciddi ciddi inanıyor. Vatandaşlarla alay ettikten sonra; Saflık ve batıl inançlara rağmen Gogol, okuyucuya sonuçta ne olduğunu anlatmadan hikâyenin bu bölümünü bitirmek için bir kez daha sözlü ironiyi kullanıyor. Anlatıcının, mantıksız saçmalığın açıklanmadan bırakılmasının daha iyi olduğunu kabul etmesi mümkündür. Böylece anlatılan olaylar bir kez daha sisle örtülüyor ve nihai sonuçları bilinmiyor.

Perde 3

Kovalyov'un burnunun yeniden ortaya çıkışı, ortadan kaybolması kadar saçma ve mantıksızdır. Anlatıcı, burnu çevreleyen tüm olayların, özellikle de bir eyalet meclis üyesi olarak, gerçekte ne kadar mantıksız olduğunu vurgulamak için kendi sesiyle yazıyor. Burnunun geri dönüşü, özellikle hizmetkarı Ivan'ın burnun ait olduğu yere geri döndüğünü doğrulamasının ardından Kovalyov'un güvensizlik duygularını hafifletir. Kendi gözlemlerinin doğruluğundan şüphe duyuyor gibi görünen Kovalyov'un güvenini yeniden kazanmak için böyle bir güvenceye ihtiyacı vardır. Kovalyov kendinden emin bir şekilde orijinal kimliğini üstlenir ve bu da normal kibirinin yeniden ortaya çıkmasına olanak tanır. Yeniden takılan burun, Kovalyov'un erkeklerin kendine olan güvensizliğini azaltıyor. Burnunun başka bir adamın burnundan daha büyük olmasından duyduğu memnuniyet, yüz özelliğinin fallik sembolizmini vurgulamaktadır. Kovalyov'un erkekliğini temsil eden burun aynı zamanda Kovalyov'un her zamanki kadın düşmanlığını da çağrıştırıyor. Podtochin ve kızıyla karşılaştığında onlara küçümseyici davranıyor ve onları küçümsüyor; Kızıyla evlenmeyi açıkça reddetmekten ve sonra kayıtsız ve kaygısız bir şekilde onlardan uzaklaşmaktan zevk alıyor gibi görünüyor.

Hikâyenin sonunda anlatıcı, doğrudan okuyuculara hitap ederek, aklı başında hiç kimsenin böyle fantastik ve anlaşılmaz bir olay hakkında bir hikâye yazarak zaman kaybetmeyeceğini alaycı bir şekilde aktarır. Anlatıcı, Rusya'ya veya halkına hiçbir fayda sağlamayan bu kadar inanılmaz bir hikâye anlattığı için kendisiyle dalga geçiyor. Ancak hikâyenin özü, St. Petersburg vatandaşlarının değerlerine yönelik hicivli bir eleştiridir. Anlatıcı onların görünüş, rütbe ve statü takıntılarını ve gülünç söylentilerle yeriyor. Dolayısıyla yazılı öykünün, Rus toplumunun belirli bir kolunun eleştirisi olarak değeri ve faydası vardır. Anlatıcı, dünyada meydana gelen uyumsuzlukların, St. Petersburg sakinlerinin kendini beğenmişliğine ve önemsizliğine, ayrıca her yerdeki yüzeysel ve statü arayan insanlara atfedilebileceğini belirtiyor (Web9).

4.5.2. The Nose, Kovalyov ve Yakovlevich karakter analizi

The Nose (Burun)

Burun karakteri, Nikolai Gogol'un öyküsünden uyarlanarak Dmitri Shostakovich'in müziği aracılığıyla izleyiciyle buluşan çarpıcı bir figürdür. Bu karakter, bir kişinin yüzünden bağımsız bir varlık olarak ayrılan ve tuhaf bir serüvene girişen bir burunu temsil eder. Burunun kaybolması, eserin toplumsal eleştirisi ve ironi yüklü temasını oluşturur; bu olay, toplumsal normların ve hiyerarşinin absürd bir şekilde çürüdüğünü yansıtarak dikkat çeker. Shostakovich, Burun karakterini müziği aracılığıyla vurgulayarak, ona özgü bir tema oluşturur.

Burun'un müzikal temsili, karakterin tuhaf ve eğlenceli özelliklerini izleyicilere hissettirir. Aynı zamanda, Burun'un bağımsız macerası, dönemin Rus toplumundaki belirsizlik ve değişimle paralellik gösterir. Karakterin ironik ve absürd özellikleri, izleyiciye eserin hem güldürüp hem de düşündüren doğasını yaşatır. Burun, sadece tuhaf bir olay örgüsünün değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin, müzikal deneyselliğin ve karakterin bireysel evriminin bir yansıması olarak öne çıkar.

Kovalyov'nun burnu, kadınlar üzerinde tahakküm kurmaya dayalı kırılgan erkekliği simgelemektedir. Kovalyov rütbesini (ve dolayısıyla sosyal statüsünü) yükseltme konusunda takıntılıdır. Ancak Devlet memuru ünvanını şüpheli bir şekilde kazanmış olan Kovalyov, rütbesi konusunda güvensizdir. Kovalyov, kırılgan egosunu güçlendirmek için, özellikle kadınları manipüle ederek sürekli olarak statüsü hakkında güvence aramaktadır. Özellikle Kovalyov, kadınları onunla yatmaları için kandırmak için rütbesini kullandığı bilinmektedir. Ancak burnu olmayan Kovalyov, zehirli erkekliğini tam bir coşkuyla sergileyemediğini hissediyor. Kilisede bir kadının vücuduna aval aval bakarken utanç verici bir şekilde geri adım atıyor ve genç kadınlarla manipülatif buluşmalarına ara veriyor. Burnun yokluğu Kovalyov'un kendine özgü aşağılık erkekliğini sergileme yeteneğini engellediğinden, burnun kendisi Kovalyov'un erkekliğinin yerine geçiyor. Ayrıca Kovalyov'un burnu fiziksel erkekliğin sembolü olarak hizmet ediyor; Hikâyenin son bölümünde burnun, penisin yerine geçiyor ve Kovalyov kendini daha küçük burunlu erkeklerden üstün hissediyor. Burunun penis yerine geçmesi, geleneksel cinsiyet rollerine yönelik bir eleştiri içermektedir. Bu, cinsel organların ve kimliklerin sadece biyolojik belirlenmeye bağlı olmadığını toplumsal inşa ve algılamaların da etkili olduğunu gösteren bir mesajdır (Ageorges, 2016).

Platon Kuzmitch Kovalyov

Burunun kaybolması, Kovalyov'un sosyal hiyerarşideki yerini sorgulamasına ve bu durumun, dönemin Rus toplumunda var olan değerlerin absürditesine dikkat çekmesine yol açar. Shostakovich'in müziği, Kovalyov'un içsel çatışmalarını ve yaşadığı tuhaf macerayı duygu yüklü bir şekilde işleyerek, karakterin siyasi ve toplumsal eleştiri bağlamındaki derinliğini vurgular. Kovalyov'un trajikomik hikayesi, bireysel mücadelesi ve burununun kayboluşu, aynı zamanda dönemin Sovyet toplumunun karmaşıklıklarına da göndermelerde bulunabilir, zira Shostakovich'in eserleri genellikle siyasi bir altyapı taşır. Kovalyov, siyasi ve toplumsal bağlamda derinlemesine bir analiz sunan bir karakterdir. Eserin çeşitli katmanlarını birleştirerek izleyiciye zengin bir deneyim sunar.

Kovalyov, "The Nose" operasının baş karakteri olarak karşımıza çıkar ve yaşadığı olaylarla derin bir karakter analizi sunar. Kovalyov, başlangıçta yüksek bir devlet memuru olarak toplumsal statüsü ve kimliğiyle tanıtılır, ancak bir sabah uyanıp burununun bedeninden ayrılmış olduğunu fark eder. Bu olay, sadece fiziksel bir kayıp değil, aynı zamanda toplumsal statüsünde ve kişisel kimliğinde büyük bir krize neden olur. Kovalyov'un burununun bağımsız bir varlık haline gelmesi, eserin temelinde absürd bir komedi unsurunu oluşturarak, izleyiciye hem güldürü hem de düşündürü sunar. Kovalyov, bu trajikomik durumla başa çıkarken bireysel varoluşsal krizle de yüzleşir, kendi kimliğini sorgular ve anlam arayışına girer. Shostakovich'in müziği, Kovalyov'un içsel çatışmalarını ve yaşadığı tuhaf macerayı izleyiciye derin bir şekilde ileterek, karakterin kompleks yapısını ve eserin toplumsal eleştiri boyutunu ön plana çıkarır. Kovalyov'un hikayesi, absürd olaylar, toplumsal eleştiri ve bireysel gelişim temasının mükemmel bir birleşimiyle, izleyicide unutulmaz bir etki bırakır.

