

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MÜZİK-EDEBİYAT İLİŞKİSİ İÇİNDE
STRAVİNSKY’NİN “DİVERTİMENTO”SU ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**Hazırlayan
İtir ÖZALTUN**

**Danışman
Prof. Ümit İŞGÖRÜR**

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Müzik-Edebiyat İlişkisi İçinde Stravinsky’nin ‘Divertimento’'su Üzerine bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

_____/_____/2010

İtir ÖZALTUN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ____/____/____ tarih ve ____ sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ____ maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi İtir ÖZALTUN'un "Müzik-Edebiyat İlişkisi İçinde Stravinsky'nin 'Divertimento'su Üzerine bir İnceleme" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ____/____/____ tarihinde, saat ____'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ____ dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin ____ olduğuna oy ____ ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

•Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının:

Soyadı: ÖZALTUN Adı: İtir

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Müzik-Edebiyat İlişkisi İçinde Stravinsky'nin "Divertimento"sü Üzerine Bir İnceleme

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Studies in the Relationship between Music and Literature: Stravinsky's "Divertimento"

Tezin/Projenin Yapıldığı:

Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S.E. Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:	☒	Dili:	Türkçe
Doktora:	☐	Sayfa Sayısı:	112
Tıpta Uzmanlık:	☐	Referans Sayısı:	60
Sanatta Yeterlilik:	☐		

Tez/Proje Danışmanlarının:

Ünvanı: Prof. Adı: Ümit Soyadı: İŞGÖRÜR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Keman-Piyano Repertuarı
2. Müzik-Edebiyat İlişkisi
3. Stravinsky
4. Metinlerarasılık
5. Öykünmecilik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Violin-Piano Repertoire
2. Music-Literature Studies
3. Stravinsky
4. Intertextuality
5. Artistic Representation

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet ☒ Hayır ☐

ÖZET

Stravinsky'nin "Divertimento" adlı keman-piyano eserinin kapak sayfasında bulunan "Çaykovski'nin Müzünden ilham edilmiştir" yazısının anlam belirsizliği ilk bakışta okurda kopukluk hissi yaratmaktadır. Bu tezin amacı, o yazıdan yola çıkarak eserin sıra dışı niteliklerini araştırmaktır. Araştırmanın birinci bölümü, yazılı kültürlerde simgesel anlamın iletişimi, sanat eserlerinde öykünmeciliğin rolü ve yazınsal kaynaklarda metinlerarası ilişkiler ele alınarak bu amaca hizmet eden kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. İkinci bölümde ise Stravinsky'nin karakteristik geçmiş kullanım türlerini inceledikten sonra, "Divertimento"nun 19. yüzyıldan gelen kaynak metinlerinden başlayarak, "*Le Baiser de la fée*" adlı bale yapıtının oluşması üzerinden, keman-piyano transkripsiyonu haline gelene kadar olan evrim sürecinde bulunan eserler çözümlenmektedir. İlk olarak Hans Christian Andersen'in "*Iisjomfruen*" adlı öyküsünden uyarlanan bale librettosu incelenmekte, sonra Çaykovski'nin çeşitli piyano ve şan eserlerinden alıntılanan melodilerin sentezinden oluşan "*Le Baiser*"in müziği mercek altına alınmaktadır. Son olarak "*Le Baiser*"i keman-piyano transkripsiyonu haline getiren dönüşüm süreçleri ve bunlardan kaynaklanan *katharsis* etkisi incelenmektedir. Sonuçta "Divertimento," içinde birbirlerini yansıtarak anlam kazanan çeşitli sanatsal temsil türü fikirlerinin yer aldığı biçimsel yapıdır.

ABSTRACT

At first glance, the ambiguity of the phrase “Inspired by Tchaikovsky’s Muse” printed on the title page of Stravinsky’s “Divertimento” for violin and piano creates a feeling of disassociation in the reader. Taking this phrase as a point of departure, the purpose of this thesis is to examine the unusual characteristics of that work. The first chapter lays the groundwork for this task by considering issues such as the communication of symbolic meaning in literate cultures, the role of mimetic representation in works of art and intertextual relations in printed literary and musical sources. After examining Stravinsky’s characteristic uses of the past, the remainder of the second chapter is spent in analyzing “Divertimento’s” source works from their beginnings in 19th century texts to their full realization in the ballet production “*Le Baiser de la fée*,” and the evolutionary processes which eventually lead to the final violin-piano transcription. First, the libretto of the ballet from which “Divertimento” is transcribed, an adaptation of Hans Christian Andersen’s short story, “*Tisjomfruen*,” is carefully examined. Then the various melodic quotations from Tchaikovsky’s piano and vocal works of which “*Le Baiser*” is composed are scrutinized. Finally, the cathartic processes of transformation which “*Le Baiser*” undergoes as it becomes a violin-piano transcription are examined. As a result, more than simply being a ballet shorn of its choreography, stage decor and costumes, “Divertimento” is found to be the structure in which lies a collection of artistic representational ideas which, by reflecting one another, acquire multiple layers of meaning.

ÖNSÖZ

Birkaç sene öncesine kadar müzik hayatımın bittiğini düşündüğümde bu güzel hayatı bana yeniden bağışlayan, müziksel ve kişisel örneği ile beni yüreklendiren, tezimin oluşturulmasında büyük katkısı olan ve bilgi, destek ve sabrını hiç esirgemeyen değerli tez danışmanım Sn. Prof. Ümit İşgörür'e sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Deneyimini paylaşan, sevgisini ve güvenini her zaman hissettiren değerli hocam Sn. Prof. Gülser Eryümlü'ye; üniversitemizde kayıtlı olduğum eşlik programının açılmasında emekleri geçen Sn. Prof. Tahir Sümer ve Sn. Doç. Şeniz Duru'ya; giriş bölümün şekillenmesinde yardım eden ve başlangıcından beri desteklerini esirgemeyen Sn. Prof. Dr. Fırat Kutluk'a; çeşitli sorularıma yorulmadan yanıt yazan Sn. Öğr. Gör. Dr. Levent Ergün'e; alıntılarımın Türkçe çevirilerini anlaşılır hale getiren Sn. Doç. Dr. Ayhan Erol'a; ve *Finale* Programı'nın kullanımı ile ilgili emsalsiz yardımları için Sn. Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu tezin taslağını okuyup Türkçesini düzelten, değerli önerilerde bulunan edebiyat hocası Sn. Deniz Söylemez ve arkadaşım Sn. Sibel Tankurt'a; bazı önemli kaynakların elde edilmesinde yardım eden Sn. Brenda Scott ve Sn. Vanessa Giraud'a emekleri için teşekkür ederim. “Divertimento” adlı eserle tanıştırap 2007 yılında Konservatuvar Konserler Dizisinde eseri birlikte çalmamızı olanak sağlayan Sn. Prof. Jerrold Rubenstein'a; beni harekete geçiren ve kaynakların elde edilmesinden taslağın okunmasına kadar her açıdan destekleyen arkadaşım Sn. Öğr. Gör. Gül Kutluk'a; ve eğitimin yaşının sınırsız olduğunu anlayan, beni her zaman destekleyen sevgili eşim Savaş ve çocuklarım Defne ve Bora'ya çok teşekkür ederim.

Itır Özaltun

İÇİNDEKİLER

MÜZİK-EDEBİYAT İLİŞKİSİ İÇİNDE STRAVİNSKY’NİN “DİVERTİMENTO”SU ÜZERİNE BİR İNCELEME

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖRNEKLER LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

METİNDE KAYNAK, KAVRAM VE ETKİLEŞİM

1.1. Simge	6
1.1.1. Dil ve İletişim	7
1.1.2. Yazın, Müzik ve Sentaks	9
1.1.3. Mitoloji ve Mecaz	14
1.2. Öykünmecilik	16
1.2.1. Tür ve Biçim	18
1.2.2. Uyarlama	22
1.2.3. Biçem	28
1.3. Metinlerarasılık	35
1.3.1. Türler	35
1.3.2. Estetik Anlam	40

II. BÖLÜM

STRAVİNSKY’NİN “DİVERTİMENTO”SU

2.1. Öykü	46
2.1.1. <i>Mimēsis</i>	49
2.1.2. Simge	52
2.1.3. Sentez	58
2.2. Müzik	65
2.2.1. Kültürel Yinelenim	66
2.2.2. Sentez	69
2.2.3. <i>Katharsis</i>	89

SONUÇ	103
EKLER	106
KAYNAKÇA	108
ÖZGEÇMİŞ	112

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:	Çaykovski: <i>Berceuse de la Tempête</i> , Op. 54, No. 10 (ölç. 5-12) ve Stravinsky, <i>Le Baiser de la fée</i> : I. Sahne (No. 4)	71
Örnek 2:	Çaykovski: <i>Soir d'hiver</i> , Op. 54, No. 7 (ölç. 34-37) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : I. Sahne (ölç. 80-85)	72
Örnek 3:	Çaykovski: <i>Humoresque</i> , Op. 10, No. 2 (ölç. 10-17) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 50-57)	73
Örnek 4:	Çaykovski: <i>Reverie du soir</i> , Op. 19, No. 1 (ölç. 1-2) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 11-12)	74
Örnek 5:	Çaykovski: <i>Humoresque</i> , Op. 10, No. 2 (ölç. 1-9) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 42-49)	75
Örnek 6:	Çaykovski: <i>Reverie du soir</i> , Op. 19, No. 1 (ölç. 25-32) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 82-93)	76
Örnek 7:	Çaykovski: <i>Au Village</i> , Op. 40, No. 7 (ölç. 108-111) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 138-141)	77
Örnek 8:	Çaykovski: <i>Natha-valse</i> , Op. 51, No. 4 (ölç. 1-7) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 193-200)	78
Örnek 9:	Çaykovski: <i>Au Village</i> , Op. 40, No. 7 (ölç. 9-10) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 347-350)	78
Örnek 10:	Çaykovski: <i>Tant triste, tant douce</i> , Op. 6, No. 3 (ölç. 10-18) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : II. Sahne (ölç. 398-406)	80
Örnek 11:	Çaykovski: <i>Scherzo humoristique</i> , Op. 19, No. 2 (ölç. 95-107) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 18-29)	81
Örnek 12:	Çaykovski: <i>Scherzo humoristique</i> , Op. 19, No. 2 (ölç. 1-9) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 90-98)	82
Örnek 13:	Çaykovski: <i>Feuillet d'album</i> , Op. 19, No. 3 (ölç. 1-12) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 166-178)	83
Örnek 14:	Çaykovski: <i>Feuillet d'album</i> , Op. 19, No. 3 (ölç. 25-26) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 108-111)	84

Örnek 15:	Çaykovski: <i>Nocturne</i> , Op. 19, No. 4 (ölç. 18-21) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 273-278)	85
Örnek 16:	Çaykovski: <i>Serenade</i> , Op. 63, No. 6 (ölç. 12-16) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 321-326)	86
Örnek 17:	Çaykovski: <i>Valse de salon</i> , Op. 51, No. 1 (ölç. 66-73) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 424-436)	87
Örnek 18:	Çaykovski: <i>Nur wer die Sehnsucht kennt</i> , Op. 6, No. 6 (ölç. 9-16) ve Stravinsky, <i>Le Baiser</i> : III. Sahne (ölç. 580-586)	88
Örnek 19:	Stravinsky, “Divertimento”: Sinfonia (ölç. 80-85)	94
Örnek 20:	Stravinsky, “Divertimento”: Sinfonia (ölç. 92-105)	95
Örnek 21:	Stravinsky, “Divertimento”: <i>Danses suisses</i> (ölç. 51-58)	96
Örnek 22:	Stravinsky, “Divertimento”: <i>Danses suisses</i> (ölç. 10-12 ve 18)	96
Örnek 23:	Stravinsky, “Divertimento”: <i>Danses suisses</i> (ölç. 43-50)	97
Örnek 24:	Stravinsky, “Divertimento”: <i>Danses suisses</i> (ölç. 83-88)	97
Örnek 25:	Stravinsky, “Divertimento”: <i>Danses suisses</i> (ölç. 139-146)	98
Örnek 26:	Stravinsky, “Divertimento”: Scherzo (ölç. 7-15)	99
Örnek 27:	Stravinsky, “Divertimento”: Scherzo (ölç. 25-28)	99
Örnek 28:	Stravinsky, “Divertimento”: Scherzo (ölç. 75-86)	100
Örnek 29:	Stravinsky, “Divertimento”: <i>Pas de deux</i> , Adagio (ölç. 7-11)	101
Örnek 30:	Stravinsky, “Divertimento”: <i>Pas de deux</i> , Coda (ölç. 111-123)	101

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Anlam Üçgeni ve Temsili Ekler	12
Şekil 2:	Yazar, Metin, Okur Dialektikler	42
Şekil 3:	Anlam Üçgeni ve Dialektikler	43
Şekil 4:	Northrop Frye'in Edebiyat Kategorileri	48
Şekil 5:	Benzeşim ve Türdeşlik	92

GİRİŞ

Binlerce yıldır biyolojik evrim geçirmeyen insan, kültürel evrimi oldukça hızlı yaşar. Zaman akışı, her insanı bir kereye mahsus farklı bir tarihsel ortama yerleştirir. Başka bir deyişle 1882 doğumlu İgor Stravinsky ve M.Ö. 496 yılında doğan Sofokles birbirinden farklı biyolojik varlıklar değillerdi. Antik Yunan tragedyasının altın çağı olan M.Ö. 5. yüzyılda yaşayan Sofokles, Eshilos ve Evripides, yaygın bir gelenek doğrultusunda Antik Yunan mitolojisini yeniden yorumlayarak günün seyircilerine hitap etmek için bilinen tema ve simgeler üzerinde yeni dramatik sahne temsilleri üretirlerdi. Sofokles'in "Kral Oedipus" adlı oyunu, Homeros'un M.Ö. 750 tarihli "Odysseia"sında bulunan Oedipus mitinin muhafaza edilmiş ilk yazılı şeklinden esinlenen bir sahne uyarlamasıdır. Yaklaşık iki bin yıl sonra Homeros ve Sofokles'in yanı sıra John Dryden ve Voltaire'in Oedipus temalı eserlerini de bilen Stravinsky, bu miti yeniden şekillendirir ve "*Oedipus Rex*" adlı operasında libretto olarak kullanır. 1927 yılında ortaya konan bu eserde, bestecinin Freud'un 1909 yılında ortaya attığı "Oedipus Kompleksi" kuramından etkilenmiş olabileceği noktasını unutmamak gerekir.

Daha geniş bir bakışla karanlık ve ışık, gök tanrısı, toprak tanrıçası gibi başlangıçlarını mitolojik ve sözlü geleneklerden alan ortak kavramsal imgelerimiz, günümüz yazılı kültüründe yeniden betimlenerek yankılanmaya devam eder. Yazılı simgelere indirildiğinde her imgesel varlık insan zihninin oluşturduğu kavramsal ağın içinden süzülüp saf tınsal (müzik yazılımı) veya dile bağlı olan biçimsel olgular oluştururlar. Robert Fagles'in *Odysseia* çevirisinin sunuşunda "Bizi Homeros, Duyan eder; Virgil ise, Okur bırakır" deyişi, M.Ö. 750-19 yıllarının arasında oluşan sözlü kültürden yazılı kültüre olan geçişinden söz eder (1990: ix). Bir teknoloji olarak kabul edilen yazı, "insan bilincini en çok değiştiren tekil buluştur" (Ong, 1995: 97).

Birincil sözlü kültürlerde¹ dünya ile ilgili bilgileri düzenlemek, depolamak ve aktarmanın yanı sıra, toplumsal kurumlar ve inançlara otoriteyi kazandırmak için tören, simge ve mitolojik düşünce kullanılmaktaydı (Ong: 165). Ancak yazılı kültürün gelişiminden dolayı bilgi, bilim, sanat ve dinsel inanç çok farklı biçimlerde birikmeye başlar. Ayrıca yazılı tarihin başlamasıyla yazarlar, birbirleri ile yeni etkileşimlerin içinde oldular.

Sözlü bir kültürden birincil yazılı kültüre ilk dönüşümden bu yana, çeşitli yazılı şekillerde muhafaza edilmiş imgeler ve bilgilerden başlayıp büyüyen bir birikim üzerinde düşünmeye devam etmekteyiz. Yeni bir tarihsel ortamın getirdiği farklı anlam olanaklarını ifade etmek için yazılı kültürde saklanmış eski imgelere bağlı olan aynı simgeleri günün merceğinden algılayıp türeterek yaşatmaktayız. 1960’lı yıllarda yazınsal çözümlemede bu olaya gönderme yapmak için “metinlerarasılık” [*intertextuality*] terimi kullanılmaya başlamıştır (Aktulum, [1999] 2007: 7).

İlk başta metinlerarası ilişkilerin “yalnızca bir metnin asıl bağlamından çıkarılıp yeni bir bağlama yerleştirilmesi işlemi” olmadığını söylemek gerekir (Aktulum: 14). Yukarıda değinildiği gibi, bir yapıtta metinlerarasılığın yapısal, biçimsel ve anlamsal dönüşümlere yer vermesi, önemli bir konu oluşturur. Aktulum şöyle bir tanımı ortaya koyar:

Metinlerarası yöntemler ile bir yapıta yapıt dışı ayrışık unsurlar sokulur, böylelikle yazınsal bir metnin tek anlamlılığı yerini çokanlamlılığa ya da çoksesliliğe bırakır (165).

¹ “Birincil sözlü kültür” ve “birincil yazılı kültür” terimleri Walter Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word* (Methuen & Co. Ltd., 1982) kitabının *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözlün Teknolojileşmesi* (İstanbul: Metis Yayınları, 1995) adlı Türkçe çevirisinden alınmıştır. “Birincil sözlü kültürler” [*primary oral culture*] deyişi ile Ong, kısacası “yazı hakkından en ufak bilgisi olmayan” toplumlarda ve “yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu” kültürlerde yaşayan insanları kastetmektedir (13, 23). Örnek olarak Ong, “‘yazın’a denk bir yeterli terim ya da kavram’ı olmayan Kuzey Amerika’da yaşayan Lakota Sioux kabilesi üyeleri, Batı Afrikalı Mande’leri ve ‘Homeros devri Yunanlılar’ını vermektedir (23). Yazıyı bir teknoloji olarak öne süren Ong, “birincil yazılı kültür” sözlerini geniş bir anlamda “sözlü iletişim ve düşünme evrenini kendi yazı evrenimizin bir değişkesi olmak dışında hayal etmekte zorlanan” insanlar için kullanmaktadır (15).

1909-1961 yılları arasında sahne için yirmi dramatik eserin müziğini besteleyen Stravinsky, batı uygarlığının edebi ve müziksel kanonlarından² sık sık ödünç almıştı (Walsh, 2002: 52-55). Bu yazının konusu, Stravinsky'nin belirgin olan iki tür yazılı gönderge-metni³ yeni temsili tekstlere dahil etmesidir. Batı kültür kanonundaki tema ve simgelerin yineleniminin artzamanlı estetik kontekstlerde oluşması neyi muhafaza eder ve neyi değiştirir? Eğer bir metnin geniş bir okur/dinleyici kitlesi tarafından bilinmesi ona simgesel bir kuvvet yüklemekteyse o zaman kanonu bilmeyen bir seyirci kitlesi ya da gönderimde bulunan eserlerin karanlık [*obscure*] olması bir temsili örüntünün anlam bütünlüğünü nasıl etkilemektedir? Bu tezin amacı bu sorulardan yola çıkarak, Stravinsky'nin “neo-klasik” biçimini metinlerarası ilişkilere göre yorumlamaktır. Dolayısıyla bu tezin birinci bölümünde, estetik anlamın simgesel öğeleri, taklit veya *mimēsis*⁴ konusunun önemi ile sanat eserlerinde metinlerarası kavramlar incelenecektir.

Stravinsky, okuryazar kültürlerinde muhafaza edilmiş imgeler ve bilgilerin öneminin farkındaydı. Eski imgelere bağlı olan düşüncelerin yeni tarihsel ve biçimsel ortamlarda güç ve statü taşıdığını çok iyi biliyordu. I. Dünya Savaşı sonrası Paris'te ortak kültür mirasımızda var olan simge ve temaları yeniden kullanarak 1928 yılında “*Le Baiser de la fée*” balesini besteledi. Fazla gösterim olanağı bulamayan eser, olumsuz eleştiriler aldı. Besteci 1934 yılında bu kez müziği yeniden ele aldı ve yapıtını “*Divertimento*” başlığıyla bir orkestra süiti ayrıca keman-piyano için bir ikiliye indirdi.

² Batı uygarlık tarihi boyunca Tevrat'tan, Nietzsche'ye; Ovidius'tan, Kafka'ya; ve Bach'tan, Şostakoviç'e kadar toplumlar tarafından özümselenen bütün yazınsal eserler olarak tanımlanabilen “kanon” terimi, günün eleştirmenleri için çelişki barındırmaktadır. Başka sözlerle “yazınsal standartlar” listesi olarak adlandırılabilen “kanon,” politik görüşlerden yoksun olmayan şahıslar ve kurumlar tarafından oluşturulmaktadır. [Bkz. Harold Bloom, “*The Western Canon: The Books and School of the Ages*” (New York: Harcourt Brace & Co., 1994); Chicago Üniversitesi'nin *Great Books of the Western World* listesi ve 51 ciltten oluşan *Harvard Classics* koleksiyonu.] Batı uygarlığında dolaylı veya dolaysız bir şekilde Shakespeare ve Beethoven'ın eserlerini özümsememiş bir toplum yoktur. Aynı şekilde Aristo, politik öğretilerini 2.300 yıl önce sistematik bir şekilde doğrudan üç krala (Büyük İskender, Ptolemaios ve Cassander) aktarıp ve günümüze dek batı uygarlığının temel paradokslarını tanımlamaktadır. Esasında bu öğretilerin “kanon”laşmışlığı değil de toplumsal yaşamın yapısını şekillendirebilmişliği önemlidir.

³ “Gönderge-metin” veya “alt-metin” terimleri, Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabında Gerard Genette'in metinsel-aşkınlık ilişki türlerinin birisi olarak ve Fransızcadan gelen “*hypotexte*” teriminin Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır. Terim, önce var olan bir gönderge-metinden aktarım işlemi ile türeyen bir “ana-metin” (“*hypertexte*”) ile olan ilişkiyi kasteder (83-84).

⁴ Yunancasından: *mimēsis*, taklit, imitasyon

İlk bakışta “Divertimento”nun bale müziğine ne kadar benzemekte olduğu tartışılabilir. “*Le Baiser*”in müziğini bilen bir dinleyici, kuşkusuz “Divertimento”yu farklı algılar. Gerçek şu ki: keman-piyano indirgenmiş bu eserin temelinde çeşitli sanat türleri, biçimler ve estetik tercihler yatmaktadır. Eser, aslında tam yapısal ve metinlerarası bir bulmacadır. “Divertimento” bu açılardan ikinci bölümde ele alınacaktır. Stravinsky’nin yararlandığı yazılı kaynaklar incelenecek ve seçilen hem müziksel hem de yazınsal metinlerin temalarının simgesel anlamı araştırılacaktır. Temaların seçimi ve eserin tasarımında hangi kültürel etkenlerin söz konusu olduğu sorularının yanıtları da bu bölümde tartışılacaktır.

Kısacası bu çalışmada, metinlerarası ilişkiler içinde “Divertimento”nun 19. yüzyıldan kalan metinlerden başlayarak, bir bale yapımı ve keman-piyano transkripsiyonu haline gelene kadar olan evrim süreci izlenecektir. Eserin oluştuğu zengin tarihsel bağlamları incelemek, bu amaca hizmet edecektir. Dolayısıyla ne kadar programsal içerikten arındırılmış görünürse görünsün, eserin edebi ve müziksel-yazınsal öğeleri göz önünde bulundurularak, “Divertimento” gibi son derece arı bir temsili bileşimin nasıl oluştuğu ve ne önem taşıdığı incelenecektir. Daha da geniş bir bakış açısı ile Stravinsky’nin bu eserde ve 1920’lerin Avrupa’sında metinlerarasılığın müzik kültürüne olan çeşitli etkilerini inceleyerek bu ilişkilerin özünü daha iyi anlamak amaçlanmaktadır.

I. BÖLÜM

METİNDE KAYNAK, KAVRAM VE ETKİLEŞİM

İlk alfabeden müzik notasyonuna kadar her tür yazınsal ve yazılı dizge, sözlü gelenek kökenli bir teknolojidir. “Gerek matbaa gerekse bilgisayar, dinamik sesi suskun mekana indiren, kelimeyi yaşanan andan koparan yazının açtığı yolda ilerlemişlerdir yalnızca” (Ong: 101). Bu tezin ikinci bölümünde çözümlenecek olan hem edebi hem de müziksel eserlerin engin müzik-edebiyat geleneğinin içindeki yeri daha iyi anlaşılсын diye, önce bu bölümde yazınsal ve müziksel metin kültürlerinde simge, öykünmecilik⁵ ve metinlerarası ilişkisi kavramları ele alınacaktır.

Yazılı kültürün ayrılmaz bir parçası olduğu için, metin kavramının tarihçesi doğal olarak baştan belgelenmektedir. Yazılı kültürün gelişmesi ile beraber, toplumsal yaşamın önemli duygusal işlevlerini üstlenen törensel ve ayinsel eylemlerinden koparak, ayrı bir estetik âlem oluşmaya başlamıştır. Bunun için ilk alt başlıkta günümüz ‘metin’ teriminin simgesel köklerine bakılacaktır. Simgesel temsilciliğin sözlü iletişimdeki başlangıçları, yazın ve müzikteki gelişimi ve bunları doğuran mitolojik düşünce gelenekleri incelenecektir.

Aydınlanma’dan itibaren mitolojik düşüncenin yerini alan hümanist bakış açısı, toplumsal yaratıcılığın başka şekiller almasını sağlamıştır. İkinci alt başlıkta, simgesel temsilciliğin ayrı sanatsal gelişim süreci ele alınacaktır. Aristo’da insani yaratıcılığın doğal ifade gereksinimi, *mimēsis* veya taklit olarak tanımlanan içgüdüsel bir davranış olarak öne sürülmektedir (Hutcheon, 2006: 20). “Öykünmecilik” adlı alt başlıkta ilk olarak edebiyat ve müzik geleneklerinde ‘taklidin’ tür ve biçimin gelişimleri üzerine olan etkisi; ikinci uyarılama, gerçeğin temsil kipleri ve bunların dönüşümsel⁶ ilişkileri incelenecektir. Son olarak, belli sınırların içinde yapılan seçenekler ile sonuçlanan motifsel tekrarlar olarak biçimin rolü incelenecektir.

⁵ Öykünme terimi, Fransızca *imitation* kelimesi ile denktir. Öykünmecilik terimi ise, öykünme biçimlerinin hepsini kapsamaktadır ve Fransızca *mimétisme* kelimesi yerine geçmektedir (Timuçin 2004, 388). Yazınsal çözümlemelerde “taklit” anlamına gelen öykünmecilik terimi, kısacası gerçeğin sanatta temsil edilmesini kastetmektedir.

⁶ “Kipsel dönüşüm” terimi, Aktulum’da “Biçimsel Dönüşümler” adlı alt başlıkta, Fransızcadan gelen “*la transmodalisation*” teriminin Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır (146).

Kipsel dönüşüm kavramı salt metne bağlı bir olay olmamasına rağmen, metinlerarası ilişkiler kuramında önemli bir yer almaktadır. Simgeler ve temsili örüntüler birbirleri ile karşılıklı ve sürekli dönüşümlü bir etkileşimin içindedir. Bu etkileşimin yazılı kültürümüzde oluşturduğu metinlerarası ağı kalabalıklaşması ve artzamanlı mevcut olan bütün metinlerin arasındaki ilişkiyi gererek estetik anlamın artırılması, üçüncü alt başlıkta konu edinecektir.

1.1. Simge

“İşte simgelerin büyük tehlikesi bu: fazla ‘kutsal’ olabilirler.” (Dennett, 2006: 257)

Toplumlar, insanlık tarihinde çok erken bir zamanda mistik, estetik ve yararçı amaçlar için simgeleri kullanmaya başlamıştır. “Simge” kelimesi, bir insan topluluğunun uzlaşarak bir nesne veya ikonu ilişkilendirme, benzerlik, ortaklık, görenek veya tesadüf yoluyla belli bir anlam yüklemesi olarak tanımlanabilir. Günümüzde telif hakları için “©”, bir dairenin çapının çevresine olan orantısı ya da 3,14159... irrasyonel sayı için “π” ve erkek/kadın cinsiyetleri (ve sosyal rollerini ima etmek) için “♂” ve “♀” simgelerini kullanmaktayız. Ortak bir simgesel dağarcığı oluşturan bu basit simgeler, geniş ve basit olmayan anlamları barındıran olgu ve kavramları temsil etmektedir.

Kabilelerde ve ilkel uygarlıklarda yaşayan tarih öncesi insanların, incelikli sözlü edebi⁷ gelenekleri vardı. Bu toplumlarda kelimelerin “büyülü bir güç içerdiğine” ve “bir güç tarafından harekete geçirilen şeyler” olduğuna inanılmıştır (Ong: 48). Zamanla unutulması istenilmeyen veya sözlü yöntemlerle iletilemeyen

⁷ Bu yazıda sözlüklerde eşanlamlı olarak tanımlanan “edebi” ve “edebiyat” sözcükleri ile “yazın” ve “yazınsal” sözcükleri farklı alanları izah etmek için kullanılacaktır. “Yazın” daha geniş anlamda, “şiir, öykü, roman, oyun, deneme, eleştiri gibi yazınsal türleri içeren genel kavram” ve “bir bilim kolunun türlü konuları üzerine yazılmış yazıların, yapıtların tümü; örneğin ‘tıp yazını’ gibi,” “literatür” sözcüğünün eşanlamlısı olarak kullanılacaktır. “Edebi” sözcüğü ise sözlü kültürlerde “yazın” olmadan gerçekleşebilen “olay, düşünce, duygu ve imgelerin, insanlarda estetik duygular uyandıracak bir biçimde, dil aracılığıyla, söz ve[ya] yazıyla anlatımını amaç edinen sanat”ı ima etmektedir (Püsküllüoğlu 2003, 1071). Dolayısıyla “edebiyat” sözcüğü, temsil nitelikli estetik ve sanat eserlerinin tümünü belirtmektedir; ve önermesel nitelikli bilimsel yapıtlardan oluşan ve bütünsellik kasteden “literatür” sözcüğünden kolay bir şekilde ayırt edilebilmektedir.

bilgi, fikir, olay ve duyguyu depolamak için yazınsal gelenekler gelişmeye başlamıştı (Drout, 2008). Bu tarihsel noktadan itibaren, simgeler iki ana türe ayrıldı. Birisi “arketip” (ilkörne) olarak bilinen ve çoğu zaman yayılımının evrensel olduğuna inanılan bilinçaltı kavramsal bileşimler, diğeri ise, yazılı kültürün gelişimine bağlı olan, alfabeden oluşan ve nesnelleşmiş “kelime”dir. Günümüzde yazılı kültürden son derece etkilenmiş bir toplumda yaşıyor olmamıza rağmen, sözlü kültürlerden kalan simgesel motifler hala edebiyatımızda önemli bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla aşağıda hem mitolojik arketip hem de yazınsal simgeler ele alınacaktır. Sözlü ve yazınsal geleneklerin ortak noktası, her ikisinin de dile bağlı olmasıdır.

1.1.1. Dil ve İletişim

Dil

Son kırk yılda yoğun gelişmelere uğrayan dilbilimi dalının keşiflerine ve kuramsal kavramlarına değinmeksizin, bu yazının amaçlarını karşılayacak sözlü “dil”in tanımı, pratik ve basit kavramlara şöyle indirgenebilir: *‘Fikir veya duyguyu ifade etmek veya iletmek için toplumsal âdetlere bağlı olan sesli işaretleri kullanan dizge.’* Sırf duyu organları aracılığıyla bir insanda var olan soyut zihinsel kavramları başka bir insanın zihninin içine iletmek, derin teknolojik bir problem oluşturmaktadır. Dil, somut, sesli ve simgesel bir süzgeç olarak düşünüldüğünde, bu problemi bir türlü çözen bir araç oluşturmaktadır.

“Bir türlü” iletmek şu şekilde açıklanabilir: sınırsız olanaklara sahip ve fiziki kuraldan yoksun bireysel iç dünyaların arasındaki iletişimde, sınırlı olanak ve fiziksel yasalara tabi olan fiziki dünyanın simgelerini kullanmak gerekir. Dolayısıyla iletişimde kavramsal birebirlik mümkün değildir. Simgelerin kullanımı, kullananın tamamen kontrolü altında değildir. Başka sözlerle, değişmeyen bir sembol (“çiçek” ismi gibi), farklı kişiler için (az olsa da) farklı imgeleri yaratabilir. “Çiçek” gibi bir isim, yeşil yaprakları olan bir sap üzerinde renkli taç yaprakları olan genel bir bitki türü değil midir? Çiçek sözcüğünü duyunca, benim aklıma uzun, dikenli, koyu yeşil bir sapın üzerinde henüz tam açılmamış bir kırmızı gülün imgesi gelir. Başkasının aklına belki beyaz bir papatya demetinin imgesi gelir. Ancak sözlükte “çiçek” sözcüğü daha bilimsel bir bakış açısı ile şöyle tanımlanmaktadır: “bir bitkinin,

üreme organlarını taşıyan, genellikle hoş kokulu ve renkli bölümü” (Arkadaş Türkçe Sözlük [ATS], 2003: 237). Acaba yüz yıl önce yazılmış bir sözlük, “çiçek” sözcüğünü bu açıdan tanımlar mıydı? Eğer “çiçek” sözcüğünün tanımında bu kadar büyük belirsizliklerle karşılaşıyorsak, kuşkusuz “adalet,” “erdem” veya “özgürlük” gibi soyut kavramların simgesel kullanımlarında daha büyük belirsizlikler olduğu görülebilir.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi; bir simgenin anlamı ile ilgili farklı yorumlar yapılabilmesine rağmen, insanlar arasındaki iletişim yine de oldukça başarılıdır. Çünkü belirsizliklerle baş etmek için dillerde sentaks vardır. Kelimelerin arasındaki bağlantılarını belirlemek için sıfat, zarf, edat ve bağlaç gibi işlevsellik taşıyan sözcükler özellikle özne ve yüklem arasındaki ilişkiyi spesifikleştirebilmektedir. Bir tek insanlara ait dil yetisinin sentaktik kullanımı, sözlü simgelerin taşıdığı “anlam” miktarını arttırarak kültürlerin gelişmesine yol açmıştır. Sentaktik iletişim, kültürlerin ekonomik gelişimi ve kültürler arası kaynaşmalar, hep birlikte yazınsal bir geleneğin oluşmasına yol açmıştır (Drout, 2008). Bir sonraki alt başlıkta, sentaksın temel niteliklerinden daha ayrıntılı bir şekilde söz edilmektedir.

İletişim

Aslına bakılırsa film, roman ve opera gibi dile bağlı ve sentaksı olan sanat eserlerinde iletişim, birçok zaman sentaktik olmayan unsurlardan gerçekleşmektedir. Diyalogdan yoksun olan sessiz sinema, iletişimi pantomim ile sağlamıştı. 1930’lu yıllarında sesli kayıt teknolojisinin modernleşmesine rağmen Sergey Ayzenştayn gibi sinema yönetmenleri, seyircilerle olan iletişimi yeni kamera teknik ve montaj yöntemlerini geliştirerek zenginleştirmişti. Diyalog üstü anlam, sinemada yönetmenin kamerası ile iletilebilmektedir (Shargel, 2008). Edebiyatta ise diyalog üstü anlam, benzer bir şekilde iletilmektedir. John Steinbeck’in 1937 yıllı “Fareler ve İnsanlar” kitabı az kelimedenden oluşan bir diyalogun okurda nasıl zengin görsel imgeler ve güçlü karakter çizimleri yaratabildiğini gösterir:

Ona keskin bir bakışla, George: “Cebinden ne çıkarttın?”
“Cebimde hiçbi’ şey yok,” dedi Lenny, zekice.
“Biliyorum yok. Elindedir. Elinde sakladığın şey ne?”
“Hiçbi’ şey yok, George. Sahi.”

“Hadi, ver bakalım.”
Lenny, yummuş elini George’dan uzak tuttu. “Sadece bi’ fare, George.”
“Fare mi? Canlı mı?”
“Yo, sadece ölü bi’ fare, George. Ben öldürmedim. Sahi! Buldum. Ölü buldum.”
“Ver bakalım!” dedi George.
“Hadi, lütfen. Bırak da bende kalsın, George.”
“*Ver bakalım!*”
Yavaşça, Lennie’nin yummuş eli itaat etti. George, fareyi alıp çalılıların olduğu havuzun öbür tarafına fırlattı. “Yahu, ölü bir fare ile ne işin var?”
“Dolaşırken parmağımla okşayıverirdim” dedi Lennie. (5)

Sinemada olduğu gibi edebiyatta da estetik iletişimin büyük bir kısmı, seyircinin zihninde oluşturulmaktadır. Dolayısıyla sanatta iletişimin sentaksa bağlı olmayan bir olay olduğu açıktır. Aşağıdaki “Kipsel Dönüşüm” adlı alt başlıkta sanatsal temsil türlerinde “gösterim” ve “anlatım” kipleri⁸ incelenmektedir.

1.1.2. Yazın, Müzik ve Sentaks

Yazın

Her şeyden önce pratik ticari amaçlar için kullanılan ilk yazılı simgeler, kısa bir zaman içinde estetik amaçlar için kullanılmaya başlamıştı. Destansı edebi türler, kralların anı ve yaptıklarını sonraki kuşaklara duyurmak için oluşmuştu. Yazınsal kaynakların ticari ve nesnel olmayan yönlerine odaklanınca, edebiyatın başlangıcı görülmektedir.

Geniş bir bakış açısından ‘kurgu’ kavramının anlamına yakın bir kavram olarak ‘edebiyat,’ yazı veya dil olmadan insan aklının sınırsız hayal gücüyle yine de var olur. Ancak bu yazının amaçlarına uygun olan bir ‘edebiyat’ tanımı, onu dilin bir alt kümesi olarak öne sürer: *‘İmgeleri ifade etmek veya iletmek için sözlü veya yazılı dil aracılığıyla ayrışık birimlerden oluşan ve çeşitli tür ve biçimlerde bulunan bir kültür birikimi.’* Edebiyat bir dizge değildir, çünkü mantıklı ve tutarlı olan “dil” gibi o, dizgesel bir bütün değildir. Ayrıca edebiyat, bilimsel kuram gibi örgütsel ya da birbirine bağlı olan hiyerarşik bir bütün oluşturan birimlerden meydana gelmemektedir (Meyer, 2000: 18-19). Aslında bir kültürün ayrışık tarihsel, bölgesel,

⁸ Genel kullanımda ‘kip’ kelimesi ile “değişebilen, geçici nitelik” kastedilmektedir (TDK). Terimin tez konusuna özgü kullanımı, 1.2.2. Uyarılama adlı alt başlığı altında açıklanmaktadır.

etnik, sınıf ve ideolojik ortamlarda biriken edebiyat bütünü, çoğulcu [*pluralistic*], ayrışık [*discrete*] ve bir derece yapısal [*structuralist*] olarak nitelendirilebilir.

Yazılı edebi eserler, soyut kavramsal imgeleri iletebilir. Bunun için bir yazar, bir metin ve bir okur gereklidir. Yazma sürecinde yazar, fikrini iletmek için okurun neyi duyması gerektiği ile ilgili tahminlerde bulunmaktadır. Aynı şekilde bir okur, o metni okurken yazarın amaçları ile ilgili tahminlerde bulunur. Dolayısıyla yazar ve okur arasında iki yönlü bir etkileşim oluşmaktadır. Bu etkileşim hem yazarın hem de okurun kişiliğini ve kimliğini etkilemektedir. Oluşan üçlü sistemin sabit olan tek ögesi, metindir. Oysa metnin yaşadığımız olgu dünyasına olan ilişkisi birebir değildir.

Bir edebi eser, haritaya benzetilebilir. Bazen gerçek dünyada durduğumuz yerden gitmemiz gereken yeri göremediğimiz için; ya da nerede olduğumuzu daha iyi anlayabilmek için bir haritaya bakarak ‘gerçek’ daha iyi anlaşılmaktadır. Harita veya kroki çizerek, insanlara göstermek istediklerimizi gösterir, istemediklerimizi gizleriz. Bu şekilde yazarlar edebiyatı, insanları etkilemek için kullanabilirler. Platon, hitabet, şiir ve müzik gibi sentaktik sözlü edebiyat türlerinin gücünü, var olan sosyal düzene zarar verebilen bir tehdit olarak görmüştü. 2500 yıl önce Platon’un “Devlet” adlı kitabında adı geçen şairler, taklit (*mimēsis*) yoluyla tanrısal “idea”ların özünü değiştirerek halkın dünyayı başka bakış açılarından görmesini sağlayabilmişlerdi (Devlet, 2003: Bölüm X). Günümüz modern medya olanaklarıyla edebiyatın çeşitli türleri, kuşkusuz güçlü bir politik silah, elverişli bir kültürel iletken ve etkili bir estetik kaynak şekline adapte edilebilmektedir⁹.

Müzik

Doğruluğu veya gerçekle birebirliği söz konusu olmayan; düş ve düşüncede yaratılan ve çeşitli sanatsal araçlar ve hayal gücü ile ifade edilen her şey, kurgudur. Bir kurgu türü olarak müziğin simgesel niteliklerini incelemek için paleontolojik bir perspektif kazanmak elverişli olabilir.

⁹ Bu bağlamda “adapte etmek” terimi, farklı işlemlerle yüklenmek anlamında kullanılmıştır. Aşağıda “uyarlamak” sözcüğü spesifik bir sanatsal eylemi kastetmek için kullanılmaktadır.

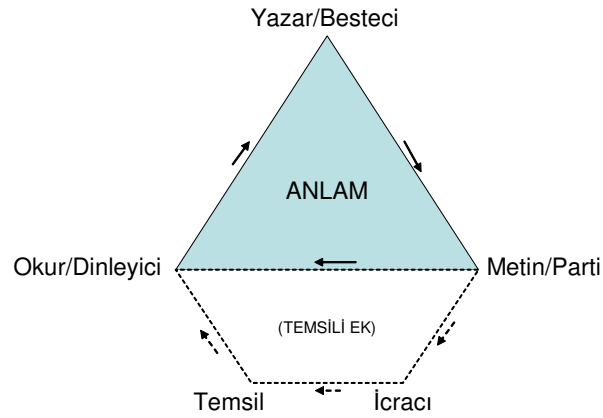
MIT’de¹⁰ yapılan bilimsel araştırmalara göre müzik, 1 milyon yıl önce civarında oluşmuştu (Dunbar, 2006: 20’15”). Bir teoriye göre, mziğın sinirsel merkezi beynin sağ korteksinde olması, gelişiminin dilinkinden ayrı olduğu ispatlamaktadır. Doğuşu 500 bin yıl önce tahmin edilen dil ise, daha genç bir insani gelişmedir. Mziğın oluşum süreci, *homo erectus* gruplarında yüz bin yıllarca anatomik ve sinirsel mekanizmaların gelişmesine yol aarak toplumsal “bağlanım” [*grooming*] yöntemlerinin giderek farklılaşmasına neden olmuştu. Bu kuramsal çerçevede dil, bir iletişim kısa yolu oluşturarak insanlar arası bağlanım yöntemi olarak görülmektedir (Dunbar: 15’55”). Ayrı gelişen bu iki iletişim yöntemi (müzik ve dil), tarihsel zamanlarda farklı kültürler tarafından birleştirilmiştir. Oysa mziğın yerini gasp eden bir toplumsal “bağlanım” ve iletişim sistemi olarak, dilin daha başarılı olması, müzik yazılımlının gelişimini geciktiren bir faktör olarak görülebilmektedir. Sonuçta M.. 8. yüzyıldan Rönesans’a kadar dil, önce var olan müzik üzerinde egemen olmuştur.

Ticari ihtiyaçlar, birbirinden giderek uzaklaşan mesafelerde yaşayan toplumların arasındaki alışverişi, birincil sözlü kültürlerin yazılı kültürlere dnşmelerinde önemli bir dürtü oluşturmuştur. Aynı şekilde 13. yüzyılda icat edilen ilk müzik notasyonu da öyle bir gereksinimden kaynaklanmıştır. Sözlü gelenek yoluyla kuzeydeki ülkelere taşınması gereken bütün Romalı kilise şarkı dağarcığı, çok başarılı olamamıştı (Weiss & Taruskin, 1984: 48). Fakat Katolik kilisesindeki rahipler sayesinde, müzik notasyonu kısa bir zaman içinde sofistike bir seviyeye ulaşmıştır. “Eğer Batı müziği tarihinde tek başına önemli bir devrim varsa, işte kesinlikle buydu. Zira Batılı müzik geleneğinin yazılı kültüre dönüştürülmesi sanatın geleceğini tümüyle belirlemişti” (Weiss *et al*: 54).

Yazınsal simgeler önemlidir. Çünkü sadece im (işaret) değildirler. Muhtemelen yazında olduğundan da fazla, müzik notasyonunun simge dizgesi, geniş ve basit olmayan, soyut anlamları barındıran işitsel olgu ve kavramları temsil etmektedir. Üstelik müzik notasyonu, besteci-dinleyici ilişkisini yazındaki yazar-okur ilişkisinden farklı kılmaktadır. Edebiyatta bir üçgen ile betimlenebilen yazarı-

¹⁰ *Massachusetts Institute of Technology*

metin₂-okur₃ ilişkisi, müzikte bir beşgen oluyor: besteci₁-metin₂-icra eden(ler)₃-işitsel “metin₄”-dinleyici₅ (Şekil 1). Kısacası, bu besteci-dinleyici iletişiminin anlam bütünlüğünde bir kısa devre oluşturulmaktadır. Yani metindeki simgeleri yorumlayarak ve kendi bilgisi ve kişiliğini içine katarak icra eden birey(ler) o metni aynı zamanda değiştirmektedir. “Bir müzik icrasıyla ifade edilen ilişkiler fiiliyatta mevcut olanlar değil onların mevcut olmasını arzulayanların ilişkileridir” (Small, 1998: 134).



Şekil 1: Anlam Üçgeni ve Temsili Ekler

Sentaks

Müzik ve dilin her ikisinde bulunan ve birbirlerine benzeten nitelik, sestir. Oysa aynı zamanda aralarında en büyük farkı yaratan, sentakstır. Yukarıda sentaksın, sanatta iletişim için gerekli bir şey olmadığı öne sürülmüştü. Fakat sentaks, simgelerin -- özellikle özne (önceki gelen kısım) ve yüklem (tamamlayıcı kısım) -- arasındaki ilişkileri belirtmektedir. Esas yazın ve müzikte sentaks, bilgiyi arttırarak anlamı zenginleştiren bir unsurdur.

Dünyamız mekan, zaman ve nedensellikte birlikte mantık ve madde ile düzenlenmesine rağmen, bu kavramlara ilişkin paradokslar, istikrarlı [*self-consistent*] bir olgular dünyasının değil, istikrarlı olmayan aklımızın bir parçası olduklarını kanıtlamaktadır....

...Diller, Kant'ın soyut kategorileriyle düzenlenmiş gibi görünmektedir. Onları konuşmanın temel birimlerinde görmekteyiz: isimlerde madde, edatlarda mekan, fiillerde nedensellik ve fiillerde ve kip eklerinde zaman. (Pinker: 3'18")

Bilgi teorisinde, anlam ve bilgi, herhangi bir ifadenin tamamlayıcı kısmının belirsizlik oranına bağlıdır (Meyer, [1967] 1994: 11). Bu belirsizliklerle baş etmek

için var olan sentaks, iletilmek istenen her mesajın olası ifade şekillerini ve belli bir biçimi almış her iletinin karşı taraftan nasıl algılanabildiğini sınırlamaktadır. Dolayısıyla dilde sentaks kuralları iletişimde anlam ve bilginin ikisi ile de ilintilidir.

1973 yılında verdiği “*The Unanswered Question*” konferanslarında Leonard Bernstein, dilbilgisel ve müziksel sentaksların arasındaki ilişkiyi göstermeye çalıştı. Herhangi bir müziksel motifin (Bernstein, Wagner’in ‘kader’ motifini vermektedir), dilbilgisinde ‘isim’ kavramı ile özdeşleştirilebildiğini söyledi. Bir motifin altında yatan ve onu renklendiren armoninin ise, sıfatsal bir işleve hizmet etmekte olduğunu söyleyerek, müzikte ritmin, dilde fiilin görevini yapmakta olduğunu iddia etti (1976: 63).

1970’li yıllarda dilbiliminde olan gelişimler, müzikologların müziksel metinlerde semantik (veya anlam) ve semiyolojik [belirticilik] (veya simgesel) paralelleri çizmelerine neden oldu. Bestecilerin eserlerinde ya esere ait özgün motiflerinin gelişimleri ya da (halk ezgileri veya başka eserlerden alıntıları kullanarak) çağrışım yöntemleri ile işitsel mecazları oluşturmaları, insanların doğal ilişkilendirme eğiliminden faydalanarak cisimlendirilmiş [embodied] anlamı¹¹ edebileştiren bir yöntem olarak görülebilir. Olgü dünyasına sadece dolaylı olarak bağlı olan bir müziksel eserin dinleyicilerde ortak duygular uyandırması veya çağrışımlarda bulundurması parça-bütün ilgisi olan bir tür ad aktarması; veya Latince “*pars pro toto*” anlam kavramını anımsatmaktadır. Hatta Michael Drout, *pars pro toto*¹² (bütün için bir parça) simgesel anlamı ve geleneksel göndermeciliği [traditional referentiality], Jung’un metafiziksel “toplumsal bilinçaltı” kavramının yerine öne sürmektedir (2008b). Bu soyut simge türü, “arketip” veya “ilk örnek” olarak bilinmektedir. Yayılımının evrensel olduğuna inanılan bu bilinçaltı kavramsal bileşimler mitolojik düşünceden kalan kültürel kalıntılardır.

¹¹ Cisimlendirilmiş anlam terimi, belirtici [designative] anlamın karşıtı olarak kullanılmaktadır (Meyer 1994, 6-7). Sanat eserlerinde belirtici anlam, semiyotik alanına aittir.

¹² Türkçedeki Karadeniz fıkralarında “Temel” isimli birinin temsil ettiği bütün yöresel ve kültürel niteliklerin tek kelime ile geniş bir halk kitlesi tarafından anlaşılması *pars pro toto* gönderme türünün bir örneğidir.

1.1.3. Mitoloji ve Mecaz

Günümüzde yaşanan müthiş nüfus artışı, doğayı istismar etmeyi öğrenmemizin sonucudur. *Homo sapiens* nüfusunun 1840 yılı civarında bir milyara ulaşması, 50.000 yıl sürmüştü. Ancak 1985-2000 yılları arasında nüfusumuz bir milyar daha artmıştı (Roberts, 1999: 111). İnsanlar, fiziki dünyayı anlamaya ve istismar etmeye çabalarlarken, giderek büyüyen sosyal gruplarda birbirlerine uyum sağlamak için ayrı bir simge dünyası yaratmıştı (Dunbar). Bugün dünyada altı milyardan fazla insan yaşamaktadır ve o simgeleri bilgisayarların yardımıyla somut bilgi olarak manipüle etmeyi öğrenmekle meşguldür. Platon'un sözünü ettiği bu saplantı¹³, yazılı kültürün gelişmesinden önce yoktu. Çünkü mitolojik düşünce, “doğaüstü” olduğuna inanılan her şeyi organik bir bütün olarak kapsamaktadır.

Mitolojik düşünce tarzının temeli, bilimsel düşünceden farklıdır. Gay’e göre mitolojik düşünce,

...eğer benzerlik, içerim ya da temsil gibi tümü bilimsel aklın alışkanlığı olan mantıksal kategorilerin herhangi bir bilgisi varsa, mitolojik düşünce tarzının pek yoktur. Bu yüzden mitolojik düşünceye sahip kişi, hepsi de açıklama, sınıflandırma ve önermenin ayrılmaz parçaları olan parça-bütün, gerçek-taklit, söz-şey ve öznel-nesnel ayrımını asla titiz ya da açık bir şekilde yapamaz. Mit oluşturucu akılda; devlet ve evren, kral ve tanrı, insanoğlu ve doğa birbirlerinin yerine geçip birbirleri içinde erirler ([1977] 1995: 90).

Birincil sözlü kültürlerde olan mitler, iki türe ayrılır. Bunlar, 1) kuşaklarca yaşanan bütün ibret alınan bireysel deneyimleri kapsayan ve 2) sosyal yaşam ve toplumsal uyum sağlamak için türetilen öykülerdir. Her iki mit türü, evrenin bilinmezliğine karşı nedensellik sorularına yanıt vermeyi amaçlamaktadır. Biriken kültürel deneyimle genleşen bu organik dünya bakış açısının edebileşmesi, yazılı gelenekle gelen teknolojiler olmaksızın insan belleğine bağlıydı.

Toplumsal mitolojiler zamanla çeşitlemelere uğramaktadır. Günümüzde evrilmeye devam eden “Faust” efsanesinin Christopher Marlowe, Goethe ve Thomas

¹³ *Phaedrus* ve *Yedinci Mektup* yapıtlarında Platon, “Sokrates’in yazının insani olmadığını; gerçekte sadece insanın zihninde var olan düşüncüyü zihnin dışında kurmaya kalkıştığını söyler; yazı bir nesne, imal edilmiş bir üründür,” der (Aktaran, Ong: 98). Ve *Devlet* adlı eserinin X. bölümünde Platon, sanatsal temsiliğin gerçek veya doğru ile ilgisi olmadığını; bir devletin buna izin vermesi, politik gücü kötülerin ellerine koymak gibi olduğunu; ve sonuçta toplumsal yaşamda ‘şairler’e yer verilmemesi gerektiğini söyler.

Mann gibi yazarların kalemleri altında yaşanan çeşitlemesi, mitolojik evrim sürecine iyi bir analogi oluşturmaktadır.¹⁴ Öykü bileşimlerinin ortak benzerliklerinden oluşan simgesel anlamına “arketip” denir. Arketipler, geleneksel göndermecilik yolları ile toplumsal yaşamda ve sanat eserlerinde anlaşılması zor olan kavramların iletişimde önemli bir rol oynamaktadır.

Arketipler, alışılmış, temasal mecazlar olarak görülebilir. Ancak edebiyatta arketipler, okur veya seyirci tarafından yenilik (veya orijinalite) ile karşılanırken klişe veya basmakalıp ifadeler gibi, yaşanan bir “bilişsel reorganizasyonu” [*cognitive reorganization*] (Hatten, [1994] 2004: 165) gerektirmez. Sözlü veya yazılı kültürlerde ise mecaz, iki ayrı evrenin arasındaki benzerliği veya koşutluğu aydınlatan ve sıkça bilişsel reorganizasyona neden olan belirtili anlam aktarımıdır [*transference of designative meaning*].

Söz ve müziğin birleşimi tarafından gerçekleştirilen simgesel anlam ile arketipleri barındıran ortak bir mitolojinin kesiştiği yer, dinsel ayındır. Bunlar, birincil sözlü kültürlerde bulunan mitolojik düşüncenin doğal bir sonucudur. Ancak yazılı kültürün Antik Yunan’da olan ilk gelişiminde, önemli bir laikleşme gelişmişti. Modern toplumsal yaşamın politik, felsefi ve estetik kanonunun temelini oluşturan eserler, Roma kültürünün çöküşüne kadar yazılmaya devam etmiştir. Fakat Hristiyan mitolojisinin yayılıp ivme kazanması, bilimsel düşünceyi bin yıl geciktirmişti. Ortaçağ boyunca (İngilizce mecazen “*Dark Ages*” veya “Karanlık Çağı” olarak bilinen), Hristiyan kültürünü “himaye”leri altına alan din adamları, hem şairler hem de filozoflara karşı aynı baskıcı yöntemleri kullanmaktaydılar. Söz konusu din adamlarının Cicero, Ovid ve Homeros gibi klasik yazar ve düşünürlerin yozlaşmışlığına karşı itiraz etmeleri hakkında ve aydınlanma çağını iki ciltte yorumlayan Peter Gay, şöyle der:

Hristiyan kültürünün bekçiliğini yapan rahipler aslında bunlar arasında pek de farklılık gözetmedi: Hristiyan din adamlarının dünya görüşlerine karşı paganizm tehdidi, gerçi çok açık bir biçimde orada mevcut ise de, özgül felsefi öğretiler içine sokulmadı, ancak bununla

¹⁴ Christopher Marlowe, “*The Tragical History of Dr. Faustus*,” 1604. Goethe, “*Faust. Der Tragödie erster Teil*,” 1808 ve “*Faust. Der Tragödie zweiter Teil*,” 1832. Thomas Mann, “*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*,” 1947.

birlikte entelektüel tutum bir bütün olarak antik yazında, dünyevi alanda, mitten eleştirel ayrışmada, ve antik felsefenin pek çok çalışmasında güçlü bir biçimde işaret edildiği üzere antik tahayyülün [*imagination*] çoğu çalışmasına iz bırakan ‘büyübozumu’nda [*disenchantment*] örtük olarak var oldu (1966: 224).

Aydınlanma’dan beri dinsel ayinlerin batı kültürlerinin günlük hayatından giderek kaybolması, ayinsel birleşimlerinin önemli bir parçası olan müziğin işlevselliğini azaltmıştır. 19. yüzyılda “müzik, Batılı hümanizm kavrayışının dünya ile ilişkisi bağlamında, bugün Avrupa toplumunda daha önceden tahmin edilemeyen bir keskinlikte hissedilen bir bölünmeye karşılık gelecek bir biçimde kendisini doğal dilden ayırmıştı” (Subotnik, 1978: 175).

Yukarıda söz edilen hümanizm kavramının yeniden doğuşu ile batı uygarlıkları, toplumsal düzen için temel alınan mecazları yeniden klasik modellerle değiştirmeye başlamıştır. Hristiyan mitolojisi, Avrupalı düşünürlerin düşünce modellerinin temellerini oluşturmaktaydı. Düşünürler, bu modelleri klasik filozofların mecazları ile bağdaştırmaya çalıştıklarında karışık sonuçlarla karşılaşmışlardı. Ulusçuluk akımı, toplumların arasında etnik sınırların çizilmesine neden oldu. Devrimlerle kazanılan demokrasileşmeler, toplumların içinde bireysel amaçlar uyandırdı. Kalkınma ideolojisinin ivme kazanması, geleneklerin çiğnenmesine yol açtı. Ve anlaşılması zor olan kültürel birleşimlerin bilimsel yöntem tarafından mutlak niceliklere indirilmesi, insanlık haline [*human condition*] olumlu maddi olanaklar sunarken, olumsuz manevi etkiler de getirdi. Estetik alanında mutlak (veya salt) müziğinin gelişimi, klasik bir kanonun oluşmasına neden oldu. Sanatın ibadetten ayrılması, günümüz mitolojik düşüncesinin fosilleşmesini önleyen, Antik Yunanlılar tarafından *mimēsis* veya öykünmecilik diye adlandırılan temsilcilik kültürünün temel kavramlarını oluşturmaktadır.

1.2. Öykünmecilik

Mitolojik düşüncenin en belirgin nitelikleri arasında evrenin bölünmezliği inancı yer alır. Bu düşünceye göre “devlet ve evren, kral ve tanrı, insan ve doğa birbirlerini işaretleyip bir harman” oluşturmaktadır (Gay: 90). Dolayısıyla hümanist düşüncenin yeniden doğuşu, ortaçağda feodal Avrupa’nın toplumsal düzenindeki güç

ve otorite, kilise ve ‘devlet’ arasındaki ikiye bölünmede görülebilmektedir.¹⁵ Bu iki yönetim, toplumsal düzen ve insanların bireysel var oluş sorularını gidermek için başlangıç noktaları farklı olan mitolojilerin yayılmasını desteklemiştir. Ayrıca başlangıç noktaları farklı olsa da her iki yönetim, anlamı iletme için mecaz ve alegori gibi simgesel temsil sistemlerinden yararlanmıştır. Peter Kivy’e göre, “bir bütün veya bir eleman örüntüsünün ayrıntılı bir temsili[ni yaratmak] için, onunla aşağı yukarı eşbiçimli [*isomorphic*] olan *bir başka* bütün veya eleman örüntüsünü [kullanmak] gerekmektedir” (Aktaran, Hatten: 241). Bu doğrultuda modern çağın başında dinsel otorite, doğayı gerçek, organik ve bütünsel bir evrenin temsili olarak görmekteydi. Laik otorite ise dini, edebiyat, müzik ve sanat türlerinin tamamını olgu dünyasını taklit eden temsil türleri olarak saymıştı.