Hikâyenin kahramanı. Kovalyov'un burnu herhangi bir açıklama yapılmadan ortadan kaybolunca, iki hafta boyunca burunla yüzleşmek, yerini bulmak ve yeniden takmak için uğraşır. Hikâyenin kahramanı olmasına rağmen Kovalyov kesinlikle sevimsizdir: Kovalyov başından sonuna kadar zalim ve kibirlidir. Berberi Ivan Yakovlevich'e kaba davranıyor ve kokan elleri yüzünden adamı rezil ediyor. Dilenci kadınların biçimsiz yüzlerine gülerken çok kötü davranıyor. Aynı zamanda sinsî biri, kadınların onunla yatmasını sağlamak için sık sık rütbesi hakkında yalan söylüyor. Kovalyov, üniversite erişimcisi binbaşya kadar kimlik bilgilerini güçlendirirken, aynı zamanda kendisinin inanılmaz derecede kendini beğenmiş ve çekingen olduğunu da ortaya koyuyor. Hikâyede Kovalyov'un yaptığı nezakete

en yakın şey, burnunu geri veren polis memuruna biraz para vermektir. O zaman bile Kovalyov, mali açıdan talihsiz memura yetersiz meblağı vermekte tereddüt ediyor. Üstelik Kovalyov'un hikâye akışı karakterinde en ufak bir değişiklik yaratmıyor. Sonuçta hikayedeki olaylardan hiçbir şey öğrenmemiş gibi görünüyor. Özellikle toksik erkeklik markasını simgeleyen burun yüzüne döndükten sonra Kovalyov eski yöntemlerine geri döner, kadınları taciz eder, kendisini diğer erkeklerden daha iyi görür ve hilekâr bir şekilde Rus toplumunun merdivenlerinde yukarı çıkmaya çalışır.

Ivan Yakovlevich

Praskovya Osipovna'nın kocası Ivan Yakovlevich, operada da sarhoş bir berber olarak gösterilir. Sıradan ve alçakgönüllü bir yaşam sürdüren bir esnaf olarak tasvir edilir. Bu, onun toplum içindeki düşük sosyal statüsünü yansıtır. Ivan Yakovlevich'in ekmek içinde bir burun bulması, operanın ana olay örgüsünü başlatır. Bu durum karşısında gösterdiği şaşkınlık ve korku, eserin absürt ve kara mizah unsurlarını öne çıkarır. Yakovlevich'in burunu ne yapacağına dair verdiği kararlar ve bu süreçte yaşadığı çıkmazlar, karakterin kararsızlığını ve basit düşünce yapısını yansıtır.

Anlatıcı, Yakovlevich'i adını iki şekilde kaybetmiş bir adam olarak tanıtır: mecazi olarak yoksulluktan ve kelimenin tam anlamıyla berber dükkanının dışındaki yıkık tabeladan adı kaybolmuştur. Bu bağlamda, Ivan Yakovlevich, Rusya'nın toplumsal hiyerarşisi olan Saflar Tablosu'nda herhangi bir konum elde edemeyen Rusya'daki işçi sınıfı erkeklerini temsil eder. Böylece Kovalyov ve polis memurları gibi adamların altında kalmaktadır. Ivan Yakovlevich'in kötü koşulları dış görünüşüne de yansımaktadır: paltosu kötü durumda ve elleri kirlidir. Rus toplumundaki düşük konumuna rağmen, Ivan Yakovlevich seçkin erkeklere ve özellikle de giydikleri görkemli kıyafetlere tuhaf bir saygı gösterir. Özellikle, tutuklanmasını hayal etse bile, üniformalı polise hayranlık duymaktadır. Giyime olan uyumu, hikâyenin, roman dünyasındaki kıyafetlerin kişinin statüsünü yansıtan bir tür görsel dil olduğu yönündeki kapsayıcı fikrine işaret etmektedir.

Yakovlevich Sıradan, basit insanların bir temsilcisidir. Onun karakteri, sıradan insanların sıradışı ve absürt durumlar karşısındaki tepkilerini ve yaşadıkları çıkmazları yansıtır. Ivan Yakovlevich, "The Nose" operasında, Gogol'un yarattığı karakterin özünü koruyarak, Shostakovich'in müziği ve operanın sahnelemesiyle birlikte, sıradan bir insanın olağanüstü ve absürt bir durumla nasıl başa çıktığını gösteren bir figürdür. Onun bu duruma

verdiği tepkiler, eserin komik ve eleştirel yönlerini güçlendirir ve izleyicilere insan doğasının karmaşık ve çelişkili yönlerini yansıtır.

4.6. Gogol'un Metni ve Opera Metni Arasındaki Değişiklikler

Shostakovich, The Nose'un I. ve II. Perdeleri'nin librettosunu kendisi yazdı ve önde gelen Rus yazar Evgenii Zamiatin'den, daha sonra iki yazar, G. Ionin ve A. Preiss, Gogol'un hikayesinde bir opera için yeterli malzeme olmadığı için librettoya Gogol'un diğer eserlerinden çok sayıda ödünç alma üzerine çalışmaya katıldılar. The Nose' un metnine gelince, Shostakovich'in operası, orijinalin hem ruhunu hem de lafzını takip eden olağanüstü duyarlı bir modeldir (Tumanov, 1993).

Müzikal ve dramatik nitelikteki düşünceler tarafından dikte edilen bir dizi değişiklik vardı, örneğin, mümkün olduğunda anlatı konuşmaya değiştirildi. Birçok durumda, Shostakovich'in gerçekçi bir dile olan özlemi, opera metni ile anlatı metni arasındaki farkları ortaya çıkarır (Shostakovich, 1929).

Nose operası, özellikle o zamana kadar sadece 22 yaşında olan yazarının yaşı göz önüne alındığında çarpıcı bir üslup bütünlüğü gösteriyordu. Bu üslup birliğinin, metnin versiyonlarının seçilmesinin ve birleşik müzikal ve dramatik kararların ardında, Gogol'un masalının kesin bir yöntemi vardı: operanın sanatsal olarak gerçekleştirilmesine ilişkin bir anlayış. Bu kavram Shostakovich'in kendisi tarafından mı geliştirildi, yoksa besteci tarafından iyi bilinen bilimsel çalışma Gogol'dan ve "Nose" adlı öyküsünden mi etkilenmişti. Shostakovich'in operası, hem en küçük ayrıntısına kadar işlenmiş canlı bir diyalog biçiminde, hem de tamamen müzikal olan, olayları görünüşte teatral olmayan bir biçim olan ve orkestral veya senfonik" şekilde gelişir. Böylece, senkop bölümlerinin müziğinde Ivan Yakovlevich'in burnundan kurtulmaya çalışırken duyduğu korkuyu "görüyoruz" ve Kovalyov'un burnunu aramak için Aziz Petrus sokaklarında çılgınca yarıştığını "görüyoruz". Bu senfonik, Shostakovich'de gelecekte sinema için çok üretken bir şekilde yazacak olan yönünü ortaya çıkartmıştır. Orkestra bölümleri, bir sanatçının olayların veya sahnelerin nesnel tasvirleri değil, müzikte dramatik olayların somutlaşmış halidir. Nose'daki senfoni, bestecinin yazdığı gibi, dramının önemli bir unsurudur (Tumanov, 1913).

Eylem ve müzik unsurları eşittir. Ne biri ne de diğeri baskın bir yer işgal etmez. Bu şekilde müzik ve tiyatral sunumun bir sentezini yapmaya çalışılmıştır. Müzik sayılarla yazılmadı, ancak Leitmotifler olmadan kesintisiz bir senfonik akım biçimindeydi. Her perde birleşik bir müzik-tiyatro senfonisinin bir parçası olarak görünüyordu. Shostakovich, lisansüstü çalışmasıyla ilgili açıklamasında, operanın yaratılmasıyla ilgili ilkelerinin başka bir ilgi çekici başlangıcını verdi: "Metni 'mutlak', 'saf' bir senfoni biçiminde değıl, Vs. Meyerhold'un ürünü Müfettiş Genel tarafından temsil edilen tiyatral senfoni biçiminde senfoniye devam ediyorum (Tumanov, 1913).

Meyerhold'un sembolizme olan tutkusu, 1910'da Kommissarzhevskaja'nın ölümüyle sona erdi. 1920'lerde biçimciler, yapısalcılar ve fütüristler ile yan yana, Meyerhold üzerinde büyük bir etki yarattılar. Daha sonraki tüm dönemlerinde ortak bir özellik vardı: modernizm. Aynı zamanda, Gogol'un metni üzerindeki titiz çalışma, Shostakovich'in Meyerhold'unkinden kökten farklı olan müzikal tiyatrosuna yol açtı. Meyerhold, Genel Müfettiş'in sadece metnini değıl, aynı zamanda Gogol'un tüm dramatik temelini de bu yaklaşıma göre değıştirmek için tam özgürlüğü savundu, Shostakovich hem Nose'un metnini hem de olay örgüsünü dikkatle ele alıyor. "Librettoda Gogol'un metnini değıştirmeden korudum" diye yazdı.