Avrupa’nın dinsel yönetimi (kilise), öne sürülen mitolojinin gerçekliğini vurgulamıştır: İsa’nın dirilişini dünyanın baharda canlanmasının bir mecazı olarak değil de, dünyanın baharda canlanmasının İsa’nın dirilişinin temsili olarak görmüştür. Laik yönetim (orta çağda henüz somutlaşmamış olan “devlet” yerinde hükmeden üst sınıflar, krallar, filozoflar vs.) ise, din ve sanatsal temsilleri gerçeği onduran [*ameliorative*] mecazlar olarak görmüşlerdir. Bu bakış açısı, 1513 yılında Niccolò Machiavelli’nin “Prens” adlı kitabının yayımlanması ile açık ve berrak bir telaffuz bulmuştu.

Bir halka hükmetmek için en etkin yöntemin onu kandırmak olduğunu öne süren Macchiavelli, hükümdarın halk tarafından “elleriyle değil de gözle” yargılandığını yazmıştır. Macchiavelli, Lorenzo de’ Medici’ye, “Herkes görüntünü görecektir; sadece birkaç insan ne olduğunu bilecek...” diye yazmıştır (2003: 69). Bundan yola çıkarak “*Ideology*” adlı kitabında “ustaca sunulan temsillerin, gerçek olarak kabul ettirilebildiği” sonucuna varan David Hawkes, halkı aldatma olayını birbirlerine bağımlı olan iki unsura indirgemıştır. Birincisi, toplumun ‘kalkınmayı’ engelleyici, geçmişe ve geleneklere olan irrasyonel bağlılığı; ikincisi ise, yönetim

¹⁵ Dünya idaresinin kilise ve devlet arasındaki bölünüşünün, 1302 yılında *Unam sanctam* doktrinin reddedilişi ile başlayıp, 1517 yılında Martin Luther tarafından öne sürülen “İki Krallık” doktrininin ilanı ile tamamlandığını söylenebilir.

tarafından ‘gerekli’ olarak görülen her yeniliği gelenek kılıfına büründürme yöntemidir (2003: 31).

“İdeoloji” terimi, bu tezin amaçlarına hizmet eden modern sanat temsil türünün gelişiminden sonra şekillenmişti.¹⁶ Eğer “ideoloji” kavramı, gerçekliğin *siyasi ve ekonomik yollardan* dizgesel temsil biçimi olarak tanımlanabilirse, *mimēsis* kavramı, benzer bir şekilde gerçekliğin dizgesiz biçimde *sanatsal yollardan* taklit edilidir. Simgesel anlam, ideolojide “put” (ikon) ve sanatta “mecaz” kavramlarında gerçekleşmektedir. Yukarıda değinildiği gibi, temsili örüntülerin simgesel anlamı dil ve sentaksa sadece kısmen bağlanabilmektedir. Sanatta tür ve biçim, mecazların cisimlendirilmesine başka olanaklar sağlamaktadır.

1.2.1. Tür ve Biçim

Sanatsal temsilcilik, orijinaliteye bağlı olan unsurları barındırdığı gibi, geçmişe bağlı olan unsurları da kapsar. Taklit ise, bir geçmiş kullanım¹⁷ türüdür. Bir türün oluşması, taklide bağlıdır. Dolayısıyla, sanatta taklit ve zamanla gelişen tür, biçim ve biçimin hepsi, geçmişin birikimi ve kültürel koşullarına bağlıdır. Bir yazar, ressam veya besteci geçmişten miras kalan edimsel kalıpların arasında bazı seçimleri bilinçli ve kasıtlı yapar. Bunlar, biçimsel nitelik olarak gruplandırılabilir.¹⁸ Kültürel mirastan kalan ve kullanım için hazır kalıplar oluşturan unsurlar ise, yazar, ressam ve bestecilerden daha çok bilinçaltı veya istem dışı bir şekilde kullanılmaktadır. Bu alt başlıkta ise müzik ve edebiyatta tür ve biçim incelenmektedir.

Edebiyatta Tür

Kralların ya da kahramanların hayatlarını anlatan orijinal epik şiir türü, hayatı daha az görkemli geçen birini anlatmak için kullanılmaya başlamasıyla, “biyografi” türü oluşmuş olabilir. Türlerin arasındaki benzerliklerinin taklit yönünden giderek

¹⁶ Fransız devrimci Destutt de Tracy “ideoloji” terimini 1796 yılında türetti (Hawkes, 59).

¹⁷ Tezde yaygın bulunan ‘geçmiş kullanım türleri’ kavramı, Meyer’in “*Music, the Arts and Ideas*” adlı kitabında ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir. Kısacası, günümüzde geçmişin ulaşılabilirliği, biçimin sentetik bir yapı olması ve ‘iyi’ ve ‘doğru’ kavramlarının çoğulcu ve koşullu olarak görülmeleri, sanat eserlerinde geçmişte kullanılmış unsurların yeniden kullanılmalarına yol açmaktadır. Geçmiş kullanan sanatçılar, geçmişin düşünürleri ile beraber geçerliliğini yitirilmemiş sorun ve konuların incelenmesinde diyalog oluşturmalarını olasılık yaratmaktadır.

¹⁸ Temsili bileşimlerde biçimin özel rolü ayrı bir alt başlıkta yer almaktadır.

soyutlaşması başka türlerin oluşmasına neden olur. Bilindiği gibi edebiyatta “tür,” ortak özellikleri olan eserleri kategorilere koymak için bir gruplandırma birimidir. Benzerliklerin hangi seviyede yapıldığına bağlı, bir eser aynı zamanda birden fazla türe ait olabilmektedir. Örneğin içerik, stil veya yaklaşım benzerlikleri olan eserler aynı türe ait olabilir. Bazen bir eserin biçimi, türünü belirtir: roman, tiyatro, şiir gibi ana kategoriler, yüksek bir hiyerarşik seviyede türü de oluşturmaktadır.

Her türün bir takım geleneklere bağlı olması, okurlarda beklenti ve önyargı yaratır. Eğer yazar, okurda tür tarafından uyandırılan beklentileri tatmin ederse, türü başarılı kullanmış olur. Ancak okura kitabın kapak deseninden bilim kurgu türü beklentisi uyandırtıp, sonra Antik Yunan tragedyası türünde bir içerik sunulursa, o zaman tür tarafından uyandırılan beklentiler hayal kırıklığı ile sonuçlanabilir.

Tür, eserlerde belli sınırları da çizer. Dahil edilebilen ile dışarıda bırakılması gerekeni belirler. Yukarıda bahsedilen Yunan tragedyasının karakterleri arasında bir uzaylının yer alması, türün geleneklerine aykırı olur. Başka bir bakıştan yazar, tür tarafından yaratılan beklentileri kasıtlı bir şekilde ters çevirerek okurlarda belli psikolojik etkileri yaratabilir. Dolayısıyla edebi eserlerde tür, eserin olumlu veya olumsuz değerlendirilmesinde etken oluşturur.

Müzikte Tür

Müzik, edebiyatın şiir ve düzyazı kategorilerine paralel olan türlerle gruplandırılabilir mi? Şiirsel yazın türlerinin yüksek bilgi içeriği, uzunluğuna ters orantılıdır. Oysa aralarında *lied*, romans, prelüd, intermezzo, envansiyon, madrigal gibi süresi kısa olan, bölümlenmeyen müzik türlerinin de yüksek bilgi içeriği sürelerine göre ters orantılıdır. Roman, biyografi, antoloji ve tiyatro gibi daha uzun yazın türlerinin müziksel paralelleri de vardır. Bunlar, sonat biçimine uyan her şey (örn. konçerto, senfoni, üçlü, dördü) ile fantezi, çeşitleme ve bale gibi türlerdir. Öyle ki, edebiyat ve müzik türlerinde ne kadar benzerlik aranırsa, o kadar çok bulunabilir.

Ancak klasik batı çalgı müziği, genellikle başka parametreler üzerinde iki çeşide bölünmektedir: mutlak (veya salt) ve program müziği. Dil merkezli

simgelerden oluşan edebi türlerin hepsi, tanım gereği her zaman kendileri dışında bir şeye gönderimde bulunmaktadır. Program müziği de öyledir:

Edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, doğayı, duyguların safhalarını ve yoğunluğunu, masal ya da efsaneleri az çok yansıtmayı amaçlayan bestecinin kendi açıklaması veya eser başlığıyla da belirlediği, tümüyle enstrümantal yapıda parça ya da eser. Bazen “Tasvirî müzik” (İng. Descriptive music) olarak da adlandırılan ve 19. yy.da daha da önem kazanan tür, “Salt müzik” (Absolute music) teriminin karşıtıdır.... En ünlü örnekler arasında... Smetana, Sibelius ve Liszt’in – çoğu kez program müziği olarak da tanımlanan – senfonik şiirleri gibi eserler yer alır.... (Aktüze, 2003: 447)

Fakat mutlak müzik hem edebi türlerden hem de program müziğinden farklıdır:

Tıpkı mantıksal bir argümanın kendilerini zamansal ardışıklık içinde tanımlayan kendi varsayım ve sonuçlarını içinde barındırdığı gibi, karakteristik klasik yapı da zamansal olarak birleştirici bir tonal önermeyi içinde barındırıyor gibi görünür. Öyle ki, bütünlüklü yapının mantıksal olarak tonal yapının tüm parametrelerinde türetildiğini tahayyül etmek mümkündür. Sonuç olarak hiç olmazsa normal biçimlerinde bulunduğu klasik müziğin yapısı, kendiliğinden belirtilmiş sınırlar içinde bütün anlamlarını cisimlendirebildiği gibi gözükmemektedir. Dolayısıyla yapısı, kendini semiyotik¹⁹ bir bütün olarak telkin etmektedir [suggest] (Subotnik, [1981] 1991: 112).

Sadece 300 yıl önceye kadar bugün hala başka kültürlerde olduğu gibi batı kültürlerinde de dil ve müzik birbiriyle neredeyse ayrılmaz bir bütün oluşturmaktaydı. Hem halk hem de dinsel müzik kullanımlarında müziğin dile bağlılığı olgusal bir gerçektir. O zaman belki müzik sadece bir edebiyat türü olarak sınıflandırılabilirdi.

Buna karşın modern mutlak müzik kavramı 16. yüzyıldan sonra doğmuştu. Fiziki dünyayı betimleme yetersizliği yüzünden küçük düşürülen mutlak müzik, ancak 18. yüzyılın sonunda klasik biçimlerin mükemmelleştirilmesi ile itibar kazanmıştır. Bu doğrultuda Small, edebiyat ve müzik türlerinin arasındaki ilişki ile ilgili şu gözlemi öne sürmektedir:

Senfonik müzik ile neredeyse eş zamanlı olarak 18. yüzyıl sonlarında olgunluğa ulaşan öykü yazıcılığın özgül bir biçimi olan

¹⁹ Eşanlamlı: gösterge- ya da belirtibilimsel. “Toplumsal yaşamda belirtilerin ya da göstergelerin gelişimini ve etkisini inceleyen bilim.... Toplumsal, siyasal, iktisadi alanlarda belirtibilim önemli bir yer tutarken dilbilimle ilgili (biçim, yapı vb) belirtibilim büyük bir yaygınlık kazanmaktadır. Saussure şöyle der: ‘O (belirtibilim) belirtilerin ne anlama geldiğini, onlara hangi yasaların egemen olduğunu öğretecektir.(...) Dilbilim bu genel bilimin yalnızca bir parçasıdır, belirtibilimin ortaya koyacağı yasalar dilbilime de uyarlanır olacaktır ve dilbilim böylece insan olgularının bütününde çok iyi tanımlanmış bir alana bağlanacaktır’” (Timuçin, 53).

roman, tıpkı bir senfonide olduğu gibi, genellikle çatışma, doruk ve çözüm yolları kullanarak bir baş kahramanla ilgili olayları anlatmaktadır (1998: 101).

Bu benzetmede sonat allegrosu biçiminde ana tema, roman edebi türünde olan başkişinin fonksiyonunu üstlenmektedir. Small'ın bahsettiği “çatışma,” [*conflict*] “doruk” [*climax*] ve “çözüm” [*final resolution*] gibi yapısal edebi öğelerin müziksel oluşumlarını inceleyebilmek için biçim konusuna geçmek gerekir.

Edebiyatta Biçim

Var olan her şeyin dış görünüşüne biçim denir. Edebiyatta bu görünüşe “retorik²⁰ biçim” denir. Retorik biçim, yazarın yeteneği ve bilgisi, hitap ettiği okur kitlesinin demografik²¹ yapısı ve seviyesi, eserin türü ve amacı gibi konulardan etkilenmektedir. Retorik biçiminin en küçük birimlerinden biri, cümlelerin özne-yüklem ilişkisinde görülür. Cümlelerden oluşan paragraf biçimi, konuyu belirleyen bir giriş cümlesi ile başlar ve ardından ilişik fikirler mantıksal bir sıralama ile dizilir. Sık görülen bir retorik biçiminde sav (veya tez) öne sürülür, ardından onun karşı savı (veya antitezi) incelenir. Bunların çözümlenmesine sentez denir.

Tema, simge ve olay örgüsü, roman, masal ve tiyatro gibi edebi türlerde önemli biçimsel unsurları oluşturmaktadır. Çünkü okurların üstün örüntü ve ilişki tanımlama becerileri vardır. Biçimsel gelenekler zamanla taklit yolu ile yaygınlaşır ve okurlar deneyimle biçimsel gelenekleri öğrenir. Bu nedenle (daha önce değinildiği gibi) edebi eserler, okurlarda çeşitli beklentileri uyandırmaktadır. Yazar, bunun farkında olup eseri tasarlarken ya bu beklentiler doğrultusunda ya da beklentilere karşı kararlar alarak seçilen biçimsel parametrelerin içerisinde karışık bir ilişki örüntüsü yaratır. Dolayısıyla herhangi bir biçimin çerçevesi içerisinde yer alan okur, yazarla birlikte eserin niteliklerini belirlemekte ortak bir rol oynamaktadır.

Müzikte Biçim

Harvard Müzik Sözlüğü'ne göre, müziksel biçim konusuna değinirken onu tür ve süreçlerinden iyi ayırmak gerekmektedir. Genel anlamıyla klasik batı müziği

²⁰ Eşanlamlı: sözbilim. “Söz sanatlarını inceleyen bilim dalı, belagat” (TDK).

²¹ “Nüfus bilimsel” (TDK).

tek ve çok bölümlü diye iki çeşide ayrılmaktadır. Tek bölümlü biçimler arasında temasal motiflerin çeşitli tekrar şemalarını baz alan, ayrıca *cantus firmus*²² ve imitasyon gibi devam eden biçimler [*continuation forms*] yer almaktadır. Çok bölümlü bir eseri oluşturan bölümlerin her biri, kendine özgü farklı bir biçime sahip olmaktadır ([1944] 1972).

Müziğin yapı taşları olan tını ve biçim birleşince anlam cisimlendirilmektedir. Bir eser, tekrar, çevirme ve modülasyon gibi basit motifsel biçim prosedürlerinin permütasyonlarından oluşabilir. Belli bir permütasyon örüntüsünün taklit edilmesi, müzikte sonat allegrosu, rondo, mes ve süit gibi ortak kültür mirasları olan ve çoğu dinleyici ve besteci tarafından bilinen geleneksel biçimlerin oluşmasına neden olur.

Bir eserin türü, bilgiyi ileterek beklentiler uyandırdığı gibi zamanla taklit yolu ile yaygınlaşmış olan biçimsel gelenekler, deneyimli dinleyiciler tarafından öğrenilmektedir. Dolayısıyla sürekli tekrarlanan bu gelenekler, biçime bağlı olan çeşitli beklentileri de uyandırmaktadır. Besteci, bunun farkında olup eseri tasarlarken ya bu beklentiler doğrultusunda ya da beklentilere karşı kararlar alarak seçilen biçimsel parametrelerin içerisinde karışık bir ilişki örüntüsü yaratır. Bundan dolayı herhangi bir biçimin çerçevesi içerisinde dinleyici, besteci ile birlikte eserin niteliklerini belirlemekte ortak bir rol oynamaktadır.

1.2.2. Uyarlama

Sanatta uyarlama, batı kültürünün yazınsal geleneklerinin doğuşundan beri görülmektedir. Aşağıdaki söylemde bir eserde uyarlama etkinliğinin sonucu olarak oluşan değişikliklere odaklanırken, aynı zamanda uyarlamanın bir tür taklit olduğunu hatırlamak gerekir. Uyarlama, geçmiş kullanımından yararlanan bir öykünmecilik sürecidir.

Homeros'un orijinal İlyada'sı eski Yunancada sözlü bir destanıdır. Yazılı bir metin olunca eser, artık dinleyici değil de okurları farklı araçlardan faydalandırılıp daha farklı bir biçimde sarmalamaya [*immerse*] başlamıştır: sözlü bir eser, yazılı bir

²² Asıl ezgi. "Polifonik bölümler eklenerek, değiştirilmeden veya süslenerek yeni bir besteye temel olan, dinsel ya da dindışı asıl, ana müzik parçası" (Aktüze, 88).

esere dönüşmüştür. Eserin yazılı bir şekilde muhafaza edilişi, anlatana göre değişen, çoğul sözlü anlatımlıkların sadece birini sabitleştirerek, onu tek biçimli, somut, yazılı bir anlatıma dönüştürmüştür. “Uyarlama tekrarın kopya edilmeyen bir biçimi olduğu için, bilinçli bir güncelleme ya da bestenin başkalaştırması yapılmassa da değişim kaçınılmazdır. Ve bu değişimle öykülerin politik ağırlığında ve hatta anlamında değişimler oluşur” (Hutcheon: xvi). İlyada, tarihçesi 2700 yılı kapsayan kanonsal bir eserdir. İzleri batı kültürünün genel mitolojisine ve edebiyatının içine iyice sinmiştir. İlk yazılı şekli ile hem dilsel çeviri dönüşümleri, hem de yukarıda bahsedilen film, oyun, roman ve opera uyarlamaları ile birlikte gelen biçimsel ve ‘kipsel’ dönüşümlerin hepsine uğramıştır.

Yukarıda birkaç yerde gönderimde bulunulan “*A Theory of Adaptation*” adlı kitabında Linda Hutcheon, eleştirmenler tarafından ‘kaynak’ olarak görülen eserin genellikle daha özgün ve saf olduğu iddia edilmesi, uyarlanmış bir eserin sadece kopya olduğu ve popülerleştirilmiş bir statü taşıdığı inancına dikkat çekiyor. Bu şekilde Hutcheon, uyarlanmış eserler hakkındaki genel olumsuz önyargılara karşı etkili bir görüş öne sürer. Uyarlama ve kaynak eserin arasındaki ilişkiyi yakından gözlemleyerek, kendi sözleri ile şöyle özetler: “...‘ikinci’ olmak ikincil ya da aşağı düzeyde olmak demek değildir; aynı şekilde birinci olmak da orijinal veya güvenilir olmak demek değildir” (xiii). Hutcheon’a göre uyarlamanın tanımı özetle üç kısma bölünür: 1) *Biçimsel bir ürün* olarak, önceden gelen bir eserden uyarlanan eserler, uyarlanmışlığını ilan ederek kipsel, biçimsel ve benzer değişiklikler gösterir. 2) Bir *yaratım süreci* olarak uyarlama, yeniden yorum ve yeniden yaratma eylemidir. 3) Bir *karşılama süreci* olarak uyarlama, bir tür metinlerarasılıktır (7-8).

Yukarıda verilen “İlyada” örneğinin bu tanımlarının birinci ve ikinci kısımlarla olan ilintisi kolay görülebilir. Ancak üçüncü, ‘karşılama süreci’ denilen tanımı biraz daha aydınlatmak gerekir. Onun etkisi, aşağıda incelenmek üzere olan metinlerarasılık kuramında, okurun (veya dinleyici, seyircinin) gönderge-metin ile olan tanışıklığına bağlıdır. Eğer okur gönderge-metnini biliyorsa, ana-metin²³ ile olan karşılaşması, bir yankılama etkisi yaratabilir. Gönderge-metnini bilmeyen bir

²³ Gérard Genette, ‘ana-metin’ terimi ‘A metni’ gönderge-metin; ‘B metni’ ana-metin olduğunda, “‘A metninden türeyen her tür B metni’” olarak tanımlamaktadır (Aktaran, Aktulum: 82).

okur doğal olarak ana-metni farklı algılar. Taklide bağlı geçmiş kullanım türleri arasında bulunan uyarlama eyleminin kendi kuramsal çerçevesinin olması, onu etkileşim [*influence*] ve biçim teorilerinden farklı kılmaktadır.²⁴

*Kipsel Dönüşüm*²⁵

Bir eserde uyarlama eyleminden oluşan en belirli biçimsel etki, kipsel dönüşümden kaynaklanmaktadır. Kipsel dönüşüm, sanatsal temsilciliğin geçmişe bağlı olan unsurlarının orijinaliteye bağlı olan unsurlarla kesiştiği yerdir. Gerçeğin sanatsal temsilinde, bu yazının amaçlarına hizmet eden iki ana çeşit kip türü vardır.²⁶ Bunlar, eski Yunancada (yine) *mimēsis* kavramından gelen “gösterim” ve karşıt olan *diegēsis* teriminden gelen “anlatım”dır (Klein: 117). Sanatta “kiplik,” bir eserin gösterim veya sunum biçimine ve niteliklerine gönderme yapmaktadır. Kurgusal kip türlerinin hepsi, “gerçi farklı düzeyler ve farklı tarzlarda olsa da makul ölçüde ‘sarmalayıcı’ [sarmal] dır, sözgelimi anlatım kipi (bir roman) kurgusal bir dünyanın tahayyül edilmesi yoluyla bizi sarmalar; gösterim kipi (oyun ve film) ise bizi işitsel ve görsel algılama yoluyla sarmalar” (Hutcheon: 22). Aralarındaki bu farklar, sunumda kullanılan araçlar olarak (*Poetika*: 19) ve hitap edilen kitlenin algılayış biçimlerinde [*mode of engagement*] görülebilmektedir.

Bir tiyatro eserinin sahnedeki ‘gösterim’ kipi, önceden yazılmış bir metnin uyarlanmış ‘anlatım’ kipinden olan dönüşümü, estetikler tarihçesinde sık görülen fakat 1960’lı yıllara kadar kuramsal açıdan bulanık bir olay örneğidir. 20. yüzyılda sanatsal medya olanakları, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sayesinde fotoğraf, sinema, sesli kayıt, radyo, televizyon ve bilgisayar/video oyun ortamını oluşturarak çoğaldı. Uyarlama eserlerinin medya çeşitleri ile doğru orantılı olarak artması, kipsel dönüşümü günümüz seviyesine kadar yaygınlaştırdı: bir yapıtın orijinalinin film,

²⁴ Bkz. Joseph Strauss, *Remaking the Past* kitabındaki “A Theory of Influence” bölümü; ve Leonard Meyer *Style in Music: Theory, History and Ideology*.

²⁵ “Kipsel-dönüşüm kurgusal bir yapıtın gösterim biçimine – anlatsal ya da dramatik – ve kipte yapılan değişikliğe verilen addır” (Aktulum: 146). Bu bağlamda Aktulum “kipsel dönüşüm” teriminin Fransızcasını “*transmodalisation*” olarak vermektedir. İngilizce kaynaklarda bulunan, konuya ilişkin olan tartışmalar, “*transcoding*” kelimesini kipsel dönüşümün süreçsel niteliklerini betimlemek için kullanılmaktadır (Hutcheon: 16-18). Ancak bu kavramın tam İngilizce karşılığı olarak, “*modal transformation*” terimi önerilebilir.

²⁶ Aslında estetikler kuramına teğetsel ilişkide bulunan video oyunları ve genel olarak “oyun teorisi,” “etkileşim” [*interaction*] adlı üçüncü kipsel bir alanı cisimlendirmektedir.

oyun, roman veya opera olduğu şimdi zor tespit edilmektedir. Uyarlama eserlerin fazlalığı, sanatseverlerin eski hikayeleri yeni temsili biçimlerde yaşamak istemelerinin tükenmediğini göstermektedir. Uyarlama süreçlerinden doğan kipsel dönüşüm, hem sanatçının kullandığı araçları hem de hitap edilen kitlenin bakış açısını gözden geçirerek, taklit, yaratım ve metinlerarası ilişkilerin kesiştiği karışık yeri aydınlatılabilir.

Anlatım

Anlatım kipinde gerçekleşen sanat eserlerinde, anlatan, anlatı ve dinleyen (veya okuyan) vardır. Dil aracılığıyla anlatan [*narrator*], anlatıyı [*narrative*] yapılandırır. Kendisi, bakış açısı aracılığıyla anlatının içinde bir yer alır. Yapılandırılan anlatının biçimi eserin en önemli unsurları arasında yer almaktadır. Hatta *Poetika*'da Aristoteles, anlatının en önemli unsuru, olay örgüsü [*plot*] olduğunu söyler. Olay örgüsü (veya 'öykü çizgisi' [*story line*]) ise, eylemin taklididir ve dolayısıyla tanım gereği, bir öykünme türüdür (2008: 34-36).

Olay örgüsü, tıpkı metafor gibi, anlamın biçimlendirilmesinde birbirine benzemeyen koşulları bir araya getirir...Olay örgüsünün olayların düzenlenmesi olduğunu kabul etmek, anlatıcının, olayların belirli bir düzenini sağlayan bir bakış açısı olarak olay örgüsü içine sokulduğunun kavranması demektir (Klein: 116).

Romanda anlatı, birinci, ikinci veya üçüncü şahsın açısından aktarılabilmektedir. Kurgusal yazında bakış açısı, karakterden karaktere de değişebilir. Yalnız birinci şahısta geçen anlatılarda yazar, kendi anlatısının içinde okur tarafından görülen bir yer alır ve bir rol oynar. Diğer şahıslarda geçen anlatı türlerinde yazarın rolü saydamdır. Bu durumda yazar, okur tarafından doğrudan hissedilmeyecek bir şekilde anlatıda neyin, ne zaman, neden ve nasıl yer alacağını, akla uygun bir sebep-sonuç ilişkisi içinde belirtmektedir. Kendi amaçlarını göz önünde bulunduran yazar, okura karakterleri, durumları ve duyguları çeşitli mesafeler ve bilgelik perspektiflerinden sunar.

Alışagelmiş anlamıyla "gerçeğin" kurgusal temsili, sıkça yazınsal bir biçim almaktadır. Çünkü yazınsal araçlar, bir olay örgüsünün artikülasyonu (boğumlaması)

için elverişlidir.²⁷ Nedensellik, dil ve mitolojik düşüncede önemli bir rol oynarken, olay örgüsünü öykü çizgisinden de ayırmaktadır. E.M. Forster'in deyişi ile öykü çizgisi, "ardışık zamanda dizilmiş olaylar"dır. Oysa olay örgüsü, "olayların nedenselliğini vurgulayan anlatı"dır (Aktaran, Klein: 146). Yazınsal ve müziksel sanat eserlerinin yaratımında, bu önemli bir ayrıntıdır. Baş, ortası ve sonu olan bir sanatsal biçimin her bölümü gereklidir. Çünkü "eklenip eklenmemesi belirgin bir etki yaratmayan şey bir bütünün parçası değildir" (Poetika: 39). Olay örgüsünün tanımları müziksel bağlamda düşünüldüğünde besteleme süreçlerini de betimlemek için kullanılabilir: "...tonal patikalara sürükleniyoruz ve geçmişe baktığımızda her şeyden önce bir mantık ilişkisine sahip varyantlar ve engellerle karşılaşarak olayların sonuçlanacağını öngörüyoruz. Müzik, birleşik ekonomik bir eylemdir" (Klein: 116).

Sözelimi sinema, ilk bakışta gösterim kipinde gerçekleşen bir temsil türü gibi duruyor. Nitekim sinema, anlatım kipinde de gerçekleşmektedir. Çünkü olay örgüsü, anlatanın istediği gibi yapılandırılmaktadır. Sunumu, önceden tamamlanmış, kapanıklık²⁸ hissini yaratan kaydedilmiş bir halde yapılır. Bale ve opera temsillerinin olay örgüsüne "anlatı" kelimesi yerine "libretto" terimi kullanılır. Tiyatro temsillerinin olay örgüleri ise "anlatı"lardan "senaryo"lara indirgenilmektedir. Üstelik tiyatro, bale ve opera izleyicilerinin odaklandıkları sahne eylemleri ise, anlatan gibi herhangi bir şahıs tarafından kontrol edilememektedir. Ön plandaki olayları takip edebildiği kadar izleyici, en önemsiz detayı da izlemeyi seçebilir. Tam tersi olarak sinema temsillerinde yönetmen, görsel ve işitsel öğeleri montajlayıp seyircilere tam istediği gibi sunmaktadır. Yani sinemada, yönetmenin *mise-en-scene*²⁹ kontrolü mutlaktır. Robert Stam'ın sözleri ile "birinci ya da üçüncü kişi anlatısı açısından düşünmekten daha önemli olan şey, yakınlık ve uzaklığın yazar tarafından denetimi ve karakterlerin bilgi ve bilincine ulaşma çapının belirlenmesidir" (Aktaran, Hutcheon: 55). Yazında olduğu kadar sinemada da yönetmenin erişimsel kontrolü ve dolayısıyla anlatsal gücü neredeyse mutlaktır.

²⁷ Bu yazının konusu dışında olduğu için genellikle resim, heykeltıraş ve mimari temsil türlerine yer verilmemektedir.

²⁸ "Matbaa, bir kapanıklık (*closure*) duygusunu, metinde bulunan şeyin son şeklini aldığı ve tamamlandığı yolunda bir duyguyu besler. Bu duygu, edebi yapıtları, çözümlemeli felsefi ve bilimsel çalışmaları da etkiler" (Ong: 156).

²⁹ Esas "sahne düzeni;" fakat sinemada kamera ile seyirciye gösterilen her şey.

Her kipin farklı anlatımsal araçları olduğu için, seyirciler ile olan estetik temas ortamı, kullanılan araçlara göre değişmektedir. Yazın, insan hayaline sınır oluşturan görsel ve işitsel bilgilerden yoksundur. Dolayısıyla yazınsal anlam, öncelikle okurun zihninde oluşmaktadır (Hutcheon: 23). Sinemada oluşturulan duyuşsal temas ortamı, görsel ve işitsel öğeler tarafından şekillendirilmektedir.