Genel olarak, öykünün metnini hemen hemen hiç değıştirmeden kullandı. Ama I. Perde'de gördüğümüz değışiklikler, ilkelerden çok güzel bir şekilde bahseder. Shostakovich'in I. Perde librettosunda Gogol'un metninden karşılaştığımız birkaç küçük sapma dört kategoriye ayrılabilir:

1. Anlatıcının dolaylı konuşmasından karakterin doğrudan konuşmasına geçişler.
2. Gogol'un masalında genellikle anlatıcının üslubuna özgü kitab ifadelerle doyurulan karakterlerin konuşmasındaki değışiklikler, daha canlı, günlük konuşma diline dönüşür. (Gogol'un öyküsündeki kitab ifadeler, anlatıcısının merkezi bir rol oynaması gereğıyle açıklanabilir ve bu nedenle, olayların ortaya çıkışından ziyade olayların bir anlatımına sahibiz.)
3. Metin, genellikle yapısı bakımından çok karmaşık olan bir müzikal ifadede net bir şekilde algılanması için gerekli basitleştirmeler yapılmıştır.
4. Gogol'un orijinal metninin restorasyonu yapılmıştır. (Gogol'un yaşamı boyunca bile sansür değışikliklerine uğramıştı).

Anlatı metninin dramatik librettoya dönüşmesi için doğal ve gerekli olan değişiklikleri bir kenara bırakarak, metnin operaya uyarlanmasının kalan üç kategorisini inceleyeceğiz. Shostakovich, Gogol'un metninin kitabî ifadelerinin yerini karakter gelişimi ilkesine dayandırdı. Basit fikirli Ivan Iakovlevich ve Kovalyov için en önemli dilsel özellik, konuşma dilindeki üsluplarıdır. Bu iki örnekte belirgindir (Tumanov, 1913).

Örnek 1: Praskovia Osipovna öfkeyle Ivan Yakovlevich'in üzerine atıldı ve kesik burnu derhal evden çıkarmasını istedi. Gogol'un öyküsünde, Ivan Yakovlevich'in yanıtı, anlatıcının sözde edebi bir adam olarak tipik bir özelliği olan hantal bir yapıda sözlü bir zarf içerir. Shostakovich bu yapıyı değiştirir. Gogol ve Shostakovich'in metinleri şöyle görünür:

Gogol:

Bir paçavraya sardıktan
sonra köşeye koyacağım.

Shostakovich:

Bir beze sarıp köşeye koyacağım.

Ancak bu değişiklikten daha ilginç olanı, onu Shostakovich'in icat etmemiş olmasıdır; daha ziyade, Gogol'un eserlerinin 1842 ve 1855 yıllarındaki ilk baskılarında keşfetti. Bu örnek, Shostakovich'in libretto eserinde sergilediği Gogol'un metnine karşı aşırı ve tutarlı özen ilkesini temsil eder. Metinsel özgünlüğün korunması için gösterdiği özenli çaba, besteciye modernist ve yine de klasik Rus müzikal drama geleneğine sadık, estetik unsurların tipik bir Shostakovich füzyonu olan bir opera yaratmaya yöneltti (Tumanov, 1913).

Örnek 2: Operadaki I. Perde'nin üçüncü sahnesi Kovalev'in uyanmasıyla başlar:

Gogol:

Bir gece önce burnunda
patlak veren sivilceye bir
göz atmak istedi.

Shostakovich:

Kovalev ekranın arkasından
çıkıyor: Dün gece burnumda bir
sivilce çıktı.

Shostakovich (ya da bu sahneyi yazan Zamiatin), önceki gece arkaik olarak kitap gibi zaman göstergesi yerine, Nose'un 1855 versiyonlarından gelen daha çağdaşlığı ele aldı. Bu, Dünyanın konuşma dili ve çağdaş doğası nedeniyle bir sahne prodüksiyonu için ideal bir versiyondur. Aynı zamanda, sıfat değiştiricisinin kullanımı, ifadeye bir konuşma dili karakteri kazandırır.

Shostakovich bazen duygusal olarak gergin diyaloglarda kontrast yaratmak için Gogol'un metnini değiştirdi. Kovalyov ve Burun'un Kazan Katedrali'nde sohbet ettiği

sahnenin müziko-dramatik bir şekilde gerçekleştirilmesi bunun bir örneği olabilir. Yüksek mevkili bir memur kılığında kendi burnuyla karşılaşan Kovalyov, kendisi daha düşük bir konumda olduğu için kendini aşağılık hissediyor ve gergin bir şekilde heyecanlı. Şikayetlerini (kendi burnuna!) karmaşık ama anlamsız ifadelerle dolu, geveze, şatafatlı bir konuşmayla açıklamaya çalışıyor. Burun'un cevabı, Kovalyov'un küçüklüğünün ve önemsizliğinin altını çizen önemli bir dramatik karşıtlık sağlar. Böyle bir etki elde etmek için Shostakovich, Gogol'un metninde bazı değişiklikler yapar:

Gogol:

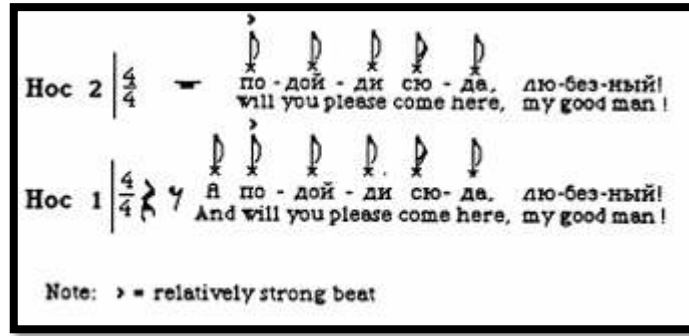
Affedersiniz ama konuşmaya
tenezzül ettiğiniz şeyi
anlayamıyorum.

Shostakovich:

Konuşmaya nasıl tenezzül ettiğini
anlamıyorum.

Kovalyov'un şaşkın, laf kalabalığı konuşmasından sonra, operadaki Burun'un cevabı sükûnetin kendisidir, bu da zavallı binbaşısı daha da şaşkın, laf kalabalığı ve mantıksız konuşmaya zorlar. Shostakovich, Burun'un cevabını kısaltan ve basitleştiren Shostakovich, Kovalev'in sonraki monologunun karmaşıklığıyla tezat oluşturan melodik bir sadelik de veriyor. Böylece, Kovalyov ve Burun arasındaki çatışma, karakterlerin konuşmasındaki özlü ve ayrıntılı arasındaki karşıtlıkta ve buna bağlı olarak müziğin sadeliğinde somutlaşır. Bazen Gogol'un metninde oldukça önemsiz gibi görünen değişiklikler, müzikal deyim açısından çok şey ifade eder (Tumanov, 1913).

Shostakovich'de polis müfettişi Ivan Yakovlevich'e şöyle der: (Lütfen buraya gelir misin, iyi adamım!); Gogol'da: (Ve lütfen buraya gelir misin, iyi adamım!). Görünüşe göre burada müzikal ifade mülahazaları bu değişikliği dikte etti. Operada çok yüksek bir kontür tenor sesiyle şarkı söyleyen polis müfettişi, kelimenin tam anlamıyla Ivan Yakovlevich'e yüksek perdeden saldıran berberin korkudan titremesine neden olur. Bu nedenle, polis müfettişinin ilk cümlesinin çubuğun güçlü kısmında ve tam olarak anlamsal yükü taşıyan kelimeden başlaması önemlidir. Konuşma dilinin ritmini izleyerek, "a" bağlacını (ve) zayıf bir pozisyonda iyimser bir konuma yerleştirmek ve böylece müfettişin gürleyen girişini zayıflatmak gerekirdi. Şekil 4.1'deki iki ifadeyi karşılaştırın.



Şekil 4.1. Kaynak, (Tumanov, 1913).

İlginç bir şekilde, Gogol'un Nose'unun ilk tam versiyonu şöyledir ve buraya gelirmisin, iyi adamım! Hece sayısına ve ritme göre, Shostakovich'de bulduğumuzla aynıdır

Bununla birlikte, bu versiyondaki vurgu "ve" üzerine düşüyor. Belirtildiği gibi, zayıf vuruşta gelen bu "ve", besteciye müzikal olarak tatmin edemedi. Shostakovich'in Gogol'un hikayesinin ilk versiyonlarına aşına olduğunu varsayabiliriz. Besteci ilk versiyonu bilseydi, Gogol'un iç ritminin Shostakovich'i ifadenin bu müzikal açıklamayla gerçekleşmesine yönlendirdiği öne sürülebilirdi. Sıradan bir çalışmada iç ritim kategorisi son derece önemlidir. Müzikal muadili ile karşılaştırıldığında, iç ritim sadece kolayca tanınabilir ve notaya alınamaz, aynı zamanda deyimsel terimlerle rasyonel olarak yorumlanabilir. Operanın ilk perdesindeki en gizemli metinsel mesele, Burun bölümünün Gostiny Dvor'dan (pazar yeri) Kazan Katedrali'ne kaymasıdır.

Kovalev'in bir bürokrat kılığında Burun ile ilk karşılaşmasının yeri, Gogol'un kendi yaşamına kadar uzanan uzun bir geçmişe sahiptir. Gogol, hikayesindeki pek çok şeyin sansürcüler için kabul edilemez olacağından şüphelenmişti. Bu nedenle, 1835'te Moskovskii nabliudatel' dergisine Nos gönderirken, o zamanlar baş editör olan M. Pogodin'e şunları yazdı:

Aptal sansürünüz Burun Kazan Kilisesi'nde olamayacağı gerçeğinden rahatsız olursa, o zaman belki bir Katolik kilisesine transfer edilebilir. Bununla birlikte, [sansürün] bu ölçüde duyularını kaybettiğini sanmıyorum (Şkolaklassiki., 1996).

Aslında, sansürcüler daha da ileri gitti. Onların ısrarı üzerine Kazan Cathedral'daki bölüm bir Katolik kilisesine değil, Gostiny Dvor'a devredildi. Bu formda Nose, 1836'da Sovremennik'te ve 1920'lerin sonlarına kadar sonraki tüm baskılarda yayınlandı. Kazan

Katedrali'nin Shostakovich operasında eski haline getirilmesi neden şaşırtıcı? Bu eski haline getirmenin kökeni bir muammadır, çünkü yazarın verdiği kanıtlara göre operanın ilk perdesi 1927 sonbaharında yazılmıştır. Kazan Katedrali'nin ilk olarak 1928'de Eichenbaum'un editörlüğünde eski haline getirildiği bilinmektedir. Bu nedenle, iki varsayımda bulunulabilir: Birincisi Shostakovich Halk Kütüphanesi'ndeki Pogodin Arşivlerinden Nose'un el yazmasına aşinaydı veya İkinci olarak Shostakovich Eichenbaum'un baskısında yer alan ve yayına hazır olan ancak henüz yayınlanmamış olan metinde yapılan değişikliklerden haberdardı. Her iki varsayım da son derece ilginç. Birincisi, bu kadar genç bir besteci tarafından yürütülen alışılmadık bir metin araştırmasına tanıklık edecekti. İkincisi, daha olası varsayım, Shostakovich'in biçimcilerle kişisel bağlarından ve sonuç olarak operanın sanatsal anlayışı üzerindeki olası kişisel ve önemli etkilerinden bahsetmeyi mümkün kılacaktır. Bununla birlikte, operanın metni ve müziği üzerine yapılan araştırmaların gösterdiği gibi, bu kişisel bağları göz önünde bulundurmadan bile, Shostakovich'in çağdaş edebiyat eleştirmenlerinin Gogol üzerine eserlerini iyi bildiği ve Biçimci Okul'un onun üzerinde bir etkisi olduğu anlaşılabilir (Tumanov, 1913).

Shostakovich'in operasında Kazan Katedrali, Kovalyov'un Burun ile karşılaşmasının sanatsal olarak gerçekleştirilmesinde önemli bir rol oynar. Burun ile diyalog, tüm sahnenin dramaturjik kompozisyonu için önemli olan vokal senfonik gelişimin arka planında gerçekleşir: solo ünlemler ve sözsüz koro konuşmaları, Kovalyov'un Burun ile konuşmasına çarpıcı bir canlılık katarak, eylemin içinde gerçekleştiği akıl almaz bir absürtlük atmosferi yaratır. Nose hakkındaki yüksek lisans raporunda, Shostakovich sahneyi şöyle nitelendirdi: "Bu sahnedeki müzik görkemli ve ciddi. Bütün bilim adamları, ayrık olanın çizgi roman olarak birleştirilmesine çok önem verirler, ki bu tam olarak Kazan Katedrali sahnesinde bulduğumuz şeydir. Gogol'un metninin Shostakovich tarafından restore edilmesinin bir başka örneği, aynı sahnede katedralde Burun'un son cevabıdır:

Sansürlü Yayınlarda

Farklı bir departmanda çalışmalısınız.

Shostakovich'in Metni

Senato'da veya en azından Adalet Bakanlığı'nda çalışmalısınız. Benimki profesyonel bir alan.

Kovalyov'un kesin iş adresi, "resmi bağlantısı", müzikal, metinsel ve dramatik ifadede muhteşem bir bitiş oluşturur ve ardından Burun kaybolur. Bundan kısa bir süre sonra,

diyalogun müzikal sonunu, ksilofonun hicivli tonlamalarında, Kovalev'in Burun'un katedralden ayrıldığını keşfedene kadar "ince bir sarışın" ile flört ettiği müzikle duyuyoruz.

"Senato'da çalışmalısınız" sözleri sadece Nose'un (Pogodin Arşivleri) tam el yazmasında bulundu. 1836 tarihli baskısında ve ayrıca 1842 ve 1855 baskılarında bu metin sansür altında değiştirildi. Sadece 1928 tarihli Devlet Yayınevi baskısında ve Gogol'un 1938'de yayınlanan Bütün Eserleri'nde el yazmasının bu versiyonu tekrar ortaya çıkıyor. Shostakovich'in 1855 baskısını özel olarak kullanmadığı ve Gogol'un el yazmasına veya onunla ilgili materyallere aşina olduğu sonucu çıkar (Slonimsky, 1969).

4.6.1. Shostakovich'in The Nose operası ve Gogol'un hikayesindeki edebi metin ve müzikal arasındaki ilişki

Shostakovich metne ve Nose'taki yerine olağanüstü bir önem atfetti. Metin üzerindeki çalışmasını "kelimelerin telaffuzunun müzikalleştirilmesi" olarak adlandırıyor. Besteci, "İkinci ilke," diye yazdı, "vokal parçaların inşasının temeline yerleştirildi" ve "vokal parçaların konuşma tonlamaları üzerine inşa edildiğini" belirtti. Bu iddia her zaman gerçeğe karşılık gelmiyor gibi görünse de çoğu durumda ifadenin "konuşkanlığı" fikri operada açıkça ifade edilmektedir.

Shostakovich, "konuşma tonlamalarını" biraz abartarak, "operayı yaratırken En azından, bir operanın çoğunlukla bir müzik eseri olduğu düşüncesi beni yönlendirdi." Gerçekte, Nose operasının müziği hiçbir şekilde metnin gerisinde kalmamaktadır. Olgun Shostakovich'in birçok üslup özelliğini içeren çarpıcı dramatik bir karakterin müziğidir. Ve sanki kendisiyle çelişiyormuş gibi, genç besteci aynı makalede şöyle yazdı:

"Nose'da eylem ve müzik unsurları eşittir. Hiçbirinin diğerine hükmetmesine izin verilmez. Bu şekilde müzik ve tiyatro uyumunun bir sentezini elde etmeye çalıştım."

Müzik ve tiyatronun bu sentezinde en önemli rol, karakterlerin konuşmasıdır: "Burada metnin sunumuna özel bir vurgu vardır." Başka bir yerde, Shostakovich, "her şeyden önce, sanatçılardan kelimelerin açık bir şekilde ifade edilmesi gerektiğini" şart koştu. Bu nedenle, sözler ve müzik arasındaki yazışmalar, yazarın başlıca kaygılarından biriydi. Bu kaygının nasıl gerçekleştiğini anlamak için genç Shostakovich'in "iki yüzünü" hatırlamalıyız: bir

yanda kozmopolit modernizm, diğer yanda Mussorgskici Dargomyzhskian folklorik-milliyetçi realist gelenek. Bu estetik ilkeler, görünüşte çelişkili olsa da Shostakovich'in operasında çatışmaz; bunun yerine, verimli bir iş birliğinin kaynağı haline gelirler, böylece karakterlerin özgün bir yorumunu ve yaratıcı bir eylem gelişimini üretirler.