Gösterim

Sinema, yazın gibi zaman ve yer değişebilirliği olan bir anlatım türüdür. Yani anlatıda, olay örgüsünün akışında geri ve ileriye dönüşlere kolayca yer verilebilir. Ancak bale, opera ve tiyatro temsillerinde olay örgüsünün zaman akışı genellikle tek yönlüdür. Oysa etken olarak resim, heykel ve mimari eserlerde zaman akışı sayılmayacak kadar azdır.

Yukarıda bale ve opera temsillerinin olay örgülerine “anlatı” kelimesi yerine “libretto;” ve tiyatro temsillerinininkine “senaryo” terimlerinin kullanımına değinilmiştir. Gösterim kipinde anlatanın görev ağırlığı başka kişilerle paylaştırılmaktadır. Bir opera yönetmeni, besteci veya libretto yazarı ne kadar güçlü olsa da, erişimsel ve anlatısal gücü mutlak değildir. Çünkü ne kadar önceden plana göre çizilmiş görsel ve işitsel öğelerin montajı dikkatle ayarlanmış bile olsa, yine de sinema kamerasının aracılığıyla ulaşılabilen samimiyet ve mesafe, bilgi ve bilinç erişimi üzerindeki kontrolü daha az olur.

Ayrıca sahne sanatları, gerçek zamanda oluşan temsil türleridir. Beyaz perdede kayıt ve yazında matbaa teknolojileri ile ulaşılan kapanıklık durumu canlı performanslarda elde edilemez. Aynı sahnede aynı kadro ile sunulan gerçek zamanlı her performans az da olsa diğerlerinden farklıdır. Bu düşünceye farklı mekanların kadro, kostüm ve sahne dekoru üzerine getirdiği değişiklikleri ekleyince, gösterim ve anlatım kipleri hem sanatçıların, hem de izleyicilerin bakış açılarındaki farkları daha da belirginleşmektedir.

İşte uyarlama ve kipsel dönüşüm konularını sonuçlandırmadan bu yazının ikinci bölümünde önemli bir yer alacak olan ve klasik batı müzik türlerinin içinde kipsel bir istisna oluşturan bale müziğinin niteliklerini incelemekte yarar vardır. Anlatıya bağlı olan temsili kiplerin arasında müzik, bir tek balede dilsel sentakstan tamamen bağımsız bir rol alır. Operada müzik, dilin hakimiyetindedir. Oysa aynı şekilde balede müzik, bedensel jestlerin egemenliği altında kalmamalı mıdır? Genellikle kalmaz; çünkü balede müzik, yegane işitsel öğedir. Balenin görsel âleminde bedensel jest anlam taşır, iletir, kendi semiyotik gönderimlerini yapar. Fakat balenin işitsel âleminde müzik, dilin somutlaştırıcı yükü ile rekabet durumuna gelmez ve etkenliği dağılmaz.

“Devlet”te öykünmecilik, Platon’un bilinmez bir iddiasının taklidi ile başlamaktadır; yani ilk taklit sürecinin, doğanın bir taklidi olduğu kastedilmektedir (597b). Gerçeğin bilinmezliğini öne süren Platon, şairlerin anlatısal temsillerinin ‘gerçek’ten üç basamaklı bir uzaklıkta olduğunu iddia etmiştir (597e). Bu yönden bakılırsa, en yüksek hiyerarşik seviyede kipsel dönüşüm, ideadan cisme ve cisimden sanatsal temsile geçerken görülebilmektedir. Ondan sonra kipsel dönüşüm, bir eser anlatımdan gösterime veya gösterimden anlatıma geçerken oluşmaktadır. Kipsel dönüşüme uğrayan eserlerin “biçemsel, uzamsal, söylemsel, izleksel vb. değişiklikleri”ni (Aktulum: 146) incelemek öykünmeciliğin esasına inip, uyarlama eserlerin anlamlarını daha iyi kavramak demektir.

1.2.3. Biçem

Sanatta taklit üç yerde kaçınılmaz bir gerçektir: 1) tür ve biçimlerin yayılmalarında, 2) uyarlama eyleminde kipsel sınırları geçerken ve 3) biçemsel değişkenlerin gelişiminde. Çünkü sanat eserleri, kültürel boşluklarda yaratılmamaktadır. Anlatısal sahne temsillerinde fiziksel dünyanın bütün öğeleri taklit edilmektedir: kostüm ve sahne tasarımı, mekan ve zamanı taklit eder; sahne malzemesi ve oyuncular madde ve kişileri taklit eder; jest ve hareket ise eylemi taklit eder; olay örgüsünün mantıksal birliği nedenselliği taklit eder. Semiyotik anlam dolu gösterim kipinde biçem, daha az belirgin bir fark yaratır. Ancak mutlak müziksel olay örüntülerinin belirli gönderim yapamamaları, müzikte biçemsel unsurların

simgesel önemi ve anlamını arttırmaktadır. Dolayısıyla aşağıdaki söylem, müziksel biçem ile sınırlandırılmaktadır.

Tanımı için Leonard Meyer’e bakılırsa biçem, tıpkı tür ve biçimde olduğu gibi geçmişe bağlı olan bir çeşit örüntü taklididir [*pattern replication*]. Yalnız müzikte biçem, şu açıdan farklıdır: tür, genel işlevsel benzerliklerle; ve biçim, yapısal niteliklerle ilgilenirken biçem, bireysel seçeneklerle ilgilenmektedir. Meyer, müziksel ve dilsel biçemlerin arasındaki benzerlikleri vurgulayarak bu seçeneklerin “kelime, gramer ve sözdizimi ile ilgili seçimlerden kaynaklanan kişisel bir konuşma ya da yazma üslubunun, kişinin kendisi yaratmasa da kullanmayı öğrendiği dil ve lehçenin sınırları içinde” oluştuğunu yazmıştır. Yeni yaratılmış sınırlara nadiren rastlanıldığını söyleyen Meyer, olası biçemsel seçenekleri sınırlayan kısıtlamaların genel olarak “bireyler ya da grupların tarihsel/kültürel koşullarının bir parçası olarak” öğrenilip benimsendiğini söylemiştir (1996: 3). Oysa müziğin klasik döneminden başlayıp modernizm döneminin sonuna kadar oluşan biçemsel tarihi özetleyerek 20. yüzyılın başındaki tarihsel ve kültürel koşullara ve bunlardan oluşan biçemsel seçeneklere perspektif kazandırılabilir.

Avrupa’nın 1815 yılında I. Napolyon Savaşları sonrası başlayan jeopolitik güçler dengesinin bozulması ve ulusçuluk akımının güç kazanması, sömürgecilik, militarizm, anarşizm ve faşizme (daha doğrusu anti-Semitizme) yol açmıştır. 1848 yılında İtalya’da başlayan ve bütün Avrupa’yı saran demokratik devrimler, var olan sosyal ve siyasi kurumlar için büyüyen bir tehdit oluşturmuştur. Marx’ın aynı yılda “Komünist Manifesto” adlı kitabının yayımlanması bir tesadüf değildir. Darwin’in 11 yıl sonra yayımlanan “Türlerin Kökeni” adlı kitabı, laiklik devriminin ivme kazanması ve kilisenin güç ve otorite kaybetmesini simgelemektedir. Barbara Tuchman’ın deyişi ile,

Nietzsche, insanların hayatlarında dinin bir temel dürtü olarak azalmasını gördü ve [iki] kelime ile meydan okudu: Tanrı öldü. [Nietzsche, Tanrı’nın] yerine üst-insanı koyardı; fakat halk, ulusçuluğu koydu. Bilim atılımlarının karşısında Tanrı’ya olan inanç geri çekilirken vatan sevgisi, kalplerde oluşan boşlukları doldurmaya başlamıştı (2005: II, 3’57”).

Kısacası Aydınlanmadan beri birbirini dörtten bilimsel ve estetik uyarıcılar, karşılıklı bir etkileşim içinde olan ideolojik gerici-devrimci [*reactionary-revolutionary*] zıtlıkların ve sanatın içindeki klasik-romantik estetik karşıtlıkların yoğunlaşmasına neden olmuştur.

Beethoven'den sonra yaşayan ilk romantik kuşak, miras kalan klasik geleneklere bağlı kalmadan ve biçim yerine içeriği önemseyen bir geleceğe, büyük bir hevesle atılmıştır. Bilim dallarında ivme kazanan 'yenilik' kavramı, kalkınmanın kaçınılmazlığı ile elele görülmekteydi. Dolayısıyla sanatçılar, eskiyi geride bırakmayı yeğleyerek, bilimcilerin hayal ettiği geleceği taklit eden ve estetik olan ütopik bir geleceğin peşine düştüler. Drout, edebiyatta “‘yeni’ yapmak, modern bir fikirdir” diyerek bunu göstermektedir. “Orijinaliteye bir vurgulayış 12. ve 13. yüzyıllarda kuşkusuz fazla [iyi] bir etki yaratmazdı” (2008b: 4’33”). Bunun anlamı şudur: gerçeğin siyasi ve ekonomik yollardan dizgesel temsil biçemi olan ideoloji, sonunda  yk nmecilik süreçleriyle sanatsal temsilin içine aşılanmıştır.

Müzik dünyasında klasik-romantik karşıtlığın ilk izi, zamanın bestecileri tarafından Brahms'ın bestelerindeki ikililiği (dualite) algılanmasında görülmektedir. Duygu ve içerik bakımından romantizmin zirvesinde olup aynı zamanda eski klasik formlara sadık kalması, Romain Rolland ve Hugo Wolf tarafından Brahms'ı fazlaca “akademik” ve “iktidarsız” olarak kınamalarına neden olmuştur (Messing, 1988: 14). Brahms, Debussy, Ravel ve Reger gibi hem Alman hem de Fransız besteciler, eserlerinde geçmişin çeşitli dönemlerinden materyaller seçip, birbirinden çok farklı şekillerde işlemişlerdi. “Neo-klasik” sıfatı, giderek genişleyen bir besteci kitlesi tarafından romantik akımın abartılarına karşı olan direnişi aşağılamak için kullanılmaya başlanmıştı.

İlginç olarak neo-klasisizm kavramı ile ilgili yayımlanan ilk kapsamlı bilimsel araştırma, oldukça geç bir tarihte ortaya konmuştur. 1988 tarihli “*Neoclassicism in Music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*” doktora tezinde Scott Messing, 1900-1930 yılları arasında bestelenen müzikleri tanımlamak için “neo-klasik” sıfatının oldukça yaygın

bir müziksel literatür içerisinde kullanıldığını görmüş ve terimin, herhangi bir “sentaktik ağırlık”tan yoksun olduğunu iddia etmiştir (ix). Günümüz müzikologları, 1920’lerde görülen çeşitli geçmiş kullanımları birbirinden ayırt edebilmektedirler. Dolayısıyla Stravinsky, Prokofiev, Schoenberg ve Hindemith gibi biçem ve tutumları zıt olan bestecilerin genel geçmiş kullanımlarını tanımlamak için Garafola ve Ross, ‘dönem modernizmi’ [*period modernism*] terimini kullanmaktadır (1998: 90-95; 2007: 4’34”). Dönem modernizminin karşıtı olarak ‘yaşam tarzı modernizmi’ [*lifestyle modernism*], “*haute couture*, düşük kültür ve cinsel oyunun ruhunu” temsil etmektedir (Ross, 4’37”). ‘Neo-klasisizm’ ise neo-gotik, neo-barok ve neo-romantik süreçlerin yanı sıra dönem modernizminin bütününe oluşturan bir alt kümedir. Garafola’nın deyişi ile,

Dönem modernizminin gelenek ve deney’i etkileyici bir biçimde harmanladığı döneme, Pulcinella adlı eseri bilim insanları tarafından müzikteki modernizmin geçmişi yeniden keşfinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen Stravinsky’den, ya da 1917-1920 yılları arasında ‘pastiş’ bale koreografileri yapan Massine’den çok Diaghilev tarafından öncülük edildi (90).

Messing’in eseri yinede “yeni müzikoloji” geleneklerinin yaygınlaştığı dönemde ‘neo-klasisizm’ terimini (özellikle Stravinsky’nin eserlerinde) tekrar anlamla yükleyip, modernizmin çok biçemliliğinin [*polystylism*] anlaşılmasına ve özellikle iki dünya savaşı arasındaki dönem ile ilgili müzikolojik araştırmaların dekonstrüksiyon sürecine yol açmıştır. Belki daha da önemlisi Messing’in eseri, müziği tanımlamak için kullandığımız kelimelerin, o müziği nasıl algıladığımızı etkilemekte olduğunu ispatlamıştı.

İlgili literatürde yirminci yüzyılın başındaki çok biçemli ortam, geçmişin kullanımlarına çok dikkat çekmiştir. Genellikle “neo”-izmler, birer biçem türü olarak kabul edilmektedir. Müziklerini avangardın anlamsızlık sınırlarına dayandırmaksızın, geçmişin bağlarından kopartmak isteyen bestecilerin hissettikleri belki György Ligeti’nin sözlerinde en iyi şekilde ifade edilmiştir: “Ben bir hapisteyim. Bir duvarı avangart, diğeri geçmiştir; ve ben kaçmak istiyorum” (Ross: III, 2’23”). Fakat Meyer’in tanımına göre esasında istemli veya istemsiz, bestecilerin geçmiş kullanımları zorunludur. Dolayısıyla asıl biçemsel nitelikler, geçmiş

kullanırken istem dışı olup olmadığına ve/veya istemli olarak yapılan bireysel seçeneklere bakıldığında ortaya çıkmaktadır.

Yirminci yüzyılın savaşlar arası dönemindeki avangardın başkışisi olan Arnold Schoenberg'in yeniden besteleri [*re-compositions*] ile Stravinsky'nin 'neo-klasik' geçmiş kullanımlarının arasındaki benzerlikler, günümüzde daha kolay anlaşılabilirler (Straus, 1990: 53). Ancak bu açıdan bakıldığında, Schoenberg'in geçmiş kullanım biçemi Brahms'inkine daha çok benzemektedir: Romantik geleneklerden miras kalan içtenlik ve samimiyet dolu besteleri, duygusal içerikten ödün vermemektedir.³⁰ Ancak Schoenberg, bilimsel kesinlikle icat ettiği 12 ton sistemi ile eserlerini, her şeyden önce yenilik ve modernizm kılıfına büründürmüştü. İdeolojik hedefleri doğrultusunda Schoenberg'in geçmiş kullanımlarının, zamanında istem dışı veya bilinçsiz gözükmüş olması çok önemlidir.

Polemiklerde biçimsel kişiliği Schoenberg'inkine zıt görülen Stravinsky'nin açık geçmiş kullanımları ise kasıtlı ve ironik olarak nitelendirilebilir. Neredeyse yüz yıl sonra, ironi ve modernizm hakkında şöyle bir nesnel ve basit değerlendirme yapılabilir:

Basmakalıp...[kullanırken] aslında eskiden yaptığımız şeyleri yeniden kullanmayı ifade eder. Modern estetik bunun tersidir. Önceden var olan ifadeleri – yani tanıdık herhangi bir şeyi -- kullanmamaya özen gösterilmelidir; elbette ironik bir tavırla eskiden kullanılan şeyin üzerini örtmedikçe. Böyle yapılarak, yani ironi ile, önceden kullanılmış olan yeniden kullanılabilir (Drout, 2008b: 5'05").

Ancak Theodor Adorno, elli yıl önce ve daha kişisel bir bakış açısıyla Stravinsky'nin ironik tavrına politik bir tepki göstererek, Schoenberg'in yaklaşımını daha etik bulmuştur. Bernstein, renkli bir anlatım ile Adorno'nun bu konudaki görüşünü şöyle açıklamıştı:

[Adorno'ya] göre büyük Wagner çizgisini...sürdürmenin tek yolu Schoenberg'ci yoldan geçiyordu ve bunu sürdürmek yalnızca Schoenberg'in erken romantik müziği yolu ile değil; aynı zamanda

³⁰ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* ("Etkileşim Endişesi") adlı kitabında şöyle yazdı: "Oscar Wilde, 'her kötü şiir içtendir' demiştir. Kuşkusuz her büyük şiirin içtenlikten yoksun olduğunu söylemek yanlış olur fakat bunlar, gayet tabii olarak edebi sanatların dayadığı yalan ve kurguyu içermek zorundadır" (1997: xix).

onun tonal, atonal ve dizisel tekniklerle yazdığı eserleri yoluyla mümkündü. [Adorno] buna karşı olarak Stravinsky'nin soğuk entelektüelliğini, dışavurumculuğu reddetmesini...ve aşırı zarif biçemselliğini v.s. boş ve edepsizdir diye kınamaktaydı....Adorno, Stravinsky'yi döneke, sapkın ve işi gücü yalan dolan olan şeytani bir büyücü olarak görmekteydi (Bernstein, 1976: 329).

Adorno, Stravinsky'nin ödünç, alıntı ve yeniden beste şekilleri alan bariz ve bilinçli geçmiş kullanımlarından rahatsız olmuştu. Çünkü bunlar, başka bestecilerin önceki kullanımlarından farklıydı. “[Müziksel geçmişin yirminci yüzyılın başındaki güçlü var oluşun] temelleri 18. ve 19. yüzyıllarda bulunan bir takım kültürel ve sosyal gelişimlerin doruk noktasına gelmelerini temsil etmektedir” (Straus, 1991: 430). Bu gelişimler, seyirci/dinleyicilerin değişen zevklerini de kapsamıştır. Kitle kültürünün [*mass culture*] gelişmesi, popüler ve klasik geleneklerinin arasındaki farkları daha da belirginleştirmiştir. Adorno, *The Sociology of Music* kitabının yazarı olarak bunu kuşkusuz anlamıştır. Ancak Stravinsky'nin geçmiş kullanımlarını, klasik batı müziğinin yansıttığı kalkınma ideolojisine aykırı olarak görüyordu. Çünkü teleolojik³¹ ilerleyişin bir parçası değildi; yani geçmişin değerini inkar etmiyordu. Klasik müzik kanonunun nihayet şekillenmiş olması, değer bir açıdan yenilik üzerine değil de ispatlanmış kalıcılığa ve aşinalığa konmasına neden oldu. Fransa'da yaşayan diğer entelektüeller ve sanatçılar gibi Stravinsky, klasisizmin taşıdığı güç ve statünün farkındaydı (Fulcher, 2005: 8). O, eski imgelere bağlı olan müziksel simgeleri yeni tarihsel ve biçemsel ortamlarda değerlendirmişti. Stravinsky; Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın biçemsel niteliklerini kullanmıştır (Watkins, 1988: 319). Gesualdo, Pergolesi ve Çaykovski'nin melodilerini, kendi eserlerinin bünyesine alıntılıyıp yeniden bestelemiştir. Diğer ulusçu besteciler gibi Stravinsky, müziksel ham madde arayışında Rus halk kültürünün sunduğu olanaklardan da yararlanmıştı.

Sanatsal temsillerde ironi, Antik Yunan tragedyasından beri önemli biçemsel bir yer almaktadır. İroni, sözlü, dramatik ve durumsal olarak üç türe ayrılır. Popüler internet kaynağı Vikipedi, ironiyi şöyle tanımlar:

³¹ Eşanlamlı: erek bilimsel (TDK). “Sonlulukla ilgili araştırma.... Erekbilim (teleoloji), erekliliği inceleyen bilgi alanı olmakla, mekanikçiliğe karşıt olarak, evrendeki edimlerden her birinin bir ereğe göre gerçekleştiğini varsayar ve böylece özellikle dinsel bir anlam kazanır. Dinsel çerçevede yalnız etkin nedeni değil, sonuçsal nedeni de varsaymak gerekir: her şeyden önce dünya bir sonluluğa ya da bir amaca göre kurulmuş olmalıdır” (Avşar, 197).

Söylenenin tam tersinin kastedildiği ifadedir. Söylenen ya da yapılan eylem, ciddi görüntüsü altında, karşıt söylenceyi ya da eylemi, çelişki noktasına çekmeyi hedefler. Mizahdan farklı olarak, ironi daha eleştirel yaklaşır. İronik mimik, jest ve tonlama ile söylemek istenenin altını, dolaylı çizer.

Bernstein, Stravinsky'nin “neo-klasik” ironi kullanımını bir tür maskelemeye benzetmektedir (376). Oysa Yunan tragedyasının en çarpıcı biçimsel geleneklerinin birisi, sahnede (veya *proscenium*'da) bütün oyuncuların maske kullanmasıdır. Bu gelenekle görsel bir bariyer oluşturularak, gösterim kipinde gerçekleşen bir temsil türünde, seyircilerin hayal etmeleri için bir sınırı ortadan kaldırmıştır. Müziksel ironi, Robert Hatten'in deyişi ile “müziksel bir söylemin samimiyetinin altını oyacak şekilde bilinçli savurganlığını ortaya çıkarmayı amaçlayarak, bazı bölümlerinin paranteze alınması [*bracketing*], tersine çevrilmesi [*reversal*] ya da olumsuzlanması [*negation*]” olarak tanımlanmaktadır (1994: 291). Hatten, müzikte “romantik ironi” kavramına şöyle daha da ayrıntılı bir tanım vermektedir:

ROMANTİK İRONİ. Söylem düşünömselliği [*reflexivity of discourse*] özellikle de bir yazarı (ya da kişiyi) ima eden söylemin düşünömselliği, onun hakkında eleştirel olarak yorum yapmak için söylemin üzerine çıkar.....[Romantik ironi] (özellikle biçem ya da konu ile ilgili olarak ve yine özellikle tematik gelişimin ya da rasyonalizasyonun pek az olduğu bir eserin sonunda) ortaya çıkan ya da reçitatif söz konusu olduğunda söylenen son söz (293).

Stravinsky'nin I. Dünya Savaşından sonra bestelediği bütün sahne eserleri, seyircilerin hassasiyetlerini göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Anlatan olarak besteci, seçtiği librettoları esneklikle uyarlamıştır. Gösteren olarak biçimsel unsurları, seyirci/dinleyicilerle olan mesafeyi arttırmak için ve dolayısıyla onların hayal etmelerini teşvik ederek kullanmıştır. Seçtiği dramatik konulara bakıldığında seçmediği konular belirginleşmektedir. Stravinsky, gerçekçi konular yerine, masal (*Chant du rossignol, Le baiser de la fée*), folklor (*Pulcinella, Mavra, Les noces*) ve mitolojiden (*Oedipus rex, Apollon musagète, Perséphone*) türetilen konuları sahnelemeyi seçmiştir. Dolaylı bir anlatımsallığı ile Stravinsky'nin ellerinde müziksel ironinin kullanımı, anlatım kipinden daha çok gösterim kipine aittir. Garafola, geçmiş kullanımlarının biçimsel önemini ve ironi ile olan ilişkisini şu şekilde açıklar:

Başlangıçta anlık ve seçenek bir geçmiş fikrine duyulan gereksinime dengeleyici bir nitelik olarak belirginleşen klasisizm, biçemin önceliğine

ilişkin ısrarcılığı ile geriye dönük geçmiş görüşleri içinde saklı olan nostalji ve duygusallığa biçimsel bir karşıtlık sundu. Biçem böylece, geçmiş ve bugünün biçimsel olarak birleştirildiği, ancak bununla birlikte farklı bilgi kuramı [epistemolojik] alanlarına ait olarak kodlandığı olanaklar haline geldi. Şiir, müzik ve resimde olduğu gibi, baledeki modernizm biçemi de, algılamayı entelektüel bir ‘ironik mesafelendirme’ süreci ile yönlendirdi (1998: 94).

Frenicus adlı Antik Yunan tragedya yazarı, aktüel bir konuyu sahneleyerek halkın hassasiyetlerini incittiğinde, maddi bir ceza ile karşılaşmıştı (Meineck, 2009: 1’16”). Birinci Dünya Savaşını yeni yaşamış seyirci kitlesinin psikolojik hassasiyetlerini göz önünde bulunduran Stravinsky, mitolojinin mecaz olup, öykünme türlerinin güçlü politik ve sosyal iletkenler olduğunu unutmayarak Frenicus’un hatasını tekrarlamamaya özen göstermiştir.

1.3. Metinlerarasılık

Tezin bu noktasına kadar sanat eserlerinde yazılı gelenek, simgesel içerik, taklidin rolü ve kiplik araştırıldı. Bunlar ikinci bölümde “Divertimento”da incelenmeden önce, yazar ve bestecilerin metinlerden oluşan bir ağda nasıl birbirleri ile etkileşim içinde olduğuna bakılacaktır. İlk bölümün bu son alt başlığında müzikte metinlerarasılık denilen etkileşim olayının ilgili türleri ve ‘etkileşim’in estetik anlam üzerine olan etkisi ele alınacaktır.

1.3.1. Türler

Metinlerarasılık kuramı, özellikle Julia Kristeva, Laurent Jenny ve Gérard Genette’in çalışmalarıyla doğrudan ilintilidir. Bu literatürü Türkçede çok etkili bir şekilde özetleyen *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabında bu düşünürlerin katkılarını tek tek inceleyen Kubilay Aktulum;

...metinlerarasına başvuran bir yazarın, onu bir dönüşüm işlemine tabi tutarak yeni bir anlamla donattığı, daha önce okuduğu bir metinden kimi kırıntıları olduğu gibi metnine yerleştirmeye yetinmeyerek, bir yeniden-yazma işlemiyle, yeni bir anlam alanı yarattığı, başvuru ilk sözünün içerisine sokulduğu yeni bir metnin bağlamında yeni bir işlev ile belirdiğini...

söyler (2007: 14). Aktulum, iki veya daha fazla metnin arasındaki ilişkileri, iki ana türe ayırır: 1) yazarların birbirlerini açık ve gizli bir şekilde ‘alıntılama’ ve ‘anıştırma’ları, “ortakbirliktelik ilişkileri” ve 2) ‘yansılama,’ ‘alaycı dönüştürüm’ ve ‘öykünme’ eylemleri ise “türev ilişkileri” olarak adlandırılır. Başka bir kaynakta,

ortakbirlikteliğin alt kümeleri ‘açımlama’ [*paraphrase*] ve ‘ödünç’ [*borrowing*] olarak açıklanırken, türev ilişkisi türleri ise ‘benzeşim’ [*simulation*] ve ‘modelleme’ [*modelling*] olarak öne sürülmektedir (Meyer, 1994: 195-207).

Ortakbirliktelik İlişkileri: Alıntı

Bu yazıda ortakbirliktelik ilişkilerinin arasında alıntı, önemli bir yer almaktadır. Alıntının her iki türü (açık ve gizli), kasıtlı eylemlerdir: bir yazar, önceden yazılmış bir metin ile okumuşluk ilişkisini belli ederek o metinden bir parça kopartıp çeşitli nedenlerden dolayı sonradan yazdığı bir metne yerleştirir. Yerleştirilen parçanın yazarına açık bir şekilde gönderme yapılırsa muhtemelen alıntılama eyleminin amacı, sonradan yazılan metni desteklemek ya da o metne otorite kazandırmaktır. Fakat yerleştirilen parça eğer gizli (gönderme yapmaksızın) yapılmışsa, başka amaçlar söz konusu olabilmektedir. Düz yazılarda kınanan bu eyleme ‘aşırma’ denir. Oysa müzikte ve şiirde gizli alıntı, neredeyse düz yazıdaki açık göndermeler kadar sıklıkla yapıp onama ile karşılanmaktadır. Çünkü 18. yüzyıla kadar yazında olduğu gibi bugüne dek klasik kanonuna ait müzik yapıtları ve şiirsel eserler, genellikle ‘ortak mal’ olarak görülmektedir. Müzikte açık ve gizli alıntılama eylemleri, iki eser arasında başka bir tür anlamsal köprü ve ilişki oluşturmaktadır.

Nitekim Meyer, müziksel alıntılama konusundan bahsederken, ‘ödünç’ terimini kullanır. Örnek olarak Çaykovski’nin 1812 *Uvertürü*’nde ki *La Marseillaise*’in ‘anıştırma’sını [*allusion*], alıntı türünden ayırt eder (1994: 199). Meyer, Brahms’ın Schumann, Handel ve Paganini’nin temaları üzerine bestelediği çeşitlemelerini de ‘alıntılama’ olarak algılamaz. Çünkü “mevcut materyal, yaratıcılığın bir parçası olmaktan çok bir yaratım kaynağıdır” (200). Alıntı konusunda Meyer, örnek olarak George Rochberg’in *Music for the Magic Theater* adlı eserinin Mahler’in 9. Senfonisi ve Mozart’ın K. 287 “Divertimento”sundan alınan materyallerini örnek olarak öne sürer. Aynı şekilde, T.S. Eliot’un *The Waste Land* şiirini herhangi bir açık gönderme yapmaksızın Shakespeare’i alıntılamaşının örneği olarak kullanır. Bu örneklerden yola çıkarak, Stravinsky’nin *Le Baiser de la*

fee Balesinde kullandığı Çaykovski ezgilerini ‘gizli’ alıntının iyi bir örneği olarak öne sürülebilmektedir.

Türev İlişkileri: Öykünme

Türev ilişkileri ise bir yazarın gönderge-metninden aldığı materyallerini kullanırken gerçekleştirdiği sentaktik, işlevsel ve/ya yapısal değişikliklerle ilgilenmektedir. Ciddi bir metni gülünçleştirmek veya abartı ile grotesk³² yapmaya ‘yansılama’ veya ‘alaycı dönüştürüm’ denir. Bu işlemlerde orijinal konuyu veya anlatım şeklini [*narrative form*] değiştirmeden gönderge-metnin destansı veya trajik türünü sıradanlaştırarak, o metnin yapısal ve biçimsel özü değiştirilmektedir. Öykünme (pastiş) ise bir yazarın özgün bir eserde tür açısından belirgin değişiklik yaratmadan bir ya da birden fazla eseri birleştirerek taklit etmesidir. “Ayrıca öykünmede yazarın taklit ettiği metnin özelliklerini dizgeleştirerek, bazen de onun özünü değiştirerek eleştirel, yergisel ve/ya övgüsel erekler de vardır” (Aktulum, 134). Tezin ikinci bölümünde Stravinsky’nin “Divertimento” adlı eserinde öykünme yöntemlerini kullanıp farklı gönderge-metinleri taklit ederek nasıl eleştirel bir yapıtı ortaya çıkardığı görülecektir.