Bu iki farklı ilkenin Kelimelerin müzikalleştirilmesi gerçekçi ve modernist operada iki farklı dünyaya bağlıdır: gündelik, gerçekçi dünya ve fantastik dünya. İlk grubun cevaplarında ve diyaloglarında, çoğu durumda, müzikal ve sözlü cümle arasında tam bir uyum buluyoruz. Aynı zamanda, "fantastik" karakterlerin çizgilerinin tonlama yapısında Shostakovich, her şeyden önce, genellikle konuşma dilinden büyük ölçüde uzak olan modernist bir müzik dilini kullanır. Bu şekilde besteci, olayların saçmalığını ve gerçek dışılığını iletmiştir

4.7. The Nose Operasında Vokal İfadeler

Nose'un prömiyeri için yazdığı bir makalede Shostakovich, "bu konu beni cezbedi" diye ifade etmiştir. Gogol tarafından özellikle gerçekçi tonlarda açıklanan fantastik, absürt içeriği nedeniyle." 1. Perde'nin ilk anlarından itibaren, iki "gerçekçi" karakter olan Ivan Yakovlevich ve Kovalyov, fantastik ve mistik olarak algıladıkları güçlerle karşı karşıya gelirler. Bu güçler sadece bir şey olarak burnu ve bir kişi olarak burnu içermez: Praskovia Osipovna ve polis müfettişi de Ivan Yakovlevich için "doğüstü", "mistik" güçlerdir. 1. Perde'deki karakterler iki gruba ayrılabilir: "gerçekçi" ve "gizemli". Böyle bir bölünme, karakterlerin metnin ifadesi ve müzikal özellikleri aracılığıyla tanıtıldığı müzikal araçlara yansır. Gerçekçi ve gizemli karakterler aşağıdaki gibidir (Web9).

Gerçekçi	Gizemli
Ivan Yakovlevich	The Nose (Burun)
Kovalyov,	Polis müfettişi
Kovalyov'un hizmetçisi bekçi	Praskovia Osipovna

"Normal" bir kayıta şarkı söyleyen ve konuşan Ivan Yakovlevich ve Kovalyov gibi sıradan karakterlere sırasıyla bas ve bariton ses aralıkları atanır. Polis müfettişi Praskovia Osipovna ve Burun tamamen farklı: Ivan Yakovlevich'in tehditkâr karısı çok yüksek bir

soprano ve neredeyse tüm zaman boyunca ses aralığının en yüksek kısmında şarkı söylüyor küfürlü dil ve skandalın bastırılması için ideal bir aralık.

Polis müfettişi ve Burun, göz kamaştırıcı bir şekilde, doğal olmayan bir şekilde yüksek bir perdede şarkı söyleyen bir kontür tenor ve bir yüksek tenordur. Böyle bir ses dağılımı, her durumda kesin bir vokal görüntü oluşturmaya yardımcı olur. Vokal kısımlarda Shostakovich kasıtlı olarak müzikal cümleyi ve konuşma cümlesini birleştirdi, şu şekilde ifade etti,

Konuşma ve müzik sanatının bir sentezini sunmaya çalıştım. Neden tüm bölümler bu kadar yüksek bir kayıta yazılmış? Polis müfettişini alalım. Bu, avazı çıktığı kadar bağırarak konuşan bir polis bürokrati. Bu zaten onunla bir alışkanlık haline geldi. Bu yüzden ona en iyi notaları verdim.

Bestecinin naif gerçekçi açıklaması, tüm kanıtlarıyla, alışılmadık, modernist sese yönelik saldırıları püskürtmeye yönelik bir girişimdi. Bununla birlikte, polis müfettişinin kontr-tenoru, karakterinin oldukça önemli bir parçasıdır. Ivan Yakovlevich iki şey yüzünden paniğe kapılır: karısı ve polis. Onun bilincinde bu iki kuvvet bir bütündür. Uygun bir şekilde, ekmeğe pişirilen burun hikayesinde polisten ilk kez bahsedilmesi Praskovia Osipovna'dan kaynaklanmaktadır (bkz. Şekil 4.2- Şekil 4.3).



Şekil 4.2.

(O burnu nerede kestini? Seni canavar! Ayyaş! Seni kendim polise ihbar edeceğim.)



Şekil 4.3.

(Etek peşinde koşan! Alçak! Senin için polise hesap vermemi mi bekliyorsun? Ah, seni kupa!)

Her iki durumda da "polis" kelimesi yüksek bir notaya sahiptir. İlk sahnenin sonunda şu sahne yönergelerini buluyoruz: "Karanlık çöküyor. Polis memurunun hayaleti görülüyor." Sonra: "Yine gün ışığı, hayalet gitti. Polis müfettişi ile Praskovia Osipovna'nın olay yerindeki karşılaştırması, Ivan Yakovlevich'in ruhundaki bozukluğu ve olası ceza korkusunu yansıtıyor. Bu korku, zeminini ve ifadesini hem delici derecede yüksek seslerde hem de Ivan Yakovlevich'in düşmanlarının müzikal özelliklerinde bulur.

Polis müfettişinin hayaleti ortaya çıkar çıkmaz, orkestranın balalayka ve domra (Rus mandolini) sesini taklit ettiği duyulabilir. Balalayka'nın sesi, polis müfettişinin kendi kendini yetiştirmiş Rusluğunun bir sembolü olarak ortaya çıkar ve daha sonra Ivan Yakovlevich ile polis müfettişinin gerçek toplantısında kullanılır. Böylece, Ivan Yakovlevich' in bilincinde, karısı ve polisinkiler birleştirilir.

Dinleyici için, polis müfettişinin görünüşü keskin bir hiciv gibi geliyor. Korku ve kahkaha bir araya geliyor. Shostakovich, ses kayıtlarını (göğüs sesi, kafa sesi ve falsetto) değiştirerek vokal diyapazonunu modernist bir şekilde genişletir. Vokal diyapazondaki bu genişleme muazzam olasılıklara izin verir. Böylece polis müfettişinin "Orada ne yapıyordun, köprüde duruyordun?" sorusu, zaten korkmuş olan Ivan Yakovlevich'in ayaklarını yerden kesmektedir.



Şekil 4.4.

Müfettiş: Orada ne yapıyordun, nehrin kenarında duruyordun?

Ivan Yakovlevich.: Gerçekten, efendim, birini tıraş etmeye gidiyordum ve durdum. Akıntı hızlıydı.

Cümlelerin doruk noktasındaki tiz falsetto'nun sesi cümlelerin sonunda düşük göğüs notalarına yol açar (bkz. Şekil 4.4). Bu, perdede muazzam bir boşluk etkisi yaratır ve buna karşılık gelen görüntü korku duygusunda pompalanır. Burada, normalde nispeten küçük bir aralık olan dördüncüde bir yukarı doğru sıçrama vardır.



Şekil 4.5

Bununla birlikte, ikinci kelime bir falsetto'da bir tenor için mümkün olan maksimum perdede söylendiğinden, etki büyüktür (bkz. Şekil 4.5). Hem parçanın ilk bölümünde hem de sonunda, parçanın kaydı vokal bir görüntü oluşturur. Operada buna benzer çok sayıda örnek bulmak mümkündür.

4.8. The Nose Operasında Absürtlük ve Gerçeklik

"The Nose"da okuyucular Devlet Memuru Kovalyov'un bir gün kayıp burun organının varlıklı bir beyefendi gibi kasabanın içinde başıboş dolaştığını fark eder. Bu tuhaf hikâye,

büyülü gerçekçilikten önce gelir ama türe tam olarak uyar. Büyülü gerçekçiliğin diğer eserlerinde olduğu gibi, bu hikâyede de sihir gerçekçi bir ortamda, gerçek gibi görünen insanlar arasında ve fark edilebilir herhangi bir sebep olmaksızın meydana gelir; daha sarsıcı ve inanılmaz. Nikolai Gogol, normalde sıradan hikâyesinin sayfalarını dolduran sihir, absürtlük ve bunun sonucunda ortaya çıkan komedi aracılığıyla, gerçek hayatın da absürt ve beklenmedik şeylerle dolu olduğunu ve hayattaki her şeyin bir anlam gerektirmediğini, hatta sahip olmadığını ifade ediyor.

Hikâye Kovalyov'un burnunun kaybı ve yeniden keşfi etrafında odaklansa hikâye bu olayı açıklayacak hiçbir mantık ya da akıl yürütme sunmuyor. Burnun kaybolması ve ardından yeniden ortaya çıkması. Örneğin, Ivan Yakovlevich'in kahvaltısında burun rastgele görüldüğünde, okuyucular burnun oraya neden veya nasıl geldiğini asla öğrenemezler. Yakovlevich kahvaltısını karıştırırken bu garip olayı anlamlı bir şekilde işlemeye çalışıyor: "Ivan Yakovlevich bıçağıyla ekmeği dikkatli bir şekilde dürttü ve parmağıyla yokladı. 'Sağlam!' dedi kendi kendine. 'Ne olabilir?' Parmaklarının arasına soktu ve çıkardı; bir burun!" Bu sahne saf bir şaşkınlıktır ve her türlü açıklamaya direnir. Bu arada Kovalyov'un burnunun olmadığını keşfetmesi de bir o kadar sarsıcıdır. İlk uyandığında, kendine has sabah rutinini takip ederek "dudaklarıyla" brr..." sesi çıkarıyor bu, uyandığında her zaman yaptığı bir şeydi, ancak kendisi bunun nedenini açıklayamıyordu.

Bu durum, bazı olayların hiçbir açıklaması olmayacak kadar tuhaf olduğu fikrini hemen akla getiriyor. Sonunda Kovalyov aynaya bakar ve eksik burnunu keşfeder: "Uyuyup uyumadığını anlamak için eliyle yoklamaya başladı ama öyle görünmüyordu. Üniversite değerlendiricisi Kovalyov yataktan fırladı ve kendini silkti: burnu yok!" Kovalyov'un şaşkın tepkisi, bu olayın da hiçbir kafiye veya onu destekleyen bir neden olmadığını ortaya koyuyor: onun artık bir burnu yok. Aynı şekilde hikâyenin sonuna doğru polis memuru burnu Kovalyov'a geri verdiğinde, memur burnu nasıl yakalayabildiğini açıklayamıyor. Bunun yerine, yakalanmayı yalnızca "tuhaf bir şans" olarak tanımlıyor ve bu olayın açıklamaya ve mantığa direndiği fikrini güçlendiriyor.

Bu tuhaf olaylar karşısında Yakovlevich ve Kovalyov, böylesine tuhaf bir olayın "gerçek" hayatta nasıl meydana gelmiş olabileceğini anlamaya çalışırlar. Yakovlevich, burnu bir somun ekmeğin içinde bulduğunda "düşündü, düşündü ve ne düşüneceğini bilmiyordu." Eşi Praskovya Osipova, bu garip olaydaki boşlukları hemen hemen hemen makul bir açıklamayla doldurmaya çalışıyor: Alkolik kocası, önceki gün Kovalyov'a tıraş

olurken burnunu çekti veya kesti. İkili, Osipova'nın kocasını sarhoşluğu nedeniyle sürüklemesiyle olağan bir tartışmaya giriyor. Buradaki ironi, her ne kadar tetikleyici olay olağanüstü olsa da, ardından gelen argümanın tipik olması ve hikayenin, tuhaf, açıklanamaz şeylerin çoğu zaman günlük yaşamın arka planında ortaya çıktığı yönündeki kapsayıcı iddiaya bir kez daha işaret etmesidir. Bu arada hikâyenin büyük bir kısmında, burunsuz ve kafası karışmış Kovalyov sürekli olarak kendi gerçekliğini sorguluyor: "Rüya görüyor olmalıyım ya da sadece hayal ediyorum; belki de yanlışlıkla su yerine votka içmişimdir."

Şakacı bir komedi anında, olayları anlamlandırma çabasıyla "binbaşı kendisini o kadar acı verici bir şekilde çimdikledi ki çılgılık attı". Kovalyov'un burnunun aniden ortadan kaybolması o kadar çılgınca saçma ki, olası açıklamalara ulaşmak zorunda kalıyor ve bulabildiği tek iki şey rüyada olduğu ya da sarhoş olduğu, ikisi de gerçekte durum böyle değil. Kovalyov gerçekçi, sıradan bir karakter olduğundan hikâye, tuhaf ve açıklanamaz olanın, hikâyenin sınırları dışında bile herkesin başına her zaman gelebileceğini vurguluyor.

Hikâyenin gerçeklik temeline ek olarak, tüm bu kurgusal olaylar Rusya'nın gerçek St. Petersburg şehrinde meydana geliyor ve hikâyenin absürd unsurlarının günlük yaşamın absürdlüğünü inşa etmesine olanak tanıyor. Hikâyenin başında anlatıcı ortam ve olaylarla ilgili şu açıklamayla başlıyor: "St. Petersburg'da olağanüstü derecede tuhaf bir olay meydana geldi." Hikâyenin arka planında gerçek hayattaki bir kasabanın yer aldığı hikâye, tuhaf ve açıklanamaz olanın her yerde ve her yerde bol miktarda bulunduğunu vurguluyor.

Bu doğrultuda olay örgüsü, aslında sıradan olan şehirdeki çok sıradan yerler arasında devam ediyor: bir berber dükkânı, kafeler, şehrin sokakları, apartmanlar ve bir gazete bürosu. Hikâyenin sonunda anlatıcı, hikayedeki olayların nasıl ve neden bu şekilde geliştiğine dair makul bir cevap bulamıyor. Anlatıcı büyük bir şaşkınlıkla şöyle haykırır: "Geniş ülkemizin kuzey başkentinde yaşanan hikâye böyleydi!" Anlatıcı, "bizim uçsuz bucaksız ülkemiz" sözcüğünde sahiplenici "bizim" ifadesini kullanarak ve bu tuhaf olayların çok iyi bilinen bir yerde, "kuzeyin başkentinde" gerçekleştiğine dikkat çekerek, okuyucunun gerçek dünyasının tıka basa dolu olduğu fikrine kapılıyor. Saçmalıklarla dolu ve hayattaki pek çok şey açıklamaya direniyor. Aynı şekilde anlatıcı, "Ne istersen söyle ama dünyada bu tür olaylar oluyor nadiren ama oluyor" diyerek hikâyeyi kapatıyor. Bununla anlatıcı ve dolayısıyla Gogol, "Burun"un sayfalarının dışındaki gerçek dünyanın da saçmalıklarla dolu olduğunu öne sürüyor.

Tüm bunlardan yola çıkılarak, Hikâyenin merkezinde yer alan karakter, Kovalyov'un burun kayb olduğunda yaşadığı politik engeller ve absürd durumlar, Sovyet dönemindeki bürokrasinin absürtlüğüne ve karmaşıklığına bir göndermedir. Kovalyov'un burununun ayrılması, sosyal sınıflar arasındaki ayrıcalıklı ve ayrıcalıksız kesimlere bir gönderme yapılmıştır. Kovalyov'un burnu, toplumsal hiyerarşideki belirli bir statüyü temsil etmektedir. Hikâye, toplumsal normlara ve geleneklere karşı bir eleştiri sunmaktadır. Hikâye, Sovyet toplumunun bazı çelişkilerini ve absürd durumlarını hicvederken, politika, bürokrasi ve sosyal normlar bağlamında ironik bir bakış açısını yansıtmaya çalışmıştır. "The Nose" operasının siyasi mesajları genellikle mizahi ve metaforik bir şekilde ifade edilmiştir. Aslında Shostakovich, eserinde siyasi eleştirilere dair derinlemesine anlam ve yorumları dinleyiciye bırakmıştır.



5. SONUÇ

Bu çalışmada, Dmitri Shostakovich'in "The Nose" adlı operası Rus Devrimi ve Sovyet kültür politikaları sürecinde incelenerek, sanatçının bu karmaşık dönemdeki mücadeleleri ve eserin toplumsal ve politik bağlam içindeki yeri tespit edilmiştir.

Sovyet toplumu ve sanat politikaları arasındaki karmaşık ilişki, 20. yüzyılın en tartışmalı dönemlerinden birini temsil etmiştir. Sanatın ideolojik bir araç olarak kullanılması, yaratıcı özgürlüğü kısıtlamış ve aynı zamanda birçok sanatçı için bir zorluk kaynağı olmuştur. Sovyet dönemi sanatı, ideolojik kısıtlamalara rağmen önemli eserler üretmiş ve bu dönemin sanatçıları, sınırların içinde bile yaratıcılıklarını ifade etmeyi başarmışlardır. Sovyet sanatı, bu karmaşık deneyimi yansıtan bir aynadır ve hem Sovyet toplumunun hem de sanat politikalarının karmaşıklığını anlamamıza yardımcı olur. Bu dönem, uygulanan sansür politikaları ile birlikte yaratıcılığın birbirine karıştığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir.

Rus Devrimi'nin ardından gelen dönem, sanatçıların ve sanat eserlerinin Sovyet ideolojisiyle uyum içinde olmasını gerektiriyordu. Bu bağlamda, Shostakovich'in "The Nose" operası, politik baskılar altında bir bestecinin sanatsal ifadesini bulma çabasını ve bu çabanın müzikal ve dramatik unsurlarına nasıl yansıdığını gösteren önemli bir örnek olmuştur.

Bu çalışma, Shostakovich'in müziğinin Sovyet kültür politikaları sürecinde nasıl şekillendiğini, eserin politik baskılara nasıl bir yanıt olduğunu anlamak adına geniş bir literatür taraması ve eserin detaylı analizi ile gerçekleştirilmiştir. Shostakovich'in müziği, hem ideolojik beklentilere uyum sağlama çabası ve hem de kişisel ifadesini koruma arzusu arasında hassas bir dengeyi temsil etmektedir.