Biçimsel Dönüşüm Türleri

Bir metnin uğrayabileceği çeşitli biçimsel dönüşümler konusunda Aktulum, başka örneklerin arasında “biçem dönüşüm” türleri olarak ‘indirgeme,’ ‘genişletme’ ve ‘kipsel dönüşüm’; ve “anlamsal dönüşüm” türleri olarak ‘öyküsel/içeriksel’ ve ‘pragmatik/edimsel’ konuları ele almaktadır. ‘Biçem dönüşüm’ konusunu ‘1.2.2. Uyarılama’ alt başlığı altında incelenmiştir ve ‘anlamsal dönüşüm’ konusu aşağıdaki ‘1.3.3. Estetik Anlam’ adlı alt başlıkta incelenecektir.

Metinlerarası Okur

Metinlerarası okurlar iki türe ayrılır. Aktulum, bunları “bir metinlerarası göndergeyi...tam olarak hangi metne gönderdiğini kolaylıkla bulabilecek ‘bilgin’” ve “öte yandan, aşırı bir ekinsele birikimi olmayan, dolayısıyla...göndergenin ayırımına tam olarak varamayan sıradan” okurlar olarak tanımlamaktadır. “Bilgin”

³² “Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karışık görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi” (TDK).

ve “sıradan” sözcükleri demokratikleşmiş anlayışımıza ters tınlayabilir. Fakat Aktulum sözlerini yumuşatarak, “bir metindeki her tür göndergenin anlaşılması okurca belli bir çabayı zorunlu kılar” diyerek kabul etmektedir (192). Açık metinlerarası göndergeler, ana-metin ve gönderge-metin arasında köprü oluşturarak bir okurun takip etme çabasını kolaylaştırmaktadır. Ancak kapalı bir göndergeyi tanıyamayan bir okur, bir metinlerarası ilişkinin kullanıldığını nasıl bilecektir? Aktulum, okuma sırasında ana-metinden bir “kopukluk” veya “ayrışıklık” hissinin kapalı metinlerarası göndergelerin tanıtlayıcı belirtisi olduğunu söyler. Ve kapalı göndergeyi yapan yazarlar bile gönderge-metni gösteren ipuçları bırakır. Bu ipuçları, sentaksta kural dışılık veya simgesel çağrışım gibi yöntemlerle okura iletilmektedir.

Müziksel metinlerarası ilişkilerde kapalı gönderge ipuçları ve okurun rolü konusunda Ernest Bloch’un 2. Keman Sonatı örnek olarak verilebilir. Besteci, tek bölümde yazılan ve ilk görünümde mutlak müzik türüne benzeyen bu yirmi dakikalık eserin programı hakkında herhangi bir önsöz ya da açıklayıcı cümle ile bilgi vermemiş; ancak sonatın adına, “*Poème Mystique*” sözlerini eklemiştir. Sonat biçimini esnek bir şekilde izleyen eserin 208. ölçüsünde keman partisi üzerinde Latince “*Credo in unum Deum!/Patrem omnipotentem/Factorem coeli et terrae visibilium omnium et invisibilium/Gloria in excelsis Deo*”³³ metnin bulunması çalmakla yükümlü kişi okuduğunda kopukluk ve şaşkınlık etkisini oluşturmaktadır. Esasında bu sözler, “Nicaea Akidesi” denilen bir dinsel metinden alıntılanmıştı. Bu metnin altına yazılan müzik incelendiğinde, Yunanca plenşan ve sonra Gregoryen Şarkı kökenli, 11. yüzyıldan beri vaftiz törenlerinde kullanılan bir melodi olduğu ortaya çıkar. Bestecinin melodiyi ortaya çıkarmak için mi sözlü metni eklediği; yoksa sözlü metne gönderge yapmak için mi o melodiyi kullandığı konusunda ancak Katolik litürjisi, Gregoryen Şarkı ve Latince bilgisi olan bir çalıcı yorum yapabilir. 1924 yılında o melodi, Bloch’un dinleyicilerinde anırtırma etkisi yaratır mıydı? Eserin temsili sırasında metnin anlamından etkilenmiş olabilen sanatçıların yorumları, metni göremeyen ve farkında olmayan dinleyicilerin algılayışlarında bir fark yaratmış mıydı? Günümüz temsillerinde sanatçı-dinleyici algılayışı kuşkusuz

³³ “Biz tek bir tanrıya inanıyoruz: kadiri mutlak olan, gök kubbesi ve dünyayı yaratan, görünen ve görünmeyen her şeyin yaratıcısı. Tanrı’ya edebiyen şan olsun!”

farklıdır. Bu tür konular aşağıdaki metinlerarası anlam bölümünde ele alınmaktadır. Bu sorulardan yola çıkarak özel bir çaba sarf etmeyen ‘sıradan’ bir okur için metinlerarası ilişkisi tanımlanamayabilen Stravinsky “Divertimento”sundaki ipuçlarının ne olduğu tezin ikinci bölümünde incelenecektir.

Metinlerarası İmge: Palempsest ve Yeniden-Yazmak

Metinlerarası imge konusunda incelenmesi gereken son birkaç terim var. Bunlar, ‘palempsest,’ ve ‘yeniden-yazmak’ eylemlerdir. İlk palempsest olayında bir yazar, “ilk metnin izlerini silmeden, onu bütünüyle gizlemeden daha çok aydınlatır. Böylelikle...bir yapıttan ötekine kalan izlerle yapıtlar arasında geçiş sağlanmış, ‘bütünlük’ kurulmuş olur” (222). Bu şekilde, palempsest kelimesi bir imgenin metinsel yankısı gibi algılanabilir. Hatta sözlü kültürlerde mit ve arketiplerle aktarılmış anlamın, yazılı kültürlere özel imgelerin palempsest ile aktarıldığı söylenebilir. Palempsest, metinlerarası türev ilişkisinden sonuçlanan ve anlam taşıyan bir izlenim türüdür.

İkinci metinlerarası imgesel kullanım ise, yaratma yöntemi olarak önem taşır. “Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır” (Aktulum, 236). Besteciler, ya kendi eserlerini ya da başka bestecilerinkileri farklı çalgı oturtumları için düzenleyerek yeniden-yazma işlemini sıkça uygulamaktadır. Örneğin *Wikipedia*, Musorgski’nin 1874 yılında bestelenen “Bir Sergiden Tablolar” adlı piyano eserinin bilinen Ravel orkestra düzenlemesinin yanında ayrıca orkestra için (komple ya da kısmen) 30’dan fazla; ve başka oturtumlar için 80’den fazla düzenlemesini listelemektedir. Folklor kökenli “Romeo ve Juliet” hikayesi, trajik destan, İngiliz Rönesans’ında tiyatro, opera, senfonik şiir, bale, sinema gibi değişik tür ve temsil kiplerine yeniden-yazma işleminin konusunu oluşturmuştur. Tezin ikinci bölümünde, bu etkinliğin üst üste tekrarlandığında nasıl palempsest izlenimlerine yol açtığı görülecektir.

1.3.2. Estetik Anlam

“Metinlerarası göndergelerle okura dolaylı olarak seslenilir, okur anlama ulaşmaya çağırılır” (Aktulum 214).

Mekanikleşmiş toplumlarda müzik ve edebi yazın türlerinin sanat olarak görülmesi onları bilimsel düşünce, teknolojik kullanım ve eleştirel yaklaşım eylemlerinden farklı kılmaktadır. Bu işlevsel dönüşümünü belgeleyerek dengelemeye çalışan insan bilimcileri, introspektif kültür araştırmalarını fazlaştırmak bilincaltında var olanı, yavaş yavaş bilinçli hale getirmektedirler. Dolayısıyla müzik gibi kültürel aktiviteleri sınıflandırıp, sanat eserlerine anlam atfetmek için emek verilmektedir.

Müziğin kullanımı, dilinki gibi hem toplumsal geleneklere bağlıdır hem de bireyler tarafından özgün ve orijinal ifadeler için kullanılabilir (Subotnik, 169). Esasında edebiyat, müzik, tiyatro, resim ve dans gibi sanat türleri birbirinden ne kadar ayrı gözükürse gözüksün, aralarındaki ilişki örüntüleri incelenirse, sanat nesneleri tarafından temsil edilen anlam bütünlerine daha çok yaklaşılabilir. Bu yüzden estetik anlam konusunu metinlerarası ilişkiler bağlamında ele almak yararlı olabilir.

Bu çalışmanın amaçlarından birisi, estetik anlamın öğelerini metinlerarası ilişkiler çerçevesinde incelemektir. Özetle bu alan, ‘senkronik’ (dizgesel, içebakışlı) ile ‘diyakronik’ (tarihsel, dışadönüklü) diye iki semiyotik (göstergebilimsel) alana ayrılabilir (Scher, 2004: 193). Başka sözlerle Hatten, müziksel anlam konusunda semiyotik bir yaklaşımın hem yapısalcı [*structuralist*] hem de yorum-bilimsel [*hermeneutic*] unsurları içerdiğini iddia eder (2004, 2). Bu alt başlıkta ‘anlam’ terimini ele almadan, ‘yapısal’ ve ‘yorum-bilimsel’ terimlerini daha yakından incelemek gerekmektedir.

Hatten, yapısalcı bir yaklaşım ile bir müziksel esere ait olan karşıt biçimsel öğelerini inceleyen yöntemi kastetmektedir. Bu tür yöntemler, her insanın doğduğu kültürünün kaçınılmaz ideolojik şartlanmalarından sonuçlanan önyargılarını

arındırmak için önce dilbilimciler tarafından geliştirilmişti.³⁴ Müzikolojide yapısalcılık kuramı, en net olarak Heinrich Schenker ve Felix Salzer'ın çalışmalarında görülebilmektedir. Bu tez müzik-edebiyat ilişkisi konusunu ele almasından dolayı, Stravinsky'nin "Divertimento" adlı eserinin derin armonik yapısı değil de daha çok metinlerarası ve ezgisel yapısal nitelikleri ile ilgilenmektedir.

Eseri oluşturduğu dünyadan izole eden bir yöntem olarak eleştirilen salt yapısalcı yaklaşımı tamamlayan yorum-bilimsel yaklaşımın metinlerarası tanımını şöyle özetlenebilir:

Bir metinlerarası göndergenin anlamını çıkarabilmek için, yer aldığı metnin bağlı olduğu yazınsal gelenek, yazarın yazın anlayışı ve metin konusundaki bakış açısı, yazıyla olan ilişkisi, metnin stratejisi, tarihsel ve toplumsal koşullar vb. göz önünde tutulabilir (Aktulum, 167).

Aslında metinlerarası ilişkiler çerçevesinde ele alınan bir edebi veya müziksel eserin anlamının yapısalcı boyutları ancak başka ve önceden gelen metinler ile olan ilişkileri - yani palempsest-imsi veya yorumbilimsel bir perspektif ile - çizilebilmektedir.

"Anlam" teriminin tanımlanması için Cohen tarafından yapılan ve literatürde sıklıkla başvuru olan şöyle bir temel açıklama vardır:

Herhangi bir şey, eğer kendisi dışında bir şeyle bağlantılıysa, ya da kendisi dışındaki bir şeye işaret ediyor, ya da onu ifade ediyorsa, anlam kazanır; bu nedenle anlamın öz niteliği söz konusu bağlantıya işaret eder ve bu bağlantı ile açığa çıkar (Aktaran, Meyer, 1967: 6).

Bu tanımdan anlamın üç ögesi çıkarılabilir: 1) dürtü, 2) dürtü ile gönderme yapılan nesne ve 3) dürtünün anlamını alan birey (Meyer: 6). Daha önce değinildiği gibi, yazın kültüründe bu üç öge yazar, metin ve okur üçgenine indirgenebilir. Ancak klasik batı müziği kültüründe eğer bu terimlerin yerine "besteci," "parti" ve "dinleyici" terimleri konursa, anlam bütünlüğü eksik kalır. Müziksel anlamın iletişimde "icracı" ve "temsili" kavramlarının da eklenmesi zorunludur. Ek 1'de

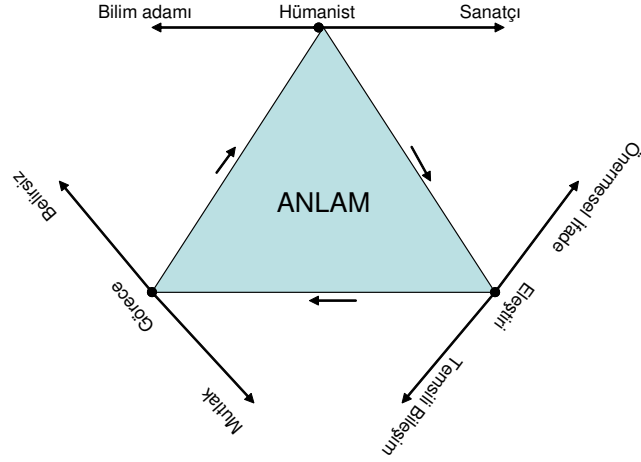
³⁴ Bkz. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, çev. Roy Harris, La Salle: Open Court, [1916] 1972; Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago: University of Chicago Press, 1966; Roland Barthes, *Mythologies*, çev. Annette Lavers, New York: Hill & Wang, 1994.

gösterildiği gibi edebiyatta bir üçgen ile betimlenebilen ilişki, müzikte bir beşgen oluyor. Metin, çalıcının yorum ve kişiliği tarafından değiştirilmektedir.

Dürtüyü sağlayan “yazar”ın fonksiyonu diyalektik olarak düşünülürse, bakış açısı zıtlıklarından dolayı bir uçta “bilim adamı,” diğerinde ise “sanatçı” olur. Bu iki karşıt bakış açısını çözümleyen kişi olarak belki insan bilimlerini temsil eden “hümanist” düşünülebilir. İkinci “dürtü ile gönderme yapılan nesne” köşesinde “metin” olarak yer alan karşıtlıklar “temsili” ve “önermesel” eser türleri tarafından gösterilebilir. Bu iki metin türünün çözümleyeni ise “eleştiri” olabilir. Son ve üçüncü “dürtünün anlamını alan birey” köşesinde olan “okur” kavramını diyalektiğe bölünce ne bakış açısı ne de tür kullanılabilir. Bunlar, “bilgi iletişim” diyalektikleri olarak gruplandırılabilir. Bu gruptaki ve diğer köşelerde oluşan diyalektikler Şekil 2 ve 3’te gösterilmektedir.



Şekil 2: Yazar, Metin, Okur Diyalektikleri



Şekil 3: Anlam Üçgeni ve Diyalektikler

“Bilgi” kavramının nicelik ve nitelikleri, epistemolojik³⁵ filozoflar tarafından Antik Yunan İmparatorluğundan beri tartışılmaktadır. Günümüzde giderek çoğalan iletişim araç türleri, bilginin somutlaşıp anlamın doğru orantılı soyutlaşmasına neden oluşturmaktadır. Çünkü kelime ve simgeler, sadece nesnelere gönderme yapmazlar: anlam taşıyan her bilgi iletişim aracı bir de duygu ile yükümlüdür.

Son olarak ‘anlam’ konusu bu alt başlıkta ne kadar eksik ve yüzeysel olarak ele alınmışsa, yine de retorik alanının ‘sözeylem’ [*speech act*] ve ‘alımlama’ [*reception*] kuramından bahsetmek yararlı olabilir. Bu iletişim alanlarının üç önemli kavramı, ‘düz söz’ [*locutionary*], ‘edimsöz’ [*illocutionary*] ve ‘etkisöz’ [*perlocutionary act*] eylemleridir (Ong, 199). Tıpkı yukarıdaki ‘anlam’ söyleminde edebiyat ve müzik alanlarında araçsal farklar olduğu gibi, bu konuda da farklar vardır. Ancak başka alanlara kayan kuramsal bilgiler hakkında açıklamalarda bulunmak, ilginç sorunları ortaya çıkarabildiği gibi, bazen verimli paraleller de ortaya çıkabilir.

‘Düz söz’ eylemi, sözlü biçimde söylenen, yazılı (edebi veya müziksel) biçimde ise yazılan sözlerdir. ‘Edimsöz’ eylemi ise, konuşan veya yazan kişinin

³⁵ Bilgi kuramı; çeşitli bilimlerin ilkelerini, varsayımlarını ve sonuçlarını eleştirerek inceleyen felsefe dalı (TDK).

aklındaki ‘sezdirisel’ [*implacative*] hesaplaşma olayı ile ilgilenmektedir. Yani “senin odan dağınıktır” imasının edimsöz eylemi, belki odası dağınık olan kişinin odasını temizlemesinin gerekli olduğunu kastetmektir. ‘Etkisöz’ eylemi, bu iletişim alışverişi tarafından sonuçlandırılan etkidir. “Senin odan dağınıktır” ifadesini duyan kişinin etkisöz eylemi, odasını temizlemesi olabilir; fakat her ebeveynin bildiği gibi, olmayabilir de.

Eğer “bir fikri tam anlamıyla açıklamadan aktarmak, müziksel düşüncenin soyutluğu ile mümkün olan mucizelerden biridir” (Barricelli, 1991: 7) ise, o zaman alımlama kuramı, yazınsal ve müziksel alanlarda benzerlikler taşımaktadır. Stravinsky’nin ‘düzsöz’ metinlerindeki geçmiş kullanımlarını dinleyerek, inceleyerek ve metinlerarası göndergelerini yorumlayarak, bestecinin ‘edimsöz’ hesaplamaları sezilmeye başlıyor. Simgeleri deşifre edip anlam yaratmak her okur, dinleyici ve seyircinin aktif bir şekilde katıldığı etkinliktir. Subotnik, müziğin genel tını ve kültüre olan ilişkisini özetleyerek şöyle der:

Yalnızca bazı müzikler özerklik için mücadele eder. Bütün müziklerin tınısı ve biçimi vardır. Yalnızca bazı insanlar müziği yapısal olarak dinlerler. Her insanın müziğe karşı kültürel ve duygusal tepkileri vardır. Bu karakteristikler ve tepkiler ne tek-biçimli ne de sabittir; aksine bunlar, müziğin tanımlandığı değişik bağlamlar kadar farklı, değişken ve açık-uçludurlar (1988, 122).

Estetik anlam, 1920’lerde yeni karşıtlaşan bir polemik alanı oluşturuyordu. Antik Yunan düşünce ve mitolojisi, Rönesans ustaları ve müzikte bir klasik kanonun oluşmuşluğu: bunlar, özellikle I. Dünya Savaşı sonrası sanatçıların gelecekte manevi beklentilerini azaltmaktaydılar. Kulakları geçmişin konuları ile çınlayan besteciler, üzerinde durdukları toplumsal düzenin enkazlarına bakarak, parçaları tekrar birleştirmeye başladılar. Özellikle iki savaş arasındaki eserler hakkında, Garafola’nın deyişi ile “anlam, dönüşüme yol açan sürecin kendisi haline geldi...” (142). Zaman, anlamı değiştirir.

II. BÖLÜM

STRAVİNSKY’NİN “DİVERTİMENTO”SU

Birinci bölümde sanat eserlerinin temel süreçleri ele alındı. “Simge” adlı alt başlıkta müzik-edebiyat ilişkisi içinde metine bağlı geleneklerin sözlü kültürlerde bulunan kökenlerine bakıldı. Aynı zamanda toplumlarda mitolojinin metaforik (mecazi) rolü ve arketiplerin gönderim etkisi incelendi. İkinci bölümde bunların yararları, Stravinsky’nin edebi kaynağının (*İisjomfruen*) hangi simgelerini sahne eserinde (*Le Baiser de la fée*) kullandığı araştırılacaktır; aktarılan bu simgelerin ne tür anlamsal ve gönderimsel öğeler taşımakta olduğu ve aynı zamanda ne tür değişimlere uğradıkları incelenecektir.

“Öykünmecilik” adlı alt başlıkta gerçeğin sanatsal temsili süreci, kip ve taklit kavramlarının tanımları araştırıldı. Ve taklidin biçim, tür ve biçemlerin oluşmasındaki rolü incelendi. Anlatım ve gösterim, yazarın bakış açısı ve seyirci/dinleyici/okur algılayış biçimleri ele alındı. İkinci bölümde bu kavramların iki yararı olması beklenmektedir. İlkin, sürekli tür ve biçimi değişen bir eserin dönüşümlerini izlerken müzik, edebiyat ve sahne sanatlarının (kuramsal açıdan) birbirlerine nasıl benzediği ve birbirinden nasıl farklı olduğunun belirtilmesinde kolaylık sağlar. İkincisi ise, sanatçı ve seyircinin sanat eserinden olan çeşitli talep ve kazançlarının ne olduğunun tespit edilmesinde yarar vardır. Bir arada değil de ikinci bölümün her alt başlığında eserin geçirdiği aşamaları takip ederken (kaynaktan sahne eserine, baleden ‘mutlak’ müziğin düzenlemelerine kadar) yararlanılabilen kavramsal bir alt yapı oluşturulmuş olacaktır.

Birinci bölümün üçüncü alt başlığında metinlerarası ilişkiler ele alındı. İşte bu kuramsal alanın yazılı kültürümüzde önemi çoktur. İkinci bölümün esas konusu olan “Divertimento” adlı eser, sadece bir keman-piyano eseridir. Fakat eserin yazınsal kaynaklarının seçilişi, öykünme yöntemleri ile sahne için uyarlanması ve sonradan sadeleştirilmesinden oluşan yineleniş süreçleri, “Divertimento”ya birkaç

ipucu dışında boyutları ilk bakışta tahmin edilemeyen bir anlam ve gönderim zenginliği kazandırmaktadır.

İkinci bölümün alt başlıkları arasında yer alan ‘*mimēsis*,’ ‘sentez’ ve ‘*katharsis*’ terimleri, Antik Yunan tiyatro geleneklerine gönderme yapmaktadır. *Mimēsis* ve *katharsis* terimleri, Türkçe “Gösterim” ve “Tiyatro Terimleri” sözlüklerinde yer almaktadır. İlk bölümde Türk Dil Kurumu’nun “Genel Türkçe Sözlüğü”nde ‘öykünmecilik’ adı ile ele alınan ve geniş sanatsal süreçlerin kuramsal açıklamasında yer alan kavram, bu bölümde bazı yerlerde daraltılmış bir anlam çerçevesini kastetmek için ‘*mimēsis*’ olarak yer alacaktır. ‘*Katharsis*’ terimi ise Aristoteles’in “Poetika”sında yer aldığı gibi, dramatik temsiller sonucunda seyirciler tarafından yaşanan bir tür duygusal arınma veya tutkusal temizleme etkisini kastetmektedir. Terimin modern çözümleme literatüründe ki kullanımı ise, herhangi bir sanatsal eser veya psikolojik durum tarafından uyandırılan gerginlik, çözümlememişlik veya kargaşadan oluşan yükün çözümleme veya saflaştırılmasını tanımlamaktadır.

Klasik dönem mutlak müzik türleri, genellikle analiz için temasal, armonik ve biçimsel öğelere ayrılınca semiyotik bütünler olarak görülebilmektedir. Mutlak olmayan müzik türlerini eleştirmek için saf analitik yöntemlerin kullanılması ise yetersizdir. Hatta programsal temsil türlerinin anlamının ispatlanmasında müzik dışı öğelerin daha da önemli olduğu söylenebilir (Subotnik, [1981] 1991: 112). Bu bağlamda tezin ikinci bölümünde ara sıra savaşlar arası dönemde Stravinsky’nin bulunduğu kültürel ortamın özel nitelikleri hakkında açıklamalar yer alabilir.

2.1. Öykü

Biri yazın diğeri müzik olmak üzere Stravinsky, “*Le Baiser de la fée*” (Türkçede “Perinin Öpücüğü” ve İngilizcede “*The Fairy’s Kiss*”) adlı balesinin tasarımıyla 19. yüzyılın iki farklı kaynağından faydalanmıştı. Kurgusu için 19. yüzyılın en büyük romantik Danimarkalı yazarı, Hans Christian Andersen’in 1861 yılında yayımlanan, “*Iisjomfruen*” (Türkçede “Buz Perisi,” İngilizcede ise “*The Ice*

Maiden,”) adlı öyküsünü seçti.³⁶ Stravinsky’nin balesinin isminde olan ‘öpücük’ kelimesi, başkişinin bebekken bir peri tarafından öpülmesine gönderme yapmaktadır. Melodik içerik için Stravinsky, eser boyunca bir önceki kuşağa ait olan yurttaşı Peter İliç Çaykovski’nin az bilinen, çeşitli solo piyano ve şan eserlerinden alıntı kullanmaktadır. Bu alt başlıkta Andersen’in hikayesi ve “*Le Baiser*”in librettosu arasındaki benzerlik ve farklar incelenecektir.

Andersen, masallarıyla ünlü bir yazardır. Ancak *Iisjomfruen*, masalımsı nitelikleri olmasına rağmen bir grup öykü arasında yer almaktadır. Öykü, 20. yüzyılda gerçekçilik, yapısal birlik ve az sayıda karakterle örülme özelliklerine sahip yalın bir anlatım türü olarak gelişti. Masal türü ise sihir unsurları ve arketip kişileri içeren bir tür öyküdür. Feodal sistemin sosyal ilişkilerinin sınırlarını denetleyen sözlü bir edebiyat türü olarak masallar, Batıda ilk İtalya’da ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıl Fransa’sında yazılı bir geleneğe dönüşmüş olan bu tür, XIV. Louis’in salonunda sunulduktan sonra genel toplumsal kullanımına geçebilmişti. Bunun için masal, aristokrasi ve eski rejimin menfaatleri doğrultusunda derlenerek, birikimli ve özgün bir yazın türü olarak gelişmişti (Zipes, 2006: 3). *Iisjomfruen*’deki gerçekdışı unsurlar, arketip kullanımı ve toplumsal düzenin kapalı bir şekilde desteklenmesi onu masal türüne yaklaştırmaktadır. Kısa epizotlarda düzenlenmişliği ile de bu hikayenin sözlü olay örgüsüne benzerlikleri vardır. Ancak olay örgüsünün genel “doruğa çıkıp indiği çizgisel” ve “artan bir gerilimle geliş[mesi]” ile biçimi, roman ve daha uzun kurgusal yazın türlerine benzemesine neden oluyor (Ong, 170). Bu yüzden *Iisjomfruen*, modern öykü biçiminin ön örneklerinden biri olarak sayılmaktadır.

Motifsel bir bakış açısından *Iisjomfruen*’in ne tür bir öykü olduğunu daha iyi anlamak için, onu edebiyatın genel türev kategorileri ile karşılaştırmak yararlı olabilir. Kanadalı edebiyat eleştirmeni Northrop Frye (1912-1991), Aristoteles’ten yola çıkarak anlatım türlerini 3 ana kategori (trajik, komik ve temasal) ve 5 çağa ayırarak (mitoloji, romans, yüksek *mimēsis*, alçak *mimēsis* ve ironi) 15 farklı kategori

³⁶ Wikipedia’da bu öykü, *Andersen’in* 17 yıl öncesinden yazılan *Sneedronningen* (“*The Snow Queen*”) adlı masalı ile karıştırılmaktadır.

oluşturdu (Şekil 4³⁷). Bu yaklaşıma göre *Iisjomfruen*, ‘alçak *mimēsis*’in ya ‘tragedya’ ya da ‘temasal’ kategorisi ile kesiştiği yere denk gelir.

	Trajik	Komik	Temasal
Mitoloji	Diyonisiac; tanrıların ölümleri: " <i>Herkül</i> "	Apollonian; tanrılaştırılma: Herkül, Dante, " <i>Divine Komedî</i> "	Dinsel yazın: "Kuran," "Tevrat," "İncil"
Romans	Mersiye [<i>elegiac</i>]; kahramanların ölümleri: " <i>Beowulf</i> "	Pastoral; kahraman ve doğa bütünleşir: Shakespeare, " <i>As You Like It</i> "	Tarih (<i>chronicle</i>): Sir Thomas Malory, " <i>Le Morte d'Arthur</i> "
Yüksek Mimesis	Klasik trajedi; asil bir insanın ölümü: Sophocles, " <i>Oedipus Rex</i> "	Aristophanic; kahraman kazanır: Shakespeare, " <i>The Tempest</i> "	Ulusçuluk: Luís Vaz de Camões, " <i>Os Lusíadas</i> "
Alçak Mimesis	Pathos; normal bir insanın ölümü: Arthur Miller, " <i>Death of a Salesman</i> "	<i>Menandic</i> ; kahramanın sosyal seviyesi yükselir: Jane Austen, " <i>Pride & Prejudice</i> "	Realizm yöntemi ile bireysellik: William Wordsworth, " <i>Prelude</i> "
İroni	Günah keçisi (<i>scapegoat</i>): N. Hawthorne, " <i>Scarlet Letter</i> "	Sadizm: Patrick Süskind, " <i>Das Parfum</i> "	Kopukluk (<i>discontinuity</i>): Samuel Beckett, " <i>Waiting for Godot</i> "

Şekil 4: Northrop Frye'in Edebiyat Kategorileri

‘Trajik’ eserler, genellikle başkişinin ölümü ile sonuçlanmaktadır. Ayrıca bu makamda başkişinin topluma yabancılaşması söz konusudur. Aşağıdaki analizde *Iisjomfruen*’in başkişisinin hem toplumdan uzaklığı hem de sonda gerçekleşen ölümü, eseri tragedya makamına uygun kılmaktadır. Trajik makamının ‘alçak *mimēsis*’ çağı ile kesişmesinde ‘pathos’ kategorisi bulunmaktadır.

Fakat eğer *Iisjomfruen*, ‘temasal’ bir eser olarak ele alınırsa, o zaman eserin entelektüel içeriği, olay örgüsünden fazla önem kazanmaktadır. Bu makamın ‘alçak *mimēsis*’ ile kesiştiği yerin başlıca nitelikleri, bireysellik ve romantizmdir.

³⁷Tablodaki bazı örnekler http://en.wikipedia.org/wiki/Anatomy_of_Criticism sitesinden alınmıştır.

2.1.1. *Mimēsis*³⁸

Hans Christian Andersen, toplam 156 masal ve öykü, aralarında 6 opera olan 25 sahne eseri, seyahat günlükleri, kısa romanlar ve otobiyografiler yazdı. Yazarın en uzun hikayesi olarak *Iisjomfruen*, 1861 yılında dört hikayeden oluşan küçük bir koleksiyonda yayımlanmıştı. Andersen, Noel zamanında yayımlanan bu koleksiyonun yazdıkları arasında en iyisi olduğunu iddia etmişti (1983 [1874]: 1088).

“*Fairy Tales and the Art of Subversion*” adlı kitabında Jack Zipes, Hans Christian Andersen’in karakterini şöyle anlatmaktadır:

Andersen, batı dünyasında soylular ve burjuvalar tarafından tanınıp kabul görmesine rağmen, kendisini hiçbir zaman herhangi bir grubun gerçek bir üyesi olarak hissetmedi. O, yabancı ve yalnız bir adamdı, orta yaşlarına geldiğinde sürekli seyahat ediyordu. Gezgini bir yaşam sürmesi (tıpkı hikayelerindeki gezginler ve kuşlar gibi), aslında bir yandan sevgi duyduğu hâkim sınıfın egemenliğinden nefret eden bir adam olduğunun göstergesiydi (2006: 83).

Masal, tiyatro eserleri ve hikayelerinde Andersen, sürekli sınıflar arası ilişkiler ve sınırları incelemektedir. Sınırların geçilmesi veya aşılması, bu yazar için önemli bir konu oluşturmaktadır. Birey, sosyal sınıflar arası sınırları geçerken izlenir; toplumun, doğanın ya da fiziki dünyanın oluşturduğu sınırları geçmeyi amaçladığı için eleştirilir.

Zamanla eserlerini “Protestan ahlak değerleri ve varoluşçu bir biyolojik düzen” ile aşılayarak kendini dünyaca ünlü ve Danimarka’da üst sınıflarla bağlantıları olan bir yazar olarak kabul ettirmeyi başarmasına rağmen Andersen, hep kendini bir yabancı olarak görmüştü (Zipes: 83). “*Outsiders*” adlı kitabında Hans Meyer, zamandaş eleştirmenlerinin Andersen’i, sınırlı entelektüel yetenekleri ve “sonradan görme” [*“parvenu”*], sınıf atlamaya çalışan, 2. sınıf bir yazar olarak değerlendirmelerinden bahsetmektedir (1984: 192). Babasının zihinsel engelli bir kunduracı, annesinin ise okumamış bir çamaşırcı olması, Andersen için 19. yüzyıl

³⁸ *Iisjomfruen* hikayesi ile ilgili bütün bilgiler, Erik Christian Haugaard’ın İngilizce çevirisinden alınmıştır (*Hans Christian Andersen: The Complete Fairy Tales and Stories*, New York: Anchor Books, 1983).

sosyal hiyerarşisinde ciddi köstekler oluşturdu. Ailesinin düşük bir sosyal sınıftan olması, toplum tarafından kınanan eşcinselliği ve sıra dışı görünümü yüzünden Andersen, sürekli kendini kabul ettirmeye çabalayıp ikiyüzlü bir hayatı sürdürmek zorunda kaldı. Dışlanma endişesi, yazarda var olan sosyal sınırlarla savaşmak zorunluluğu ve yabancılık hissi yaratmıştır (191-199). Bunlardan dolayı sınırlar konusu Andersen için özel bir çekicilik oluşturmuştu. Hatta şöyle söylenebilir ki Andersen, edebiyatın oluşturduğu temsil ortamını bir otobiyografik *mimēsis* aracı olarak kullandı.

“*Den lille havfrue*” (“Küçük Denizkızı”) masalında Andersen, batan gemisinden denize düşen bir prensin hayatını kurtarıp ona aşık olan bir denizkızının öyküsünü yazar. Biyografi yazarı Signe Toksvig’in deyişi ile bu masalda Andersen, “küçük denizkızının ta kendisi idi – fakat uzak, ölümlü, aziz prensi kazanma çabasında her yönden engelliydi: terk edilmiş bir çocuk, köle, yabancı.... Prensi kaybetti, başka birisi ile evlendiğini gördü.... Kendini kadınlaştırması bir hayli zayıflık itirazı idi” (Aktaran, Mayer: 193). 24 yıl sonra *Iisjomfruen* hikayesinde ise Andersen, kendini “Rudy” adlı başkışı olarak betimlemektedir.

Frye’in ‘alçak *mimēsis*’ çağında asil olmayan -- yani normal -- bir başkışı betimlenir. Olay örgüsünde *Iisjomfruen*’in ‘temasal’ makamına uyan bireysel motiflerin arasında Rudy’nin içsel ve fiziksel gücünü sınayan çeşitli epizotlar yer almaktadır. Hikayede yetim olarak dedesinin dağdaki evinde büyüyen Rudy, 8 yaşındayken amcasının evine taşınır. Küçük bir yaştan beri belli olan özel dağcılık ve tırmanma yetenekleri ile Rudy, gençliğinde yaşadığı bölgede bir derece ün kazanmış olur. Bununla Andersen, başkışının isimsizlikten tanınan statüye geçmesi ile ilk sınırı aşarak bir kimlik kazandığını gösterir. Rudy, yan köyün bir festivalinde zengin bir değirmencinin kızına aşık olunca, daha düşük bir sosyal sınıftan gelmesinden dolayı değirmenci, kızı Babette’in onunla evlenmesine izin vermez. Büyük yetenek, cesaret ve kahramanlık gerektiren bir görevi yerine getirince Rudy, değirmencinin saygısını ve evlenme izni kazanır. Bu noktada Rudy, sosyal sınıfları bölen başka önemli bir sınırı geçer.

Andersen, *Iisjomfruen*'in ana temaları arasında toplumsal ve doğal düzenin muhafaza edilmesini incelemektedir. Bu çerçevede bütün olumsuz etkenler, “Buz Perisi” karakteri tarafından kişileştirilmektedir. Nitekim 15 kısa bölümde yazılan hikayenin 9. bölümü, “Buz Perisi” ismini taşımaktadır. Bu bölümde anlatının merkez çatışmalarının bir tanesi net bir şekilde ifade edilmektedir. Buz Perisi, buzulların derinliklerinde yaşar ve doğanın yıkıcı gücünü temsil eden arketipsel dışı bir karakterdir. Öpücüğü ölümcüldür. 9. bölümde Buz Perisi, dağın yükseklerinden aşağıdaki köyü izlerken tünelle dağın içinden yeni inşa edilmiş demir yollarındaki treni görüp şöyle der: “O rasyonel varlıklar sanki [doğanın] efendileriymiş gibi davranıyorlar; fakat aslında doğanın gücü onlara hükmeder!” Doğanın iyimser güçlerini temsil eden güneş ışınları yanıt verir: “İnsani düşünce okyanusları geçmiş, dağların yerlerini değiştirmiş, vadileri doldurmuş. ‘İnsan zihni, doğaya hükmeder!’” Nefret dolu Buz Perisi, “Haşarat!... İnsani düşünce!... Doğanın gücü onları taşıyor” diye haykırarak çığ düşürür (765-6).

Bu noktada belki üst sınıf okurlarının hassasiyetlerini düşünerek Andersen, ‘trajik’ bir sonun sorumluluğunu üstlenmemek için romantik ‘kitsch’³⁹ türü belirsizlik yaratan yapısal bir ‘can yeleği’ oluşturur. Nişanlanmış çiftin bir kavgası sonucunda Rudy, yüzüğünü kaybeder. Barıştıktan sonra ve evlenme günü yaklaşırken Babette, kendini bir kabusta Rudy’yi aldatırken görür. Ne yaptığını fark edince Babette, “Keşke evlendiğim gün -- hayatımın en mutlu günü – ölseydim. Tanrım...insafı olurdu!... Hem Rudy, hem benim için daha iyi olurdu. Kimse geleceğini göremez” diye rüyada bir uçurumun kenarından ölümüne atlar (776).

Düğünden önceki gün, Rudy ve Babette küçük bir kanoya binip bir gölün ortasındaki adaya geçerler. Oradayken kano, akıntıya kapılarak karadan uzaklaşır. Kanoyu yakalamak için buz gibi suya atlayan Rudy, gölün derinliklerinde kayıp yüzüğünü gördüğünü düşünür. Parlak şeyi almak için dalınca Buz Perisi, Rudy’yi ayaklarından öper ve zaferi kazanarak, onu gölün derinliklerine çeker. Anlatanın sesi olarak Andersen, yumuşatan mesajlar vermeye başlar. “Aşktan aşka, yeryüzünden cennete uçmak çok güzeldir....Ölümün buzlu öpücüğü fesatlığa karşı egemen

³⁹ Yaygın kullanımda olan Almanca kökenli terim, edebiyatta zevksizlik, şirinlik veya fazla duygusallığa başvuran yöntemleri kastetmektedir.

olmuştu. Önsöz sona erdi; şimdi hayatın dramı başlayabilir. Ahensizlik, ahengi içinde soğurur. Sizce tragedya mıydı?” (779).

Okurlar, Babette’in rüyasına kadar bu soruya ‘evet’ diye cevap verebilirdi. Saf kötülüğü temsil eden Buz Perisi’nin sonunda Rudy’yi ele geçirerek zafer kazanması, istenilmeyen ve trajik bir son yaratmaktadır. Fakat Babette’in rüyası ile Andersen, bu noktaya kadar anlatım ile yaratılan bütün semiyotik anlam çerçevesini değiştirmektedir. Bu ‘çark etme’ (u-dönüşü) eserin romantik biçiminin göreliliğinden kaynaklanmaktadır. Subotnik, müzikten bahsederek romantik anlamın sırf biçimsel nitelikler göz önünde bulundurularak çıkarılamaz olduğunu söyler.

Eseri sabit bir nesne olarak bilinçli bir biçimde algılayabilmek ya da yorumlayabilmek için, ve yalnızca eser içinde gerçekten ne olduğunun görgül temeli üzerinde analiz yapmak için, eser sona erinceye kadar beklemek ve onun dışında kalmak zorunlu hale gelmektedir. Bu anlaşılır bir biçimde nedensiz bir süreçtir, çünkü yapısal analizin hiçbir genel kuralı, sadece üstü kapalı olmayan birleştirici ilkenin yönettiği ardışık olayların varlığından çıkarsanamaz (1981: 122).

Müziksel söylemden çıkarılan bu alıntı, Andersen’in *Iisjomfruen* hikayesinin anlam bütünlüğünü açıklamak için uygundur. Okur, ancak anlatının sonunda tam istenmeyen (fakat başından beri kaçınılmaz olduğu bilinen) sonucun gerçekleşmesinden sonra anlar ki aslında yazar, okurun beklentileri doğrultusunda bir olay örgüsü yaratmış oluyor. Buna rağmen yazar, ‘trajik’ bir anlam çıkarmaya hazırlanan okurların (Babette’in rüyası ile) mutlu bir son olarak algılamalarını istediğini işaretleyerek okurun beklentilerine karşı bir anlam yüklemektedir. Bu stratejiyi uygulayan Andersen’in edimsöz eylemi ne kadar otobiyografik *mimēsis* olursa olsun Rudy’nin Babette’i sahiplenememesi ve dolayısıyla sosyal sınırları geçmesinin önlenmesi etkisöz eylemlerinin arasında günün mevcut iktidarını avutma amacı taşımaktadır.

2.1.2. Simge

Andersen, eserlerini Avrupa’da romantik iklimin en yoğun olduğu zamanlarda yaratmaktaydı. Sanat felsefesinin kuramsal bir alt yapısının henüz oluşmamışlığı, kültürel özgeçmiş ve eksik eğitimi ile beraber Andersen’i romantizmin getirdiği paradokslarını daha derin bir anlayış ile görmek için yetersiz bırakmıştır. Ulusçuluk akımının bir sonucu olarak görülebilen Almanya’da Grimm

Kardeşler (1785-1863) ve Rusya’da Alexander Afanasyev’in (1826-1871) tarafından biriktirilen folklor, masal ve öykü edebi koleksiyonları, iktidarın beğenisini toplamak için hazırlanmıştı. “Esasında çocuklar için yazılan edebi masal biçimi hem oyalayıcı bir eğlence kaynağı hem de gençlerin iç dünyalarını şekillendiren bir ideolojik eğitim aracı olarak tasarlanmıştı” (Zipes 35). Bir masal yazarı olarak görülmesi, Andersen’in saf masal olmayan eserlerinin bile benzer bir simgesel anlam taşımalarına neden oluşturmaktadır. Üstelik yukarıda değinildiği gibi *Iisjomfruen* öyküsünün arketip ve gerçekdışı masalımsı unsurları içermesi, öykünün simgesel anlamını arttırmaktadır.

Biçiminin taşıdığı simgesel önemi dışında *Iisjomfruen*’in içerdiği başka arketipsel simgeler de vardır. Genç çiftin düğünden önceki gün kano ile geçtiği ada, kaybedilen bir cennetin simgesidir (Franz, [1974] 1995: 261). Dağ, kahramanın yoğun emeklerin ardından kendisi ile barışıklık ve çetin bir karakteri kazandığı yeri simgelemektedir (Franz, [1970] 1996: 129). Buz Perisi’nin kendisi, doğanın ütopyik kalkınma ideolojisine karşı olumsuz ve yıkıcı bir gücün dışı kişileştirilmesidir. Jung’un arketip çalışmalarında buz, “bir duygusal durumun soğukluk veya sertliğe dönüştüğü doruk noktasına ulaşmışlığını simgelemektedir” (Franz, 1995: 247). Tipik bir “*femme fatale*” karakteri olarak Buz Perisi, baştan çıkarıcı ve aldatıcı yöntemleri uyguluyor. Kurbanlarını ele geçirmek için kullandığı ölümcül öpücükler, Buz Perisi’nin cinsiyetinin aldatıcı gücünü simgelemektedir.

Öpmek, 19. yüzyıl sanat eserlerinde sık betimlenmeyen bir simgedir. Masal ve öykü türlerinde ise öpmek, sıkça dönüşüm ile bağlanan bir eylemdir. “Uyuyan Güzel” masalında prens, ölüm gibi bir uykuda bekleyen genç kızı öperek uyandırır. Grimm Kardeşler’in “Prenses ve Kurbağa” masalında bir kurbağa, prensesin öpücüğü sonucunda prene geri döner. Ancak 1890’lı yıllarda Salome’nin *John the Baptist*’in kesilmiş başının ağzını öpmesi batı sanat dünyasının en rahatsız edici anlarının ve Judas’ın İsa’yı öpmesinden sonra kötülük simgeleyen öpücüklerin ilkleri arasında yer almaktadır. Stravinsky’nin ellerinde ‘Salome’ temalı bir eser kanonunun oluşundan sonra “*Le Baiser*” adlı balede ölümcül öpücük simgesinin kullanımı bir sonraki alt başlıkta ele alınmaktadır.

Akımlar Açısından

Sanatçı olarak Stravinsky, Andersen ile karşılaştırıldığında (ne kadar söylene az) çok farklı bir izlenim bırakır. 73 yıl aralıkla doğmaları, bu iki sanatçının yaşadıkları koşulların ideolojik, sosyal, ekonomik ve estetik temellerinin birbirine hiç benzememesine neden oldu.

Fransa'nın I. İmparatorluk döneminde görsel ve plastik sanatlarda antik klasik simgelerini yeniden kullanan bir 'neo-klasisizm' akımı oluştu.⁴⁰ Fakat 19. yüzyıl ilerledikçe Antik Yunan ve Roma İmparatorluklarından esinlenen bu simgeler, hızla değişen ticaret, sanayi ve bilim ortamlarında giderek bağdaştırılamayan ve mantığa aykırı bir kargaşa ile sonuçlanmaktaydı. Hayat standartlarının her yönden yükselmesi, görünümde romantizmin teleolojik ve ütöpik varsayımlarının doğruluğunu desteklemekteydi.

Ancak 20. yüzyıl yaklaştıkça romantik estetik akımının aşırılıkları bazı sanatçı ve eleştirmenlerde güvensizlik uyandırdı. Bu elit kitle, yaygın olan kültürel atmosferi bir tür yozlaşma olarak yorumladı. Hissedilen güvensizlik, *fin-de-siècle* Paris'te eski simgelerin yeniden kullanımının yeni ve yoğun bir neo-klasisizm akımının oluşmasına neden oldu.

Fransız düşünür ve yazarların klasik değerleri kucaklamaları oldukça milliyetçi bir nitelik taşıdı. Napolyon Savaşları'ndan beri Almanya ve Fransa'nın birbirine duyduğu güvensizlik ve siyasi düşmanlık, aralarında Rusya'nın siyasi arkadaşlığının değerini artırmıştı.⁴¹ Fransa'da romantizm, Alman kültürünü temsil

⁴⁰ Napolyon Bonaparte, idaresi sırasında tahta darbe sonucuyla geldiği için halkla ilişkiler imajını yaratırken büyük ideolojik sorunlarla karşılaşmıştır. Jacques Louis David ve Jean-Auguste-Dominique Ingres, imparatorluk dönemi boyunca bu sorunları aşmak için klasik ikonografisini kullanarak Napolyon'un halkla ilişkilerinde önemli bir rol oynarlar. Bu ressamlar, Napolyon'un hem gerçek otoritesini hem de gerçek dışı kalıtsal niteliklerini betimlemek için mitolojik kaynaklara başvurmak zorunda kaldılar.

⁴¹ Otto von Bismarck'ın elçiliği sayesinde "League of the Three Emperors" (Almanya, Rusya ve Avusturya-Macaristan) ve ardından 1887 yılı "Reinsurance Treaty"nin imzalanması ile hep Fransa'yı izole etmeyi amaçlayan Rusya odaklı diplomatik tedbirler alınmıştır. Bismarck'ın istifasının ardından 1890 yılında bu antlaşmayı yenilemeyen II. Kayser Wilhelm, Rusya'nın Avusturya-Macaristan'ınine bağdaştırılamayan menfaatleri yüzünden Fransa ile bir itilafa girmesine izin verdi. Bu arada

eden bir simge olarak görülmeye başladı. Savaş dönemi politik koşullarında “Fransız kamu hayatının çoğunda gözlemlenebilen muhafazakarlık ile kültürel ulusçuluğun yükselişi arasındaki bağlantıyı saptamak çok önemlidir. Çünkü ‘neo-klasik’ teriminin ilk anlamının ortaya nasıl çıktığını öğrenmemiz gerekiyorsa Fransız müzik politikalarının Alman-karşıtı tutumunun buna temel oluşturduğunu bilmek zorundayız” (Messing, 1988: 6). Bu akımda Landowska⁴², Saint-Saëns ve Debussy’nin ön çalışmaları, neo-klasik yöntemlerinin simgesel anlam kazanmasında önemlidir.

Batılı kültürlerin 19. yüzyılda bilimsel ilerleme, toplumsal demokratikleşme ve sömürgecilikten elde edilen zenginleşmeleri, kendilerine özgü genel bir kalkınma inancı ile birlikte başka kültürlerle karşı aşağılayıcı ve budun merkezli [*ethnocentric*] bir tavır getirdi. Fakat Leonard Bernstein’in görüşünde şaşırtıcı hızla değişen batı dünyası, kendinden eminliğini 20. yüzyılda birden kaybetti. Stabil olmayan bir evrenin tanrısız olabileceğinin fark edilip ardından vahşet kavramına yeni anlam getiren bir dünya savaşının yaşanması, toplumsal psikoloji üzerine derin izler bırakmıştır. Sanatçılar artık Schubert gibi saf ve direkt “*Du bist die Ruh*” diyememeye başladı. “Seni seviyorum” ya da “senden nefret ediyorum” gibi düz ifadeler yeterli veya etkili olmamaya başladı. Bernstein, “yeni yüzyıl[ın sanatçıları], geçmiş çağlarda kullanılmış bütün maskelerden daha da zarif ve saklayıcı bir maske altından konuşmak zorundadır” der. Duygusal çaresizliğin sonucu olan bu dolaylı anlatım tarzının inceliği, kırılganlığı ve doluluğunun aslında dokunaklı olduğunu söyler. Soğuk ironi, yapmacık ciddiyet ve kara mizah anlayışı ile Stravinsky’nin neo-klasik müziğinin “kibir, itaat, şefkat, ölüm korkusu ve tanrı sevgisi” gibi bütün çağlarda ifade edilmiş en güçlü duyguları içermekte olduğunu iddia eder (Bernstein, 376–8). Geçmişten alıntı kullanarak modern mesajların belli bir mesafeden, ikinci elden aktarılır gibi iletilmeleri, düşündürücü ve tüyler ürpertici bir etki taşır. Günümüzde komedinin tragedyaya olan yakınlığı, bu müziğin ifadeselliğinin büyük başarısıdır. Neo-klasisizm, “1920 yıllarının bestelerinde hem yenilik hem de gelenek barındıran bir simgeydi” (Messing, 1991: 497).

Almanya’nın Avusturya-Macaristan ve İtalya ile yaptığı siyasi antlaşma, ideolojik farklarına rağmen Fransa ve Rusya’nın İngiltere ile üçlü bir ittifak kurmalarına neden oldu.

⁴² Wanda Landowska (1879-1959), Paris’te yaşayan Polonyalı bir klavsen sanatçısıydı.

Sosyal ve Politik Açıdan

Profesyonel ve tarihsel farklarının yanında Stravinsky ve Andersen'in kişisel 'yabancılık' deneyimleri de farklıydı. Stravinsky, eşi ve çocukları ile 1910-14 yılları arasında, gidip gelerek Fransa'da Rus aristokrasi olarak yaşamaktaydı. I. Dünya Savaşı'nın başında İsviçre'ye yerleşen Stravinsky, 1917 Ekim Devrimi sonucunda sürgün oldu⁴³ (Taruskin 409). Sovyetler Birliği'nin kurulmasında Stravinsky, Rusya'daki mülk, vatandaşlık, gelir kaynakları, kitap ve el yazıları, kişisel eşyaları ve bazı eserlerinin telif haklarını kaybetti. Dahası ailesinden ve eski dostlarından kalıcı olarak uzaklaştırılmıştı (Watkins, 2003: 155).

Bu yoğun politik iklimde "[20. yüzyıl Fransız bestecileri,...]aslında kamusal meseleler, simgeler ve ideolojilerle derin ilgileri bulunan entelektüeller oldukları için bu [bestecilerin söz konusu dönemdeki]...evrimleri, yalnızca 'salt' biçimsel gelişimleriyle ya da diğer sanatlardan ara sıra etkilenmeleriyle açıklanamaz" (Fulcher, 2005: 5). Politik koşullarından dolayı Stravinsky'nin Fransa'daki kimliği ve geleceği Fransız bestecilerinkinden daha da belirsiz idi. Artık sadakati, tek bir yere, politik sisteme, ideolojiye veya estetiğe bağlı değildi. Bestecinin görüşünce, bir monarşi 'liberal' olabileceği gibi, bir cumhuriyet rejimi de 'gerici' olabilirdi (Watkins: 134). Benzer bir görecelikle Stravinsky'nin müziğinin, muhafazakar bir politikliğe fakat liberal bir estetiğe sahip olduğu söylenebilir. Uygun bir ifade biçimi ile hem uzakta olan yurttaşlarına hem de yaşadığı topluma ulaşmak için simgesel jest ve bilinçli biçimsel kararlarla kendine ait bir ifade şekli yarattı. Kuşkusuz etrafında hissettiği politik ve sosyal gerginliklerin karşısında Stravinsky, müziğini kendinden bile uzaklaştırmayı başardı. Fransız sanatçıların ister istemez katıldıkları simgesel ve politik söylemlerin dışında duran Stravinsky, 1920 yıllarında basmakalıp geçmiş kullanımları ile özellikle işbirliği [*collaborative*] sahne yapımlarında yorumcunun bakış açısına bağlı olan belirsiz simgesel anlamları yaratmaya başarmıştı. Hiçbir devletin resmi ideolojisine bağlı olmayan besteci, Rusya, Fransa ve Almanya'nın politikleri, estetik iklimleri ve müziksel geleneklerini simgesel ironi ile eleştirme

⁴³ 1922 yılında Lenin'in Sovyet Ceza Kanununun 69. maddesi, yurt dışından izinsiz dönüşü, idam cezasını gerektiren suçların arasına ekledi (Solzhenitsyn, 2000: I, 2, 3:10'10").

lüksüne sahip olan nadir kişilerdendi. Çünkü Stravinsky, artık Rusya'ya geri dönmeye düşünmüyordu.

Ekonomik Açıdan

Stravinsky için neo-klasisizmin çok-anlamalı ve çok-sesli simgesel olanaklar taşıması ekonomik açıdan da avantaj sağlamıştı. Besteci, kaynak eser ve simgelerini politik bağımsızlığına rağmen büyük titizlikle seçti. Çünkü Serge Diaghilev ve *Ballet Russes* ile olan işbirlikleri, Stravinsky'nin gelirinin önemli bir kaynağını oluşturmuştu. Dolayısıyla bir yandan demokratikleşmiş; diğer yandan eski ekonomik sistemiyle bağları henüz tam kopmamış olan seyirci/dinleyici kitlesini incitmemeye dikkat etti. 1920 yıllarında yaptığı seçimler, Avrupa'da gelişmekte olan yeni seri tüketim alışkanlıkları, muhafazakar gençlik akımlarının fazlalaşması ve özgürleşmiş bir ahlak ikliminde yapılmaktaydı. “Modernizmin toplumsal ayrıcalıkla eşleşmesi, 20’li yıllar dağarında ortaya çıkan tek rahatsız edici birleşme değildi. Dönemin moda anlayışlarının hızına bağlı olarak bir boy gösterip bir kaybolan eğilimler içinde bale, piyasa-etkisinde yeni bir ayrıcalık formu olan tek kullanımlık ‘şıklık’ fikri ile eşleşmişti” (Garafola: 121). Stravinsky, eski imgelere bağlı olan düşünceler, yeni tarihsel ve biçimsel ortamlarda kullanıldığı zaman güç ve statü yanında yeni anlamla da donatıldığını unutmadı. Besteci, uluslararası sahnelerde yer almasını istediği yapımlarının, hiç bir ulusun sanat tüketicilerinin kişisel görüşlerine aykırı bir mesaj taşımamasına dikkat etmiştir.

Çaykovski'nin Müzü

Diaghilev'den⁴⁴ bağımsız olan ilk bale işbirliği için Stravinsky, Andersen'in *Iisjomfruen* öyküsünü libretto olarak seçti. 1928 yılında Ida Rubenstein'in dans topluluğu için tasarlanan “*Le Baiser de la fée*”nin önemli simgelerinin arasında (sıklıkla ve dolayısıyla metinlerarasılık açısından anlam zenginliğini arttıracak biçimde) modern ‘öpücük’ ve antik mitolojiden gelen ‘müz’⁴⁵ simgelerini kullandı.

⁴⁴ Serge Diaghilev, ‘*Le Baiser*’in 1928 prömiyerini “inanılmaz dar kafalı, sıkıcı ve uzun” olarak eleştirdi (Aktaran, Vaughn, 1977: 28). Birkaç ay sonra 29 Ağustos 1929 tarihinde şeker hastası olan Diaghilev, Venedik’te hayatını yitirdi. Stravinsky ile araları hala açıktı.

⁴⁵ TDK’ye göre ve “Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü”nde bulunan ‘müz’ terimi, antik Yunan mitolojisinde ilham/esin perisi olarak bilinen 9 sanat tanrıçasıdır.

Müzik notasyonunun gelişiminden önce Seville İsadore'un 7. yüzyıl "Etymologiae" adlı eserinde müzlerin müzikle ilişkisi şöyle açıklanmaktadır:

Tını ve şarkıdan oluşan müzik, pratik ezgi bilgisidir; ve Müzler'den türetildiği için Müzik olarak adlandırılmaktadır. Tını bir duygu meselesi olduğu için geçmişe aktarılabilir ve belleğe sokulabilir. Bu yüzden şairler, Müzleri Jüpiter [Zeus] ve Hafıza'nın [Mnemosyne'nin] kızlarıymış gibi kabul ediyorlardı. Zira tını insanların belleğinde yer edinmediği sürece yok olur, çünkü tınılar yazılamaz (Aktaran, Weiss et al, 1984: 41).

Stravinsky'nin müzlere olan ilk gönderimi, *Le Baiser* balesinin Çaykovski'ye olan ithafında gözükmektedir. Stravinsky, eserin baş sayfasında müzün simgesel rolünü şöyle açıklamaktadır:

Bu baleyi, Müzünü perilerle eş tuttuğum Peter Çaykovski'nin anısına ithaf ediyorum. Bale böylece bir alegori konusu haline geliyor. Bu Müz, benzer bir biçimde ölümcül öpücüğüyle onun alameti farikası oldu. Bu öpücüğün gizemli etkisi kendisini bu büyük sanatçının eserlerinin tümünde hissettirmektedir (Stravinsky, 1928: III).

Dolayısıyla balede müzü temsil eden karakter, Andersen'in Buz Perisi rolünün vekili oluyor. Şimdi Stravinsky'nin *Le Baiser*'in librettosunda bu ve başka değişiklikleri uygulayarak Andersen'in orijinal metnini nasıl yeni bir simgesel anlamla donatıp iki metinden oluşan bir senteze ulaştığını inceleyelim.

2.1.3. Sentez

Ida Rubenstein, 1928 sezonunda yeni bale topluluğunun sahneleyebileceği bir eser aramaktaydı (Morton, 1962: 313-14). Dolayısıyla Stravinsky, Çaykovski'yi anan bir bale tasarladı ve librettosunu, Andersen'in *Iisjomfruen* hikayesinden uyarladı. Bu alt başlıkta ortaya çıkan yapıtın müzik dışı biçimsel ve içeriksel değişimleri ele alınmaktadır. Kaynak eserin uyarlama ve anlamsal dönüşüm süreçleri incelenerek, ilgili müzik dışı unsurlardan oluşturulan programsal sentez ortaya konacak; sonra yeni bir biçim ve anlam edinen anlatsal bütünü, Stravinsky'nin ellerinde nasıl müzikle donatıldığına bakılacaktır.

I. Kipsel Dönüşüm: Anlatım-Gösterim

Iisjomfruen, öyküden baleye uyarlanınca araçsal ve kipsel bir dönüşüm geçirdi. Genel olarak bilinen biçimsel değişiklikler doğal karşılanmasına rağmen

ifade edilmeleri pek kolay değildir. Orijinal hikayenin algılanışı, tamamen Andersen'in yazdığı iki boyutlu yazılı simgelerden oluşan bir metnin okunuşuna bağlıdır. Daha önce değinildiği gibi anlatım kipinde yazarın, “yakınlık ve uzaklık” üzerinde; ve karakterlerin “bilgi ve bilincine ulaşma çapının belirlenmesi” üzerinde kontrolü mutlaklıdır.⁴⁶ Metin, işitsel ve [metin dışı] görsel öğelerden yoksundur. Örneğin bir kitap tek başına okunduğunda içerik, bireyin zihinsel evreninde gerçekleşir. Okur, nerede ve ne zaman okursa okusun, matbaa teknolojisi ile kapanıklıkla kilitlenen metin, sabit bir nokta oluşturmaktadır.⁴⁷ Değişken ise, okur, mekan ve tarihtir.