Bu genel değerlendirme ve temel sonuçlara ilave olarak, daha detay bazda aşağıda verilen sonuçları da belirtmek mümkündür;

- Sovyet kültür politikaları sanatın ideolojik bir araç olarak kullanılmasını ve dönemin sanatçılarının siyasi mesajlar iletmesini hedeflemiştir. Ancak bu politikalar aynı zamanda sanatçıların özgürlüğünü de kısıtlamıştır. Buna rağmen Shostakovich gibi bazı sanatçılar özgün eserler ortaya koymayı başarmıştır.

- Shostakovich eserlerinde politik eleştiriler ve insan hakları temalarını işlemiş, sanatını toplumsal bir söz haline getirmiştir. The Nose operası ve ikinci Dünya Savaşı sırasında yazmış olduğu Leningard senfonisi iyi bir örnek olmaktadır.
- The Nose operası, Gogol'un absürd ve hiciv dolu hikayesinden esinlenmiştir. Shostakovich Gogol'un eleştirel ve tuhaf atmosferini müziğe başarıyla yansıtarak Sovyet toplumunun sıkıntılarını ve absürditelelerini dramatik bir şekilde ifade etmiştir.
- Shostakovich'in müziği, duygusal derinlik, ironi ve trajik tonlar içermektedir. Besteci, 20. yüzyılda bestelerinde geleneksel yapıları modernize ederek müzik dilini genişletmiş ve geliştirmiştir.
- Yaşadığı döneme, müziğin dramatik anlatımını ve ifadesini derinleştiren, duygusal yoğunluk sağlayan yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşım onun eserlerini benzersiz kılan bir unsur olmuştur ve 20. yüzyıl müziğine değerli bir katkı sağlamıştır.
- Operanın prömiyeri 1930'da yapılmıştır, ancak eser Stalin yönetimi tarafından Sovyet toplumu ve bürokrasi üzerine yaptığı eleştiriler ve operanın geleneksel bir biçimde olmaması nedeniyle eleştirilmiş ve yasaklanmıştır.
- Opera'nın yasaklanmış olması Sovyet döneminde sanat ve sanatçının karşılaştığı zorlukları kanıtlamaktadır.
- Opera yasaklanmış olmasına rağmen, zaman içinde dünyada önemli bir yer edinmiştir. Bu, sanatın politik baskılara karşı direnç gösterebildiği ve zaman içinde etkileyici bir iz bırakabileceğinin bir kanıtı olmuştur.
- Shostakovich operasında ironi kullanarak Sovyet toplumunun çeşitli yönlerini alaycı bir şekilde tasvir etmiştir. Bu sayede sanatı aracılığıyla toplumsal meselelere eleştirel bir bakış sunmuştur.
- Operanın ana karakteri olan Kovalyov'un burnunun yüzünden ayrılarak ortadan kaybolması ve kendi kendine bağımsız bir varlık olarak belirmesi, bireyin toplumsal normlar karşısında kaybolma veya ayrışma hissini sembolize etmiştir. Bu, bireyin kendi kimliğiyle toplumun beklentileri arasındaki çatışmayı göstermiştir.
- Burun karakteri, Kovalyov'un erkekliğinin yerine geçmiş ve fiziksel erkekliği sembolize etmiştir. Aynı zamanda burun karakteri kadınlar üzerinde baskı kurmaya dayalı kırılmalı erkekliği de simgelemektedir.

- Son sahnede burun karakterinin penis yerine geçmesi, geleneksel cinsiyet rollerine yönelik bir eleştiri içermektedir. Bu, cinsel organların ve kimliğin sadece biyolojik belirlenmeye bağlı olmadığını, toplumsal süreç ve algılamaların da etkili olduğunu göstermeye yönelik bir mesaj olduğu tespit edilmiştir.
- Operadaki karakterler arasındaki statü farkı genel olarak kıyafetler ile belli edilmiştir. Bu durum, Yakovlevich'in tutuklanacağı düşüncesiyle iç içeyken bile üniformalı polisle hayranlık duyması, hikâyenin kıyafetlerin kişinin statüsünü yansıtan bir tür görsel dil olduğu yönündeki kapsayıcı fikre işaret etmektedir.
- Gogol'un metni ile Shostakovich'in metni arasında bazı değişiklikler tespit edilmiştir. Birinci perde'de anlatıcının dolaylı konuşması iptal edilerek karakter doğrudan konuşturulmuştur.
- Shostakovich eserin librettosunda sergilediği Gogol'un metnine karşı aşırı ve tutarlı özen, bestecinin ilkesini temsil etmiştir. Metinsel özgürlüğün korunması için gösterdiği özenli çaba, besteciyi modernist ve yine de klasik Rus müzikal drama geleneğine sadık, estetik unsurları tipik bir Shostakovich eseri olan bir opera yaratmaya yöneltmiştir.
- Shostakovich, genellikle konuşma dilinden büyük ölçüde uzak durmuştur. Onun yerine modernist bir müzik dilini kullanmıştır ve bu şekilde olayların saçma ve absürd yanını iletmiştir.
- Kovalyov ve Burun arasındaki çatışma, karakterlerin konuşmasındaki karışıklıkta ve buna bağlı olarak müziğin sadeliğinde somutlaşmıştır. Gogol'un metninde oldukça önemsiz gibi görünen değişiklikler bazen müzikal deyim açısından çok şey ifade etmektedir.

Konunun geniş bir tarihsel ve kültürel bağlam içinde ele alınması ile birlikte, bu çalışmada elde edilen sonuçların, Shostakovich'in sanatının politik etkilerle şekillenmesi ve sanatçının bu etkilere nasıl tepki verdiği konularında daha derinlemesine araştırmalar için temel teşkil edebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Abdihakimoviç, A. B. (2016). Ekonomiçeskaya politika rossiyskoy imperii v turkestanskom general-gubernatorstve. Dissertatsiya na soiskaniye učenoy stepeni kandidata istoričeskih nauk. Sankt-Peterburg.
- Ageorges, L. (2016). The nose by nikolai gorgol (book analysis): Detailed summary, analysis and reading guide. Lemaitre Publishing.
- Ağır, O. (2019). Dünya Siyasetini Etkileyen Devrimlerin Uluslararası Sonuçları: 1917 Bolşevik Devrimi1 Cilt:16 Sayı: 1 Nisan 2019.
- Akansu, N. (2016). 20. Yüzyıl Müziğinde Kullanılan Özel Efektlerin Viyolada Uygulama Yöntemleri.
- Aktay, S. ve Bayraktar, Z. (2023). SSCB Dönemi Kültür Politikalarına Genel Bir Bakış. Folklor Akademi Dergisi. Cilt:6, Sayı:1, 105 – 114.
- Aliyeva, G. (2005). SSCB Döneminde Azerbaycan’da Dil Planlaması. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı. Doktora Tezi. Ankara.
- Armaoğlu, F. (1999). 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi, Alkım Yayınları, İstanbul.
- Asafyev, B. (1976). Opera v Raboche-Krest’yanskom Teatre, in opera: Izbrannïe Stat’i, edited by V. V. Rubtsova, (Leningrad: Izdatel’s tvo, Muzïka,).
- Aytimur, R. G. (2019). 20. Yüzyılda 20 Opera. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ayvazoglu, A. (2016). Tarihsel Süreç İçerisinde Dimitri Shostakovich’in 7. Senfonisi’nin İncelenmesi. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Bedford, J. (2023). Soviet Opera: Styles and Aesthetics under Stalin, 1929-1939. University of Georgia.
- Berhin, İ. B. (1979). İstoriya SSSR (1917-1978), Moskova.
- Bushkovitch, S. (2016). Rusya’nın Kısa Tarihi (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

- Chen, T. (2008). An Analytical Approach To Shostakovich's First Piano Concerto (Available From Proquest Dissertations & Theses Global. Retrieved From). first-piano/docview/304691587/se-2?accountid=15426 (Erişim Tarihi 17.10.2023)
- Crittenden, C. (2000). Johan Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture, New York: Cambridge University Press.
- Çapacı, K. (2016). Klasik Dönem Müziği, İzmir.
- Çapa, M. ve Çiçek, R. (2001). Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi, Serander Yayınları, Trabzon.
- Çomak, İ. (2006). Rusya, Putin ve Avrasyacılık Rusya Stratejik Araştırmaları – 1, Ed. İhsan ÇOMAK, ss.89-100, İstanbul: Tasam Yayınları.
- Derek, C. H. (2016). Irina Shostakovich, Dimitri Shostakovich Catalogue, The First Hundred Years And Beyond, Cilt 4, Maryland, Scarecrow Press, B.A.
- Edren, A. (2011). D. Shostakovich'in Müzikal Anlayışı ve Viyolonsel Konçertoları. (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Bursa.
- Eren, N. (2020). Shostakovich'in "Burun"u. Kaynak (Erişim Tarihi 25.11.2023) <https://pazartesi14.com/2020/07/11/sostakovicin-burunu/>
- Fanning, D. (2008). The Cambridge Companion to Shostakovich. Cambridge University Press
- Fay L. E. (2000). Shostakovich: A Life, New York, Oxford University Press, B.A.
- Fitzpatrick, S. (1992). "The Lady Macbeth Affair Shostakovich and the Soviet Puritans." In The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. 183-216 N.Y.: Cornell University Press
- Glagolyev, N. A. (1939). "Vospitaniye novogo çloveka – osnovnaya naša zadaça". Literatura v škole. № 3. s. 1-6.
- Gogol. N. (1836). The Nose. Çeviren: Mehmet Yılmaz. Can Sanat Yayınları. İstanbul.
- Güçlü, H., ve Kıvanç, M. (1999). Shostakovich Hayatı ve Eserleri. İstanbul: Gelenek Dünya Yayınları.

- Gorky. (2004). Molotov, Vorosilov, Kirov, Jdanov, 1917 Sovyet Devrimi, çev: Alaattin Bilgi, c. 1, İstanbul.
- Hobsbawm, E. (1995). Age Of Extremes, 1914-1991, London, Abacus, S, 9-143.
- İlyasoğlu, E. (2009). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kalinin, M. İ. (1938). “Reç tovarişça M. İ. Kalinina na soveşçanii učiteley-otličnikov gorodskih i selskih şkol, sozdannom redaktsiyey “Učitelskoy gazeti” 28 dekabrya 1938 g.” Literatura v škole. No 1. s. 1-12.
- Kaşoğlu, A. (2004). 18. Yüzyıl Rus Aydınlanmacısı Radişçev. Ankara: Ürün yayınları.
- Khalatova, K. (2000). "Polyphonic innovations in the piano music of Dmitry Shostakovich: Twenty-Four Preludes and Fugues". D.M.A. diss., University of Cincinnati. <http://www.proquest.com.ezproxy.fau.edu>
- Köker, İ ve Erem, O. (2020) 1917: Dünyayı değiştiren devrimlerin yılı. https://www.bbc.com/turkce/resources/idd-sh/russian_revolution_turkish
- Küçük Özbek, D. (2022). Bir Anti-Anti-Opera Örneği Olarak György Ligeti'nin Le Grand Macabre Operasının İncelenmesi.
- Lesser, W. (2011). Music for Silenced Voices: Shostakovich and His Fifteen Quartets. New York. Yale University Print.
- Machlis, J. (1979). Introduction To Contemporary Music, W. W. Norton & Company; 2nd Edition.
- Makanowitzky, B. (1965). “Music to Serve the State” The Russian Review. 24(3) 266-277. Published by: on behalf of Wiley. <https://www.jstor.org/stable/126628>
- Matthea, R. S. (2017). Censorship and Creative Freedom in Shostakovich's Censorship and Creative Freedom in Shostakovich's. Bard College.
- Mırzahmetuli, M. (2020). Kazakları Ruslaştırma Siyasetinin Bilinmeyen Yönleri. (Çev. S. Aktay). Ankara: Bengü Yayınları.
- Norris, G. (1979). Shostakovich's The Nose. The Musical Times, Cilt. 120, Sayı. 1635. s. 393-394 Yayınlayan: Musical Times Publications Ltd.

- Özer, Z. B. (2017). “Sovyet Dönemi Alfabe Politikaları: Kazakistan Örneği”. Tamırı terets elipbi: jalpı turkilik biregeylyktin mızgımas negizi. Almatı. s. 297-306.
- Özkişi, Z. G. (2007). 20. Yüzyılda Opera; 20. Yüzyıl Modernizminin Operaya Etkileri ve Modernist / Postmodernist Estetik Bağlamında Opera Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk, Y. (2017). “1917 Bolşevik Devrimi: Tarihsel Bir Çerçeve”. Tezkire Düşünce Siyaset Toplum Bilim Üç Aylık Uluslararası, Hakemli Dergi 62.
- Paharevski, L. İ. (1939). “O tematike soçineniy v VIII-X klassah”. Literatura v şköle. No 6. s. 63-64.
- Park, J. (2012). Historical And Analytical Overviews On Dmıtrı Shostakovich’s Twenty-Four Preludes And Fugues.
- Rusina, Y. A. (2019). İstoriya sovetskogo kino. Uçebnoye posobiye. Yekaterinburg: İzdatelstvo Uralskogo universiteta.
- Ross, A. (2007). The Rest Is Noise, New York, Picador.
- Sadıkov, R. (2010). Şubat Devriminden Sonra Rusya’da İktidar Mücadelesi: Ekim Devrimi’ne Giden Yol. Tarih Araştırmaları Dergisi, 29 (48), 101-118.
- Schwarz, B. (1906). Music And Musical Life İn Soviet Russia.
- Schwarz, B. (1983). Music and Musical Life in Soviet Russia: Enlarged Edition, 1917–1981. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Shostakovich, D. (1929). "K prem'ere Nosa," Rabochii i teatr, no. 24. (cited in Shostakovich, The Nose, editor's note)
- Slonimsky, A. (1969). Tekhnika komicheskogo u Gogolia (Providence: Brown University Press)
- Suvat, E. (2009). Dmıtriy Shostakovich’in Son Eseri Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı’nın Tarihsel, Teorik ve Formal İncelemesi.
- Şkolaklassiki. (1996). Kritika i Kommentarii, N.Gogol, Moskva,
- Taruskin, R. (1995). Who was Shostakovich? Atlantic Monthly 275: 62-72. Academic Search Premier, EBSCOhost.

- Terzioğlu, V. (2010). Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım. İstanbul: Kayhan Matbaacılık.
- Titus, J. M. (2006). Modernism, Socialist Realism, And Identity İn The Early Film Music Of Dmitry Shostakovich, 1929–1932.
- Troçki, Lev, Rus Devriminin Tarihi, İstanbul 1998.
- Tumanov, A. N. (1993). Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in Shostakovich's Opera the Nose and Gogol's Fantastic. Cilt 52, Sayı 3 <https://www.jstor.org/stable/130738>
- Tuhvatuliana, K. A. (2009). “Kulturnaya politika v sfere teatralnogo iskusstva v 1917-1932 gg.” Kultura. Sotsium i vlast. No:4 (24). s. 94-97.
- Tompkins, G. D. (2013). The Rise and Decline of Socialist Realism in Music. In Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany, 15–94. Purdue University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wq3gn.7>.
- Troçki, L. (1998). Rus Devriminin Tarihi (B. Tanatar, Çev.). İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Uçar, S. (2013). Vsevolod Meyerhold’un Tiyatro Sanatına Getirdiği Yenilikler. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Slav Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Rus Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Volkov S. (2004). Shostakovich And Stalin, Çev. Bouis Antonina W., New York.
- Volkov, S. (1992). Tanıklık Tutanağı: Shostakovich Anıları, Çev. M. H. Spatar, 18. Basım, İstanbul, Pencere Yayınları.
- Yüce, A. (2019). D. Shostakovich 1. Viyolonsel Konçertosu’nun Yapısal ve Yorumsal Olarak İncelenmesi.
- Zolotnitskiy, D. İ. (1976). Zori teatralnogo Oktyabrya. L.: İskusstvo.
- Web1: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Şostakoviç (Erişim Tarihi 26.09.2023)
- Web2: https://www.bbc.com/turkce/resources/idd-sh/russian_revolution_turkish (Erişim Tarihi 11.10.2023).
- Web3: <https://www.wsos.org/en/articles/2010/04/nose-a06.html> (Erişim Tarihi 18.10.2023).

- Web4: <https://www.youtube.com/live/4b7019wx-Iw?si=luybxsR0MxlJmUIn> (Erişim Tarihi 05.11.2023).
- Web5: <https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/the-nose> (Erişim Tarihi 17.11.2023).
- Web6: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nose_%28opera%29 (Erişim Tarihi 17.11.2023)
- Web7: <https://www.coursehero.com/lit/The-Nose/> (Erişim Tarihi 09.12.2023)
- Web8: <https://www.litcharts.com/lit/the-nose/themes/absurdity-magic-and-reality> (Erişim Tarihi Görsel İçerik 09.12.2023)
- Web9: <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/17/the-noise-of-time-julian-barnes-review-dmitri-shostakovich> (Erişim Tarihi 12.12.2023)
- Web10: <https://www.theguardian.com/music/2020/sep/23/shostakovich-where-to-start-with-his-music> (Erişim Tarihi Görsel İçerik 20.12.2023)
- Web11: <https://www.theguardian.com/stage/2018/feb/23/the-nose-review-barrie-koskys-outrageous> (Erişim Tarihi Görsel İçerik 21.12.2023)
- Web12: <https://www.theguardian.com/culture/2017/feb/26/observer-anthony-burgess-runner-up-shostakovich-nose-royal-opera-house-giles-masters> (Erişim Tarihi Görsel İçerik 21.12.2023)
- Web13: <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/articles/on-the-nose/> (Erişim Tarihi Görsel İçerik 21.12.2023)