Gösterim kipinde gerçekleşen bir bale olarak *Le Baiser*, yazılı bir metnin üç boyutlu görsel ve işitsel öğelere çevrilmesinden oluşmaktadır. Bu süreç, Stravinsky'nin 5 paragraflık yazılı özetine bağlı olmayan biçimsel unsurları da içermektedir. Bunlar: müzik, koreografi, sahne dekorasyonu ve kostüm tasarımıdır. Bu balede Stravinsky'nin kontrolü, olay örgüsü ve onu destekleyen müziğinin yapılandırılması ile sınırlıydı. Koreografi, kostüm ve sahneyi tasarlama yetkisi başka kişilere aitti. Baleden baleye değişen bu işbirliği, belirlenen olay örgüsünün semiyotik görsel ve işitsel öğelerinin montajı ile sonuçlanmaktadır. Tek bir kişinin tam istediği bir sonucun ortaya çıkması olası değildir. Ayrıca balede performansın kendisi, orkestra ve rol alan sanatçıların yorumlarına bağlıdır; yani yazar-metin-okur üçgeninin icracı ve temsil eklerinin de değişkenler listesine dahil edilmeleri gerekmektedir. Dolayısıyla balede Stravinsky'nin (az) bir samimiyet, mesafe ve erişim ayarlama gücü varsa da, bu güç çok sınırlıdır.

Daha önce değinildiği gibi balenin anlatımsal araçları yazınınkinden farklı olduğu için seyircilerin eserle duyusal temas kurdukları estetik ortam da farklıdır. Kuşkusuz, sahne eserlerinin duyusal temas ortamları ‘sarmalayıcı’dır. Fakat *Le Baiser* gibi anlatısal, işitsel ve görsel öğeleri birçok kişi tarafından önceden montajlanmış herhangi bir sahne yapıtı, seyircinin bireysel hayallerine ciddi sınırlar

⁴⁶ Bkz. 1.2.2. Uyarlama, *Anlatım*.

⁴⁷ Aslında orijinal Danimarka dilinde metin matbaa kapanıklığı ile kilitlenmiş durumunda. Bu yazı için kullanılan metin ise, 1974 yılından beri sabit olan bir İngilizce çeviridir.

getirmektedir. Ortak çalışmalardan çıkan zengin semiyotik ortam, bireysel ‘edimsöz’ türü farklardan kaynaklanan genel bir ‘etkisöz’ karışımına yol açabilir.⁴⁸

Son olarak Stravinsky’nin bu eserde yaptığı ilk kipsel değişiklik, ithafına bağlanılabilmektedir. Stravinsky, Buz Perisinin Rudy’yi bebekken öpmesini, Çaykovski’nin Müz tarafından öpülmesiyle bağdaştırarak Andersen’inkini yansıtan fakat etkisi ayrı olan bir temsil (veya öykünmecilik) süreci yaratmaktadır. Bu şekilde tarihsel bir simetri oluşmaktadır: Kahramanı bebekken Andersen, doğanın yıkıcı gücünün kadersel etkisini ölümcül öpücük mecazı ile betimlemişti. Stravinsky ise başka bir şeyin ‘gizemli’ etkisini (sanatsal yaratıcılık yeteneği) başka bir tür kahramanın (Çaykovski) üzerindeki kadersel etkisini temsil etmek için aynı mecazı (ölümcül öpücük) kullanmaktadır. Andersen’in hikayesinde, Buz Perisinin kötü niyeti baştan belli edilmektedir: “‘Elime geleni sıkı tutup asla bırakmam! Sevimli bir erkek çocuğu benden çalındı. Onu öpmüştüm fakat öpücüğüm öldürecek kadar sert değildi....O, benimdir; hakkımdır’” (739). Stravinsky’nin alegorisinde ise müzü temsil eden karakterin niyeti yumuşatılmıştı: “[Peri], çocuğa yaklaşıp şefkatle sarılıyor. Alnını öptükten sonra çocuğu yalnız bırakarak ayrılıyor” (IV). Başlangıç noktaları farklı olan iki yazar, anlamı iletme için mecaz ve alegori gibi simgesel temsil sistemlerinden yararlanmaktadır. Fakat temsil edilen iki simetrik (*Iisjomfruen/Le Baiser*) fakat farklı (öykü/bale) gerçek (sosyal sınırlar, doğanın gücü/Çaykovski’nin yaratıcılık yeteneği), belirsizlik dolu bir anlamla sonuçlanmaktadır. Ana-metnin anlamsal dönüşümü incelendiğinde tam olarak ne tür belirsizliklerle sonuçlandığı görülecektir.

II. Uyarlama: Esere Özel Değişiklikler

1. Biçimsel Değişiklikler

Stravinsky, Andersen’in 15 bölümlük öyküsünü, yukarıda incelenen kipsel dönüşümle sonuçlanan 4 perdelik bir baleye uyarlamıştı. Bu süreç, ciddi yapısal değişikliklerin oluşmasına neden oldu. Stravinsky, “Fırtınada Ninni” (“*Berceuse de la Tempête*”) adlı birinci perdede önemli değişiklikler gerçekleştirmeden olay örüntüsünü hikayenin birinci bölümünün sonuna kadar getirmektedir.

⁴⁸ Bkz. 1.3.2. Estetik Anlam.

Ancak “Köy Şenliği” (“*Une F te au Village*”) adlı ikinci perdede Rudy ve Babette, nişanlanmış bir çift olarak dans ediyorlar. (Andersen, Rudy’yi bu yetiŐkin ve nişanlanmış hale getirmek için tam 7 bölüm kullanmıştı.) Bu noktada Stravinsky, sahneye ikinci çıkıŐında Periyi bir  ingene olarak betimlemektedir. Çingene, Rudy’nin falını okur. Büyüleyici bir dans ile  ingene, Rudy’ye aŐkını itiraf edip ona mutluluk vaat eder. *Iisjomfruen*’de  ingene karakteri hiç yoktur. Orijinal öykünün bu noktasında, yukarıda değinilen “Buz Perisi” adlı 9. bölüm yer almaktadır (765-66). Balenin olay örgüsünde  ingene Şeklini alan ve Periyi temsil eden bir karakteri kullanarak Stravinsky, yerleŐik olmayan, doğru yoldan saptırma gücüne sahip, cezbedici ve karşı koyması zor olan birini veya bir Şeyi simgelemektedir. Andersen’in öyküsünün 10-12. bölümlerinde Babette’in İngiliz kuzeni tarafından yaratılan benzer bir kriz yer almaktadır (766-773).

   nc  sahnede Perinin baştan çıkarma çabalarına rağmen Rudy, Perinin onu Babette’in yanına götürmesi için yalvarır. 3a ve 3b olarak bölünen bu sahnenin “Değirmende” (“*Au Moulin*”) adlı ilk kısmı, 2. bölümdeki krizi çözümleyip öykünün çizgisini düğüm noktasına getirmektedir. Babette, gelinliğini giymek için ayrıldığında gelin duvağı, Peri için bir maske oluşturur. *Iisjomfruen*’de Rudy’nin kaybedilen yüzüğü, Perinin kullanımı için benzer simgesel bir araç oluşturmaktadır. “*Pas de Deux*” adlı 3b sahnesinde ise Rudy, Babette’in gelin duvağını giymiş Peri tarafından aldatılarak “sonsuzluk ülkesine” götürülmektedir. Orada Peri, Rudy’yi bir kez daha -- yalnız bu sefer ayağından --  per. “Sonsuzluk  lkesinin Ninnisi” (“*Berceuse des Demeures  ternelles*”) adlı 4. sahne, balenin en kısa sahnesidir. Bu bölümde Stravinsky, Rudy ve Periyi mutlu bir son yaŐarken betimlemektedir.

2. Yaratım Süreci

Hutcheon’un tezine göre ‘yaratım süreci’ olarak uyarlama, hem bir yeniden yorum hem de yeniden yaratma eylemidir. Oysa  yk  çizgisinde yaratılan bu değişikliklerle Stravinsky, Andersen’in öyküsünü bir alegori olarak yeniden yaratmaktadır. Ve bu süreç, bir işlevsel dönüşüme neden olmaktadır. Andersen, kurgusal hikaye biçiminde genellikle 19. yüzyıl Danimarka’sında yaşayan ve “düşük

sosyal sınıflardan gelen birinin...onay, asimilasyon ve entegrasyonu nasıl kazanabildiği” (Zipes, 91) temalarını ele alarak kişisel deneyimlerini otobiyografik öykünmecilikle dışa vurur. Stravinsky ise, baleyi alegori olarak düzenleyerek Çaykovski’yi onurlandırmayı amaçlamıştı.

Öykünme süreçleri uygulayan Stravinsky, anlatıda Çaykovski’yi Rudy ile bağdaştırarak Andersen’in romantik biçimini taklit eder. Bu doğrultuda Stravinsky, Andersen’in ipuçlarını ciddiye alarak Perinin kötülüğünü yumuşatmaktadır. Hatta Andersen’in Buz Perisi ve Çaykovski’nin müzünü temsil eden perilerin arasındaki ilişki, Aktulum’un ‘simgesel değerlerin değiştirilmesi’ metinlerarası kavramına çok yakındır ve bir tür ‘sıra değiştirme’ biçimi olarak “bir metindeki simgelerin yeni bir bağlamda karşıt anlamlarla” yinelenmeleri olarak açıklanır (79). Andersen, *Iisjomfruen*’in sonunda yukarıda ‘çark etme’ hareketi olarak bahsedilen bir ‘sıra değiştirme’ sürecine yol açmaktadır. Bu doğrultuda Stravinsky, yeniden yarattığı balede Andersen’in “Sizce tragedya mıydı?” sorusuna olumsuz bir yanıt vermektedir. (Zaten “evet” cevabını vererek Stravinsky, Çaykovski’nin hayatını yüceltmek yerine, eleştirmiş olurdu.) Stravinsky’nin edimsöz türü eylemleri hakkında niye şüphe duyulsun? Sonuçta Stravinsky, Andersen’in

...biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı: bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir (Aktulum 133).

Özetle Stravinsky’nin kullandığı yeniden yaratma süreci, Andersen’in romantik biçiminin romantik öykünme biçimine çevrilmesiyle sonuçlanmaktadır.

3. Karşılama Süreci (Metinlerarası)

Bir yazarın yeniden yaratma sürecine başvurması bazen hitap edilen kitlenin ilgisini sürdürmek için gereklidir. 1920 yıllarında modernciler tarafından ‘kitsch’ olarak algılanacak romantik bir eseri yeniden yaratarak Stravinsky, hem işlevsel amaçlarını karşılayıp hem de belli bir seyirci kitlesinin ilgisini daha iyi çekebileceğini düşünmüş olabilir. Ayrıca Çaykovski’den (eserde kullanmak üzere) seçtiği melodilere romantik bir librettoyu daha çok yakıştırmış olabilir. Andersen’in eserini sahne için uyarlayarak Stravinsky, ilk metinlerarası süreci gerçekleştirdi. *Le*

Baiser'i yeni anlamla donatarak *Iisjomfruen*'in orijinal anlamını aydınlattı, iki eser arasında bir metinlerarası geçiş sağladı ve o esere değer katarak, iki eser arasında bütünlük kurdu. Bu iki esere ait olan imgelerin birbirini yankılamaları, anlamlarını etkileyen bir imge aktarımıyla sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla müzik dışı unsurların birbirleriyle olan anlamsal ilişkileri 'anlamsal dönüşüm' olarak ele alınabilir.

III. Anlamsal Dönüşüm

Yazınsal bir uyarılama olarak ele alındığında *Le Baiser*'in biçimsel, biçemsel, işlevsel ve simgesel değişiklikleri net bir şekilde görülebilmektedir. Ancak kipsel dönüşüm süreçleri hesaplanınca bir bütün olarak bu balenin estetik anlamı bulanıklaşmaktadır. Bu anlam belirsizliği kısmen farklı kişilerin (koreografi, sahne tasarımı vs.) montajlanmış bütüne olan katkılarından kaynaklanmaktadır. Fakat bu tez, daha çok Stravinsky'nin kontrolü altında olan yazınsal ve müziksel unsurlardan oluşturulan anlam belirsizlikleriyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla aşağıdaki izlenimler, bu çerçevede kalmaktadır.

Stravinsky, 2.700 yıllık bir yazın geleneğinden seçebilirken, neden Çaykovski'yi anan bir balenin librettosu olarak Hans Christian Andersen'in az bilinen *Iisjomfruen* öyküsünü kullanmaya karar verdi? Belki bunun cevabı Andersen'in 1861 yılında başka bir koleksiyonda yayımlanan bir yazısında bulunabilir. Deneyim biçimi alan "20. Yüzyılın Müzü" adlı eserde Andersen, 20. yüzyılın getireceği politik ve estetik değişiklikleri ele alır. 20. yüzyılın müzünü selamlayan Andersen, onun hakkında şu şekilde yazar:

[Müz], belki bir gün bir cezaevinin duvarlarında çizilmiş
[selamlarımızı] ya duyar ya da okur....

Sevgiyi biliyor ve gerçek kadın kalbine sahiptir; o, bakirenin alevleri ve tutkunun ateşi ile doludur. Zekası, spektrumun bütün renklerinde pırıldıyor. Çünkü binlerce yıl süren çekişme, en güzel rengin sadece bir zevk meselesi olduğunu ispatlamıştır....

...Gelecek yüzyılın Müzü hâla bir çocuktur....Uzak geçmişten kalan eşya ile doldurulmuş bir ana sınıfında halen oynuyor.... Kurutulmuş çiçek gibi orada söylenmiş bütün halk ezgileri, dehanın yeniden canlandıracak öpücüğünü bekliyor....

...Bu çiçekler şahittir ki bütün çağların eti kemiği tek tek insanların eti kemiğidir, onların sadece bedenleri değişir (Andersen: 730-34).

Muhtemelen Stravinsky, bir açıdan alegori olarak tasarladığı bale librettosunda yer alan müzün kendisidir. 20. yüzyılı temsil eden besteci, Çaykovski'nin ("kurutulmuş çiçek gibi dehanın yeniden canlandırarak öpücüğünü" bekleyen) az bilinen melodilerini alıntılararak, onları yeniden yaşatmaktadır. Ve tıpkı Andersen'in *Lisjomfruen*'de kendini Rudy olarak sınır geçmeye çabalayan bir şahıs olarak betimlediği gibi *Le Baiser*'de Stravinsky, kendini Çaykovski'yi hoş gören bir müz olarak betimlemektedir.

Ancak Andersen ve Stravinsky'nin arasındaki simetriyi güçlendiren bu imge, ithafın şu cümlesine uyum sağlamamaktadır: "Bu Müz, onu aynı şekilde ölümcül öpücüğü ile işaretledi ve öpücüğün gizemli etkisi büyük sanatçının bütün çalışmalarında kendini hissettirmişti" (Stravinsky: III). Bu eserin metinlerarası ilişkilerini incelemiş olan makalesinde Lawrence Morton, Peri/Müzün öpücüğünü iyimser değil de bir lanet olarak görmektedir. Morton, "[müzün] ölümcül öpücüğü, Çaykovski'nin yaşamındaki cinsellik tragedyasından senfonilerindeki dorukların avamlığına ve sıkıcı yinelemelerine kadar, hemen hemen her şeyin sorumlusu değil midir?" diyerek sorar (1962: 314). Müziksel içeriğini inceledikten sonra Morton, *Le Baiser*'i Çaykovski'yi eleştiren bir eser olarak betimlemektedir. Haklı olabilir, olmayabilir de. Ancak derin bir metinlerarası çözümleme yapmayan makale, daha çok ezgisel analizlerin üzerinde durmaktadır. Morton'un makalesi, müziksel alıntıları açıklamak için aşağıda kullanılmaktadır.

Stravinsky'nin yarattığı anlam bütünlüğünün anlaşılması *Le Baiser*'de bitmemektedir. Aslında Stravinsky için anlam aktaran en önemli araç, müziğin ta kendisidir. *Le Baiser*, bale eseri olarak Stravinsky'nin beklediği tepkiyi almamıştır. Besteci, müziksel yapının plastik ve diğer görsel unsurlarını çıkararak çalgı müziği transkripsiyonu haline getirmiştir. Eseri bu yalın hale getiren süreç, tezin geri kalan bölümlerinde ele alınmaktadır.

2.2. Müzik

*Balenin Sahnelenişleri*⁴⁹

Le Baiser de la fée balesinin 1928 yılındaki ilk sahnelenişi, Bronislava Nijinska'nın koreografisi ile gerçekleşmişti. Bu yapımda Frederick Ashton, başrolü (Rudy'yi) canlandırmıştı. Dans topluluğunun müdürü olarak Ida Rubenstein, kendine Peri rolünü yakıştırdı. Alexandre Benois, balenin dekor ve kostümlerini tasarlamıştı. Yöneticisi Stravinsky olmasına rağmen, bu yapım sadece beş kere perde açtıktan sonra Rubenstein'in repertuarından kaldırıldı. 1932 yılında Buenos Aires'deki Colon Tiyatrosu'nda Nijinska'nın koreografisini kullanan bir başka performansı tekrar başarısız olmuştu.

1935 yılında Ashton, “yeni ve değişik bir koreografik tasarımla Londra'daki Sadler's Wells Balesi'nde sahnelediği ‘Peri’nin Öpücüğü’ (Kasım 1935), yapıta olan ilginin artmasına neden olmuştur” (Deleon: 525). Margot Fonteyn, Harold Turner ve Pearl Argyle başrollerde dans etmişti. Ashton'un yakın arkadaşı, Minsk doğumlu Sophie Fedorovitch bu prodüksiyonun dekorunu tasarladı. Nijinska'nın yorumunu bir yana bırakan prodüksiyon, “Stravinsky'nin Çaykovski adaptasyonlarına koreografik bir emsal bulmuştu” (Vaughn: 124).

Le Baiser'in sonraki sahnelenişlerinin arasında 1937 yılında George Balanchine ve Amerikan Bale Tiyatrosu'nun New York; 1960 yılında Kenneth MacMillan ve Londra Kraliyet Balesi'nin İngiltere; 1968 yılında Ronald Hynd ve Frankfurt Balesi'nin Almanya ve 1970 yılında Ashton'un onuruna *Royal Opera House*'taki prodüksiyonları gelmektedir. Librettoda değişiklikler yapıldı; rollerde yer alan farklı dansçılar, farklı koreografik eserleri canlandırmıştı. Farklı şehirlerin farklı tiyatrolarında ayrı tarihlerde gerçekleşen temsiller, farklı sahne dekorasyonları ve kostümlerle yer aldı.

Ancak bütün bu prodüksiyonlarda tek değişmeyen, müziksel yapıttır. Eser boyunca melodi ve temasal materyal için Stravinsky, bir önceki nesle ait olan yurttaş

⁴⁹ Balenin sahnelenişleri ile ilgili bütün bilgiler, David Vaughn'un “*Frederick Ashton and his Ballets*,” (“1977: 466) ve Jak Deleon'un “*200 Bale ve Dans*,” adlı eserleri (1997: 525) temel alınarak hazırlanmıştır.

Piotr İlyiç Çaykovski'nin az bilinen, çeşitli solo piyano ve şan eserlerinden alıntılar kullanmıştı. Yeni biçim ve anlamla donatılmış anlatısal bütünde yer alan müziksel alıntılar, simgesel, biçimsel ve biçimsel değişikliklere katkıda bulunmaktadır. Aşağıda “*Le Baiser*”in müziğinde Çaykovski melodilerinin aldığı yer incelendikten sonra müziksel metin başka oturtumlar için uyarlandığında içinde yer alan biçimsel ve anlamsal değişiklikler ele alınmaktadır.

2.2.1. Kültürel Yinelenim

İçselleşmiş olasılıklar sistemimizde değişikliğe giderek bir eseri dinlemek ya da yeniden duymak (sözgelimi bir Schubert eseri), daha sonra dinlediğimiz bestecilerin eserlerine (sözgelimi bir Stravinsky eseri) ilişkin deneyimimizi değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda daha önce yaşamış bir bestecinin (sözgelimi Bach) müziğine ilişkin deneyimimizi de değiştirir (Meyer, 1994: 47).

‘Klasik’ dönemden önce müzik biçimleri süreçsel bir geçiş dönemi yaşadı. 1750–1775 yılları arasında J.S. Bach’ın çocukları klasik batı müziği dünyasında var olan üç biçimi aralarında paylaşmaktaydılar: Johann Christian, ‘Rokoko’; Carl Philipp Emanuel, ‘*Empfindsamkeit*’; ve Wilhelm Friedemann, ‘geç Barok’ biçimi kullanmaktaydı. Haydn ve Mozart ‘klasik’ besteleme teknikleri ve ona bağlı olan modern sonat biçimini henüz geliştirmemişlerdi. Fakat 1775 yılı civarında eski barok biçimin motifsel ritmik enerjisi, yeni bir ezgisel artikülasyona yer vermişti. Homojen bir ritmik sistem, heterojen bir örüntü sistemine dönüşmüştü. Periyotlu melodik yürüyüşlerin armonik yürüyüşlerin yerine geçmesi, müziğe yeni bir dramatik etki kattı. Statik biçimsel barok simetri, klasik dönemde çifte katlanmıştır: besteciler hem melodik hem de armonik simetrileri kullanmaya başlamıştı. Gelişim bölümlerindeki dramatik yoğunluğu artırmak için çeşitli teknikler geliştirildi. Bunlardan en önemlisi melodik (ve dolayısıyla ritmik) fragmentasyonun kullanımıydı. Sonuçlanan dramatik gerginlik, eserlerde geniş yapısal bir çözülüm sürecinin oluşmasına neden oldu. Özetle, klasik dönem müziğinin güçlü bir biçimsel sentaksa sahip olması, dinleyicilerde yaratılan beklentilerin karşılanmasında olan gecikmeler, dramatik ve iletişimsel etkinin

artmasına neden oldu. Orkestra, oda ve solo eserlerinde sonat allegrosu biçimi, tipik barok dans süitinin yerini aldı.⁵⁰

Scott Messing, 1988 tarihli müziksel neo-klasisizm üzerinde olan önemli (ve zamanında tek) çalışmasında Brahms'ın klasik biçimsel özlemine benzemeksizin Stravinsky'nin ellerinde neo-klasisizm, farklı bir kimlik kazandığını göstermiştir (153). Müziksel klasisizm, bir esere sentaks ve dolayısıyla semiyotik bağımsızlık katmaktadır. Ancak müziksel semiyoloji, bilincin bir alt veya arka seviyesinde var olmaktadır ve toplumsal bilinç, tarihsel, kültürel ve bireysel psikolojik faktörler tarafından devamlı etkilenmektedir. Dolayısıyla 'neo-klasisizm' denilen olay, bir bestecinin başka türlü anlaşılması zor olan bir müziğe sentaktik bir anlam (ya temasal ya da biçimsel) getirme çabası ile bağdaştırılabilmektedir. 1880'li yıllardan beri 'geçmiş' üzerinde uygulanan ödünç, alıntı ve yeniden besteleme tekniklerinin (kısacası: bilinçli müziksel metinlerarasılık), I. Dünya Savaşı sonrası en azından psikolojik açıdan 'değişmiş' bir dinleyici kitlesine hitap etmek için adapte edilmesi bu şekilde daha iyi anlaşılmaktadır. Stravinsky, *Pulcinella* gibi eserlerde melodik alıntı ve *Octet* gibi eserlerde biçimsel taklit kullanarak 18. yüzyıl kaynaklarından çağının dinleyicileri için semiyotik anlam yaratabildiğini gösterdi. *Le Baiser*'de 19. yüzyıl – yani temeli romantik -- kaynaklarından semiyotik anlam yaratabildiğini gösterdi. Bu yüzden diğer “neo”-izmlerin yanında kullanılan metinlerarası süreçlere gönderimde bulunmak için aslında 'neo-klasisizm' terimi yetersizdir. *Le Baiser* ve “Divertimento”da Stravinsky, bilinçli bir şekilde ve ironi kullanmadan saygı duyduğu bir besteciye onurlandırmaya çalışmaktadır. *Le Baiser*'de algılanan herhangi bir anlamsal ironi, kendi önyargı ve şüpheciliğimizden kaynaklanmaktadır.

1893 yılında 11 yaşında olan genç Stravinsky, Çaykovski'nin ölümünden birkaç hafta önce onunla Glinka'yı anan bir konserde tanıştı (White, et al, 1984: 107). Çaykovski'nin Stravinsky üzerine olan etkisi o gün başlamıştı. Çaykovski, Andersen gibi eski toplumsal düzene aitti. Ve Andersen'inki gibi, Çaykovski'nin hayatı derin duygusal krizlerle nitelendirilmişti. Andersen'den 35 yaş küçük olan Çaykovski, sanatı ile insanları mutlu etmeyi amaçlamıştı ve özellikle maddi

⁵⁰ Bu paragraftaki özetleyici bilgiler, Charles Rosen'in “*The Classical Style*” adlı kitabının ‘*The Classical Style*’ başlıklı II. bölümünden alınmıştır.

nedenlerden dolayı üst sınıfların beğenisini toplamak zorundaydı. Müzikte Alman geleneklerine bağlı olan ‘derinlik’ ve ‘büyüklük’ kavramları (Stravinsky’yi de ilgilendirmediği gibi) Çaykovski’yi ilgilendirmemişti. Mozart’ın müziğini model olarak seçen Çaykovski, Beethoven’dan sonra gelen romantik neslin sentaks-kırıcı akımına katılmadı. Elbet eserlerinde diğer romantik besteciler gibi duyguyu ön planda tutan besteci yine de biçimsel geleneklerini değiştirmeye çabalamadı. Fakat dinleyicilerinden saf güzellik ve melodik içeriği esirgememesi ve onların beklentilerini tatmin etmeye çalışması, 20. yüzyıl biyografi yazarlarının Çaykovski’yi küçümsemelerine neden olmuştu. Yeni doğan modernizm akımına katılmaması ve (batılı eleştirmenler tarafından beklenildiği gibi) diğer Rus besteciler gibi halk kültüründen materyali oryantal veya egzotik bir biçimde değerlendirmemesi Çaykovski’yi geri kalan zamandaş bestecilerden farklı kılmaktadır. Taruskin’in deyişi ile, 18. yüzyıl koşullarında çalışan Çaykovski, kısacası eski toplumsal düzenin değişmesini istemedi. Çaykovski, “soyut siyasal ilkelere göre düzenlenen bir toplum yerine, yukarıdan aşağıya yapısal olarak insani bir toplum olan Rus otokrasisine değer verdi” (Taruskin, 1997: 293). Fransız, İngiliz ve Avusturya-Macaristan İmparatorluklarının oluşturduğu geleneğin son örnekleri olarak Osmanlı ve Rus İmparatorlukları çökmek üzereydi. Çaykovski, o düzeni temsil eden bir tarih yanılığası olarak görülebilir.

“*Intertextuality in Western Art Music*” adlı kitabında Klein, “yazar, bir metinlerarasıdır” düşüncesini öne sürer (110). Metinlerarası kimliklerinden bağımsızlaşamayan yazarlar ise, yine de kaynaklarını farklı amaçlar için değerlendirebilirler. Çaykovski, Rus halk müziğinden kaynaklanan ve orijinal ezgisel materyallerini klasik batı müziğinin ‘klasik’ biçimsel geleneklerinin çerçevesinde değerlendirdi. O, kaynaklarını, kendini ve müziğini ‘başka’ olarak gördüğü bir geleneğin içine aşılacak için kullanmıştı. Fakat Stravinsky, (kısmen Çaykovski’nin sayesinde) bir parçası olduğunu hissettiği aynı gelenekleri yeniden-yaratarak kendini ayırmak için kullandı. Açık ve kapalı gönderimleri ile Stravinsky’nin, 20. yüzyılın metinlerarası yazarlarının en iyi müziksel örneklerinden biri olduğu söylenebilir. Bu eserde kaynaklarını ironik bir şekilde kullanmadı; fakat geçmişini yeniden yorumlayarak, modernizm ve yeni toplumsal düzene olan ironik

tavrını ifade etmişti. Dolayısıyla *Le Baiser*'i duymak, Çaykovski'nin alıntılanan eserlerini nasıl duyacağımızı etkilemekte olduğu kadar, sonradan uyarlanan "Divertimento"yu nasıl duyacağımızı da etkilemektedir.

2.2.2. Sentez

Le Baiser'de Stravinsky, Çaykovski'nin 16 solo piyano ve şan eserini alıntılanmış; bu alıntılarının bazılarını olduğu gibi, bazılarını değiştirerek kullanmıştı. Yeniden bestelenerek alıntılanan melodilerin değişimleri ise tonal ve ritmik biçimlerinde bulunmaktadır. Ancak Stravinsky, melodilerin orijinal armonik koşullarını hiçbir yerde tekrarlamamıştır. Kendine özgü besteleme teknikleri uygulayarak, yapıştırma (kolaj), alıntı ve yeniden-yazma türü metinlerarası etkinlikleri kullanmıştır.

'Yeniden-yazma' işlemi, tezin 1.3.1. [Metinlerarasılık] Türler adlı alt başlığının *Metinlerarası İmge: Palempsest ve Yeniden-Yazmak* adlı paragrafında açıklanmaktadır. Kısacası, daha önce okunan metinden alınan parça, bir dönüşüm işlemi sonucunda yeni bir anlam alanı içinde ve yeni bir işlev ile belirlenerek yinelenmektedir. "Ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak bir yeniden-yazma işlemi olarak da görülür" (Aktulum: 236).

Oysa 'alıntı' işlemi, tezin aynı alt başlıkta bulunan *Ortakbirliktelik İlişkileri: Alıntı* adlı paragrafında tanımlanmaktadır. Bu etkinlik, özetle ya açık ya da kapalı bir biçimde uygulanabilmektedir. Stravinsky, baleyi Çaykovski'nin anısına ithaf etmesine rağmen alıntılanan melodilerin kaynaklarına açık bir göndermede bulunmamaktadır. Stravinsky, *Le Baiser*'in bestelenmesinden iki yıl sonra "*Symphony of Psalms*" adlı korolu senfonisinin başında Latince kullandığı dinsel metinlerinin kaynaklarına açık bir gönderme yapmaktadır. Maksat açık gönderme yapmak olduğunda Stravinsky, açık gönderme yapabilmektedir. Bundan dolayı *Le Baiser*'de yapılan alıntılarının kapalı olduğu anlaşılmaktadır.

Son olarak ‘yapıştırma’ (kolaj) etkinliği, bir alıntı türü olarak görülebilmektedir. İlk olarak plastik sanatlar alanında Bracque ve Picasso tarafından kullanılan yöntem, boyanmış yüzeye eser dışı nesneleri yapıştırarak sanat dışı bir gerçeklik ve hareket kazandırmaktadır. Stravinsky’nin, Çaykovski’nin melodilerini eserin önemli yapısal noktalarına -- ya alıntılanarak ya da yeniden yazarak -- yapıştırması, eseri ikili bir biçimsel kimlik, dokusal ayrışıklık ve çokseslilik ile donatmaktadır.

I. Sahne: “Berceuse de la Tempête”

Görünüm sırası ile incelersek, balede yer alan ilk alıntı, Çaykovski’nin “*Berceuse de la Tempête*” (“Fırtınada Ninni”) adlı eserinden esinlenmektedir. Stravinsky, Çaykovski’nin melodilerinin arasından alıntılanacaklarını seçerken, balenin bu sahnesinde ‘ninni’ türü bir gönderge metni kullanarak son derece uygun simgesel bir seçim yapmıştır. Adı ile sahneyi özetleyen eser, 1883 yılında bestelenip Op. 54 olarak 1884 yılında yayımlanan “16 Çocuk Şarkısı” adlı piyano eşlikli bir koleksiyonun 10. parçası olarak yer almaktadır. 57 ölçülük eser, bir varyasyon dışında sürekli tekrarlanan lirik bir tema ile devam ederek ‘ninni’ türünün tipik bir örneğini oluşturmaktadır. Stravinsky’nin uyarlamasında melodi, *Berceuse de la Tempete* adlı birinci perdede No. 4’te bir flüt solosu olarak duyulmaktadır (Örnek 1). Melodi, kısa bir prologdan sonra perde kaldırıldığında bir annenin bebeği ile fırtınada dağları geçmeye çabalarken duyulur. Bu tema, No. 40’taki ikinci gelişinde ise Peri bebeği öperken yer alır. “*Berceuse*” ezgisi son sahnede Peri karakteri ile Rudy ‘sonsuzluk ülkesinde’ birlikteyken orijinal eserde tam olduğu gibi No. 217’de tekrar alıntılanmaktadır. Gerçekte anne-çocuk arasında paylaşılan bu müzik türü, birinci sahnede Rudy ve annesini betimlemek için öykündükten sonra dördüncü sahnede Rudy’nin cansız bedeni ile Peri arasındaki ilişkiyi temsil etmek için kullanılmaktadır.

Moderato ♩ = 94 Çaykovski: Berceuse de la Tempete Op. 54, No. 10

5 *mp*

[Tempo I (Andante) ♩ = 70] Stravinsky, Le Baiser: I. Sahne

Flüt 4 *mp*

Örnek 1

Çaykovski'den alıntılanan ikinci melodi, bir başka Op. 54 şarkıdan gelmektedir. Bu defa daha uzun bir alıntı “*Soir d’hiver*” (“Bir Kış Akşamı”) adlı şarkının kıtalarının arasında yer alan piyano müziğinden alınmaktadır (Örnekler 2a-b). Burada (No. 13’t) Stravinsky, kaynak eserde üç-dörtlük zamanda olan ve tekrarlanan armonik materyali iki-dörtlük zamana uyarlar. Orijinalde (öl. 34-7 vb.) senkop ritimli fragmanlardan oluşan yürüyüşün gerginliği, Stravinsky’nin ellerinde iğneleyici bir tekerleme oluşturmaktadır. Çaykovski’nin senkop ritimlerinden oluşturulan tehlike hissi, Stravinsky’nin 6 ölçülük *hemiola* işlenişinden sonra daha da yoğun bir etki yaratmaktadır. Anlatıda bu müzik, Peri ve cin yardımcılarının anne-çocuk çiftini takip etmeye hazırlanırken yer almaktadır. İlk kez yaylılar tarafından çalınan epizot, No. 42’de yaylı eşlik üzerinde nefesliler tarafından seslendirilmektedir. Muhtemelen bu noktada Stravinsky, ‘*Soir d’hiver*’den alıntılanan temayı köylülerin bebeği bulmalarında endişe hislerini göstermek için kullanmaktadır. Stravinsky, “*Berceuse de la tempête*”te olduğu gibi bu eserin de adını programsal anlamla yükleyerek kullanmaktadır.

[Moderato] Çaykovski Soir d'hiver Op. 54, No. 7

Piano

[Allegro sostenuto] $\text{♩} = 120$ Stravinsky Le Baiser: I. Sahne

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Örnek 2

Birinci sahnede ilk kez No. 2’de *pochissimo più mosso* işaretli bölümünde ve sonra No. 14’te gelen *allegro sostenuto* bölümünün içinde seslendirilen melodinin kaynağı belli değildir. Analizinde Morton, bu temayı açıklarken başka bir kaynaktan aktararak, “Peri ile arkadaşlarının anneyi kovaladıkları sahnede duyulan tema hariç, [*Le Baiser*’de] kullanılan melodik materyalin hepsi Çaykovski’nindir” (1962: 315). İlk sahnede kaynağı belli olmayan en önemli melodi budur.

II. Sahne: “Une Fête au Village”

İkinci sahne, Çaykovski’nin Op. 10, No. 2 “*Humoresque*” adlı piyano eserinin melodilerini ana tema olarak alan, çeşitli bir melodik karışımdır. En azından beş farklı piyano eserini alıntılaman sahne, bunu bilen dinleyicilere gerçek bir melodik yapıştırma (kolaj) olarak duyulmaktadır. Orkestra için yazılan ara müziğinin başında *Humoresque* (Örnek 3) ve Op. 19, No. 1 “*Rêverie du Soir*” (Örnek

4) adlı eserlerin zıt karakterli temaları ardışık sırada yer alır. Stravinsky, 76 ölçü devam eden bir orkestra *tutti*'si ile seyircileri, dramatik içeriği yoğun olan birinci sahneden neşeli geçen ikinci sahnenin perde açılışına hazırlamaktadır. Perde, görkemli bir *tutti* ardından *Rêverie*'nin üçüncü temasını seslendirirken kaldırılmaktadır.

[Allegretto] Çaykovski: Humoresque, Op. 10, No. 2

Piano

p *f* *p* *f* *p* *f* *cresc.*

[Allegro giusto] $\text{♩} = 104$ Stravinsky *Le Baiser*, II. Sahne

Horn in F 1-2

Horn in F 3

Horn in F 4

sf *sf*

Örnek 3

Andante espressivo Çaykovski: Reverie du Soir, Op. 19, No. 1

Piano

p *molto cantabile*

[Tempo giusto] = 104 Stravinsky, *Le Baiser*: II. Sahné

Violin I *p cantabile*

Violin II *p cantabile*

Viola *p cantabile*

Violoncello *p cantabile*

Contrabass *p cantabile*

Örnek 4

“*Une Fête au Village*” (“Köy Şenliği”) başlıklı ikinci sahnenin perdesi, neşeli köylüler dans ederken açılmaktadır. Rudy ve Babette bu sahnede genç, nişanlı bir çift olarak gösterilmektedirler. *Humoresque* ve *Reverie du soir*’in bilinen temaları neredeyse kaynak eserde olduğu gibi alıntılandıktan sonra (Örnekler 5, 6), No. 70’te başka bir melodi duyulmaktadır. Op. 40, No. 7 “*Au Village*” adlı ve ikili biçime sahip olan eserin “*allegro molto vivace*” bölümünün üçüncü teması, Stravinsky’nin bu uyarlamasında nefesli ve yaylı çalgılar arasında nükteli bir şekilde paylaştırılmıştır (Örnek 7). Bu tema, obuadan işitilip sonra flütle kısa kanonsal bir düet biçiminde çalınır. *Humoresque*’in melodileri bir daha duyulduktan sonra ikinci perdenin başından beri iki-dörtlük ölçüde yazılan müzik, #78’de üç-sekizlik ölçüde bir valse dönüşmektedir.

Allegretto Çaykovski: Humoresque, Op. 10, No. 2

Piano

mf *f* *mf* *f* *p* *mp* *p* *mp*

Stravinsky *Le Baiser*: II. Sahne

Do Tpt. 1-2

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

p *non f ma marc.* *p*

Örnek 5

L'istesso tempo [Andante espressivo]

Çaykovski: Reverie du soir, Op. 19, No. 1

25

Piano

p

[Tempo giusto]

Stravinsky *Le Baiser*: II. Sahné

82

Fa Hn. 1-4

Trumpet in C 1-2

Trumpet in C 2-3

Trombone 1-2

Tbn 3, Tba

Timpani

sf

sf sub. mf pesante

sf sub. mf pesante

sf sub. meno f (secco)

88

Fa Hn. 1-4

C Tpt. 1

C Tpt. 2-3

Tbn. 1-2

Tbn 3, Tba

Temp.

sf

sf e sub. p

sf e sub. p

sf e sub. p

Örnek 6

[Allegro molto vivace] Çaykovski: Au village, Op. 40, No. 7

108

Piano *p*

138 [Tempo giusto] Stravinsky *Le Baiser*: II. Sahne

Oboe

English Horn

Trombone *sf*

Viola *f*

Örnek 7

Yeni bölümde duyulan ilk melodi, Çaykovski'nin Op. 51, No. 4 "*Natha-Valse*" adlı eserinden alıntılanmaktadır (Örnek 8). Ardından daha önce iki-dörtlük ölçüde ve kaynak eserde olduğu gibi alıntılanan *Au Village* teması, No. 87'de üç-sekizlik ölçüde esprili (Morton'un deyişi ile "grotesk") bir şekilde uyarlanmıştır (Örnek 9; 319). Aynı eserin ilk bölümünden gelen bir başka melodi, No. 98'de Çingene kostümü ile sahneye giren Perinin gelişini duyurmaktadır. La minör tonunda olan melodinin gelişinde, diğer köylüler sahneden çıkmış olup Rudy ve Peri sahnede yalnız dans etmektedirler.

Moderato

Çaykovski: Natha-valse, Op. 51, No. 4

Piano

p

f

Örnek 8

Piu mosso $\text{♩} = 120$ **Stravinsky *Le Baiser*: II. Sahne**

Oboe *pp*

English Horn *pp*

Bassoon *p*

This musical score is for measures 347-350 of the second movement of Stravinsky's 'Le Baiser', 'Sahne' (Snow). The tempo is 'Piu mosso' with a quarter note equal to 120 beats. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Oboe part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The English Horn part starts with a half note G#4, followed by a quarter note A4, and then a half note G#4. The Bassoon part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. All three parts have a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at the end of measure 350.

Bu sırada Çingene kıyafeti giymiş olan Peri, Rudy’yi büyülerken Çaykovski’nin Op. 6, No. 3 “*Tant triste, tant douce*” adlı şan eserinden alıntılanan bir melodinin eşliğinde dans etmektedir (Örnek 10). Kaynak eserde la majör tonunda

olan bu ezgi, Stravinsky'nin kullanımında la minöre aktarılmıştır. Anlatının çerçevesinde bu melodinin minöre transpoze edilmiş olması, dinleyicilere simgesel anlam aktarmaktadır. Genel olarak minör tonlar, gerginlik ve tonal dayanıksızlık simgelemektedir ve bu bağlamda alegorik bir anlam taşımaktadır. Perinin art niyeti ile ilgili önseziler uyandıran minör ton merkezi, Rudy ve Babette'in ikinci sahnede yeni belirlenmiş olan aşk ilişkilerine açık bir tehdidi simgelemektedir. Bir metinlerarası gönderge olarak bu temanın makamsal dönüşümü, Periyi kötümserlikle donatmaktadır.

[Allegro vivo] *p* ¹⁰ *mf* Çaykovski: Tant triste, tant douce, Op. 6, No. 3

Piano

p *mf*

¹⁵ *pp* *meno mosso*

Pno. *p*

[Tempo agitato ma giusto] ♩ = 132 Stravinsky *Le Baiser*: II. Sahné

398

Flute

Oboe 1-2

Si♭ Cl. 1-2

B. Cl.

Violin I

Viola

Contrabass

403

Fl.

Ob.

Si♭ Cl. 1-2

B. Cl.

Vln. I

Vla.

Cb.

p *p poco stacc. leggiero* *piu f*

Örnek 10

III. Sahné: “Au Moulin”

Üçüncü sahné, ‘*Au Moulin*’ (‘Değirmende’) ve ‘*Pas de deux*’ (‘İkili Dans’) adlı iki kısımdan oluşmaktadır. Giriş amacına hizmet eden ‘*Au Moulin*’ başlıklı bölüm, titreşen akorlarla başlamaktadır. Perde açılmadan önce (No. 122’de) ve

açıldıktan sonra (No. 132’de) Çaykovski’nin Op. 19, No. 2 ‘*Scherzo humoristique*’ adlı piyano eserinin iki farklı melodisi alıntılanmaktadır (Örn. 11-12). Bu sahnede bale topluluğunun kadınları, nişanlı çift ile birlikte dans eder.

95 Meno mosso Çaykovski: Scherzo humoristique, Op. 19, No. 2

Piano *mf*

18 Moderato Stravinsky Le Baiser: III. Sahné

La Cl. *dolce cant.*

Bsn *dolce cant.*

Horn in F *dolce cant.*

Violin I

Vln. II, Vla.

Vc., Cb. *p*

Örnek 11

Allegro vivacissimo Çaykovski: Scherzo humoristique, Op. 19, No. 2

Piano

p *leggiere* *f* *p*

Allegretto grazioso ♩ = 126 Stravinsky Le Baiser: III. Sähne

Flute 1

Flute 2

Violin I

Violin II

Viola

Vc., Cb.

p *pizz.* *sff* *poco sf*

Örnek 12

Sahnenin devamı sırf Çaykovski melodilerinden oluşmaktadır. No. 134 ve 143'te Op. 19, No. 3 'Feuillet d'album'den alınan iki melodi daha yer almaktadır (Örn. 13-14).

Allegretto semplice Çaykovski: Feuillet d'album, Op. 19, No. 3

Piano

p

mf

Doppio movimento $\text{♩} = 126$ Stravinsky Le Baiser: III. Sahne

Oboe 1-2 *p*

English Horn *p*

Clarinet in A 1-2

Bassoon *p*

Horn in F 1-2 *p*

Ob. 1-2 *p*

E. Hn.

A Cl. 1-2 *p*

Bsn. *p*

Hn. 1-2 *p*

Örnek 13

[Allegretto simplice] 25 26 Çaykovski: Feuillet d'album

Piano

[Allegretto grazioso] 108 Stravinsky Le Baiser: III. Sahne

Violin I

Violin II

Vc., Cb.

mf

p

Örnek 14

III. Sahne: “Pas de Deux”

Anlatıda düğüm noktası olarak yer alan “*Pas de Deux*” başlıklı bölüm, III. Sahnenin ikinci -- ve olay örgüsü bakımından en önemli -- kısmını oluşturmaktadır. Bir dans biçimi olarak, ‘*pas de deux*’ kavramı 18. yüzyılda başlamıştır. Bu biçim, 1877 yılında Çaykovski’nin Op. 20 “Kuğu Gölü” adlı bale yapıtının üçüncü sahnesine sonradan koreografileştirilip bestelenen bir eklenti olarak somutlaşmıştır. ‘*Pas de deux*’ biçimi dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar: 1) *Entrée* (giriş), 2) *Adagio*, 3) *Variation* ve 4) *Coda*. *Le Baiser*’de Stravinsky, bu bölümde geleneksel ‘*pas de deux*’ biçimine uyarken Çaykovski’den dört melodi daha bariz bir şekilde alıntılanmaktadır.

“*Entrée*” başlıklı başlayan bölüm, gelin duvağı giymiş Peri’nin girişidir (No. 158). Burada Stravinsky, Çaykovski’nin Op. 19, No. 4 “Nocturne” adlı piyano eserinin ikinci temasını yerleştirmiştir (Örn. 15). Orijinal eserin üç-dörtlük zamanı, Stravinsky’nin kullanımında altı-sekizlik zamana değiştirilmektedir. “*Nocturne*”da bulunan kromatik bas hareketi, Stravinsky tarafından olduğu gibi kullanılmaktadır. Örnek 15’te gösterildiği gibi melodi, önce kemanlar tarafından seslendirilip sonra

No. 164'te *cor Anglais* ve ardından zenginleşen bir orkestra eşliğinde tekrar flütler ve kemanlar tarafından tekrarlanmaktadır.

Çaykovski: Nocturne, Op. 19, No. 4

Piu mosso

Piano

mf

Moderato ♩ = 63

Stravinsky Le Baiser: III. Sahne

Clarinet in A 1

Clarinet in A 2

Violin I

Violin II

Violoncello

p

sempre stacc.

p cant.

p arco

Örnek 15

Stravinsky'nin özetine göre, "Adagio" adlı başlığında (No. 166) maskeli Peri'yi Babette ile karıştıran Rudy, "sevgi dolu sözlerle" yaklaşır. Bu noktaya Stravinsky, bir şan eserinin melodisini yerleştirmektedir (Örn. 16). "O, mein Kind, durch die schweigende Nacht" ("Ah, çocuğum, gecenin sessizliğinde") adlı *lied*'de Çaykovski'nin 1887 yılında Grand Dük Konstantin Romanov'a ithaf edilen ve altı eserden oluşan Op. 63'ün son eseri olarak kullanılmaktadır. İlk olarak No. 167'de ve Örnek 16'da gösterildiği gibi, viyolonseller tarafından ve arp eşliğinde seslendirilen melodi, özellikle No. 170'te (*Poco piu mosso*) daha hareketli ve gerginleşen bir orkestra eşliğinde yer almaktadır.

Allegretto Çaykovski: Serenade, Op. 63, No. 6

12 *p* *pp*

B. ADAGIO $\text{♩} = 58$ Stravinsky Le Baiser: III. Sahné

321 *p* *cantabile*

324 *cresc.* *cresc.*

Örnek 16

“Variation” adlı başlıkta (No. 175) müzik birden değişmektedir. Peri, yüzünü maskeleyen gelin duvağını çıkararak Rudy’ye kim olduğunu gösterir. Hatasını fark eden Rudy, şaşkınlıkla kaçmaya çalışır. Ancak, Peri’nin gücü fazladır ve büyülenen genç, Peri tarafından “sonsuzluk ülkesine” götürülmektedir. ‘Presto’ olarak işaretlenen “Coda” adlı başlığın telaşlı ve giderek zenginleşen orkestra dokusunda bulunan ilk alıntı, Çaykovski’nin No. 184’te yer alan Op. 51, No. 1 “Valse de salon”

adlı piyano eserinin ikinci temasından esinlenmektedir (Örn. 17). Bu melodi önce trombonlar tarafından yeniden bestelenmiş bir şekilde ve ardından fragman halinde klarinet, obua, ve sonunda No. 189'da flüt ve kemanlarla birlikte seslendirilmektedir.

[a tempo giusto] Çaykovski: Valse de salon, Op. 51, No. 1

66 *marcato*

Piano

[Presto] $\text{♩} = 160$ Stravinsky Le Baiser: III. Sahne

424 *p*

La Cl. 1-3

Trombone

f ben marcato

Vln 1-2

Vla

p

Vlc

Cb

430 *sf*

La Cl. 1-3

Tbn.

Vln 1-2

Vla

Vlc

Cb

Örnek 17

No. 202’de başlayan, tüm orkestranın katıldığı ve eserin müziksel ve anlatsal doruk noktasını temsil eden bölümde Peri, Rudy’yi ayağından öperek eserin sonunu kararlaştırmaktadır. Ardından aniden sakinleşen müzik ve “*Scène*” adlı başlıkta sona eren sahne, son bir melodiyi uzun uzun alıntılanmaktadır. Bu sefer Çaykovski’nin en çok bilinen şan eserlerinden biri olan, Op. 6, No. 6, “*Nur wer die Sehnsucht kennt*” adlı esere yer verilmektedir (Örn. 18). Goethe’nin sözlerine yazılan müzik, aşağıda gösterilmektedir. Neredeyse bütünüyle alıntılanan melodi, No. 210’da eseri dramatik çözümüne getirmektedir.

Çaykovski: Nur wer die Sehnsucht kennt, Op. 6, No. 6

Stravinsky Le Baiser: III. Sahne

Örnek 18

IV. Sahne: “Berceuse des Demeures Eternelles”

Bir tür coda olarak eklenen son ve dördüncü sahne, yapımın en kısa bölümünü oluşturmaktadır. Diğer bölümlerden ödünç alınan fragmanların yanı sıra, ilk sahnede kullanılan “*Berceuse de la tempête*” adlı melodi başta olduğu gibi tekrar flütlerden duyulmaktadır.

2.2.3. Katharsis

“Öyleyse bir metinlerarası gönderge olarak algılanan tanımlığın anlamını okur çıkarmalıdır: okur, bir geri-sapımsal ve metin-dışı okumayla etken bir biçimde bir yapıttaki tanımlığın anlamını bulmaya katkıda bulunur” (Aktulum: 200).

Stravinsky, “*Le Sacre du Printemps*” adlı balenin tarihsel dönüm noktasını oluşturan prömiyerinden sonra, seyircilerden gelen olumsuz tepkinin sorumluluğunu Nijinsky’nin ‘başarısız’ koreografisine yüklemiştir (Taruskin, 1997: 381). Ardından Stravinsky, orkestra partitürü üzerine birçok revizyon uygulayıp, ayrıca dört el için bir piyano versiyonu uyarlamıştır. Bugün “*Le Sacre*”yi bir bale yapımı olarak düşündüğümüz kadar, bağımsız bir orkestra eseri olarak da düşünmekteyiz. Acocella, Garafola ve Greene, Paris’te skandal yaratan eserin evrilmiş kimliği hakkında *Le Sacre*’nin prömiyerinden sonra uygulanan değişimlerini göz önünde bulundurarak şu teşhisi ortaya koydular: “‘Bale’ diye adlandırmamıza rağmen bu eseri aslında bir fikirler koleksiyonu olarak tanıyoruz: eserin yaratımını sonuçlandıran fikirler ile beraber eseri üretim koşullarından uzaklaştıran fikirler.” (Aktaran, Taruskin: 377).

“*Le Sacre*”nin örneğinden yola çıkarak “Divertimento”nun sadece koreografi, sahne dekorasyonu ve kostümden arınmış bir bale olmadığı sonucuna varılmaktadır. O da bir fikir koleksiyonudur. Balenin yaratımını sonuçlandıran metinlerarası fikirler “sentezi,” önceki alt başlıklarda incelenmiştir. “*Katharsis*” adlı bu alt başlıkta eseri üretim koşullarından uzaklaştıran fikirler ve eserin arınmasını sonuçlandıran süreçler ele alınmaktadır.

Anlam üçgenleri yardımıyla Andersen’in hikayesinin, Çaykovski’nin eserlerinin, Stravinsky’nin müziğinin ve Nijinska’nın koreografisinin birbirleriyle nasıl ilintili olduğu hayal etmek zor değildir. Nijinska’nın koreografisi, (Stravinsky’nin istediği sonuçlar ya da aklındaki yapım ne olursa olsun) baleyi tamamlayan ve dolayısıyla balenin anlamını etkileyen bir rol oynamıştır. Eğer besteci, eseri başka bir şekilde tasarlamış olsaydı, Nijinska’nın tasarımsal katkılarından oluşan farklar yine de dinleyicilerin sarmal deneyimlerini etkilemiş olacaktı. Çünkü “bir müzik temsiline ifade ettiği ilişkiler esas var olanlar değil de

katılanların var olmasını istedikleri ilişkilerdir” (Small, 1998: 134). 1934 yılında Stravinsky, *Le Baiser*’in topladığı olumsuz eleştirileri hak etmediğini düşünerek eseri yeniden ele aldı. Orkestra partitürünü “Divertimento” adlı bir süit ve bu tezde konusu olan keman-piyano eserine indirgedi. Stravinsky, her şeyden önce besteci olmasına rağmen kişisel gelirini desteklemek için sıkça orkestra şefi ve piyano solisti olarak konser vermişti. Ve tıpkı başka besteciler ve orkestra şeflerinin ihtiyacını hissettikleri gibi *Le Baiser*’in müziğini ‘katılanların’ daha az olduğu oturtumlara uyarlayarak ifade edilen ilişkileri daha kontrollü bir alana getirmiştir.⁵¹ Stravinsky, başka besteciler gibi orijinal şeklinde bale, opera veya orkestra için bestelenen eserleri oda müziği veya solo oturtumlara indirgeyerek ve bu şekilde küçük mekanlarda -- özel evlerde bile -- çalınabilir hale getirerek bu eserlerin ulaşılabilirliğini artırmıştır.

Stravinsky, *Le Baiser*’i karmaşık bir sahne yapımından bir yalın transkripsiyon haline indirgeyerek, eseri büyük bir ağırlıktan kurtardı. Bu tezde ‘katharsis’ sözcüğü ile o ağırlığın atılması, kastedilmiştir. Besteci, hem sahneleniş maliyetini azaltarak eserin performans olanaklarını artırıp hem de ulaşılabilirliğini fazlaştırmak repertuarda kalmasını sağlamaya çalışmıştır. Yalnız Stravinsky, eserini görsel öğelerinden dolayı simgesel anlamı daha yüksek olan bir estetik biçiminden (bale), keman-piyano oturtumuna indirgeyerek müziğin iletişimselliğini arttırmış olmadığını biliyordu. Hatta eserin metinlerarası göndermeleri bu oturtumda daha da kapalı bir biçim almıştır. Eserin ikinci kapak sayfasında “*Igor Stravinsky / Divertimento / for Orchestra / inspired by Tchaikowsky’s Muse / Transcribed for Violin and Piano by the Composer and S. Dushkin*” (aynen alınmıştır) sözleri yer almaktadır. Bu yazı, kuşkusuz Çaykovski’yi anmaktadır; fakat Stravinsky, hem *Le Baiser*’e hem de diğer kaynaklarına bundan daha açık bir gönderme eklememeye karar vermiştir.

O zaman *Le Baiser*’i tanımayan bir icracı ya da dinleyici, eserin metinlerarası ilişkilerini ve dolayısıyla anlam derinliklerini nereden anlayacaktır? Tezin 1.3. Metinlerarasılık adlı alt başlığının *Metinlerarası Okur* adlı paragrafında Aktulum’un,

⁵¹ Beethoven, Op. 61 Re Majör Keman Konçertosunun olumsuz ilk performansı ardından 61a opus numaralı bir piyano konçertosu transkripsiyonu hazırladı.

okuma sırasında ana-metinden “kopukluk” veya “ayrışıklık” gibi saptamalarından bahsedilip, bunların aslında kapalı metinlerarası göndergelerin tanıtlayıcı belirtileri olduğu görülmüştür. Bu bağlamda okura sentaksta kural dışılık veya simgesel çağrışım ile seslenmek, yazar tarafından kullanılan yöntemlerin arasında yer almaktadır. “*Inspired by Tschaikowsky’s Muse*” (“Çaykovski’nin Müzünden İlham Alınmıştır”) sözcükleri, bu ipuçlarından bir tanesidir. “Divertimento”nun Çaykovski ile ilintisini ancak titiz bir dinleyici fark edebilir. Stravinsky gibi tanınan çağdaş bir bestecinin eserinde mitolojiden esinlenmiş ‘müz’ göndermesinin *kopukluğunu* algılar. Bu ipucu dışında eserin yazınsal kaynaklarının seçilişi, öykünme yöntemleri ve uyarlama süreçlerine tabi tutulması “Divertimento”ya boyutları ilk bakışta tahmin edilemeyen bir anlam ve gönderim zenginliği kazandırmaktadır. “Alıntılamanın yazarın sesi ile alıntılanan yazarın sesi, sözce⁵² ile sözcelem⁵³ arasında hem bir uyum hem de uyumsuzluk belirten metinlerarası bir göndermeyi söz konusu eder. Alıntılamanın yazar, az çok alıntılattığı yazarın sesiyle özdeşleşir” (Aktulum: 200).

Geniş Kültür Matriste Benzerlik

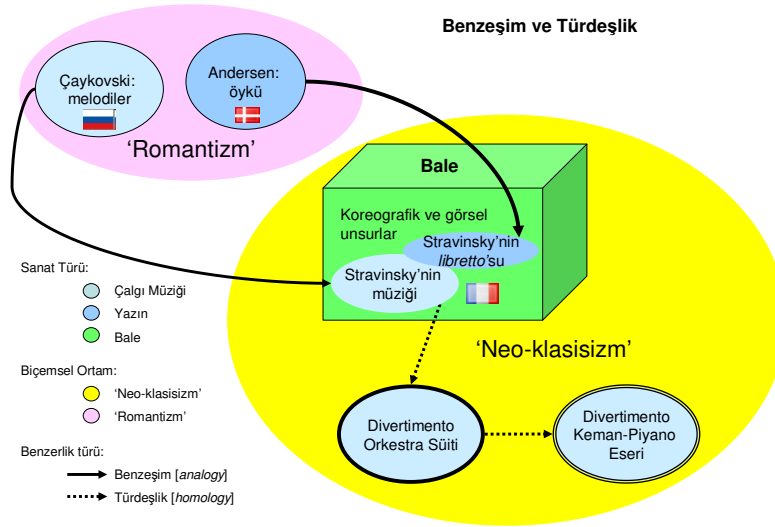
İlk bakışta tahmin edilememesine rağmen “Divertimento” dolaysız yollarla kaynaklarına bağlanabilmektedir. Tür ve kip açısından kimliği ne kadar evrilmiş olursa olsun “Divertimento,” bu süreçlerin uygulanmasından dolayı yazılı kaynaklarıyla iki tür gelişimsel benzerlik sergilemektedir. Bunlar, ‘benzeşim’ [*analogy*] ve ‘türdeşlik’ [*homology*].

Evrimsel biyolojide ‘türdeşlik,’ ortak bir kaynak ya da öncülde kalan kalıtsal maddeden sonuçlanan benzerliktir. Sözelimi ikisi de Latince ve İber yarım adası denilen ortak bir coğrafik ortamda gelişmelerine rağmen Portekizce ve İspanyolca farklı dillerdir. Dolayısıyla bu diller, türdeşdir. Aynı şekilde “Divertimento” adını taşıyan orkestra süiti ve keman-piyano eseri, ortak biçimsel ve tarihsel koşullarda oluştu. Bu yüzden *Le Baiser*’den uyarlanan iki ayrı eser, türdeşdir (Şekil 1).

⁵² Aktulum’dan aynen alınan fakat TDK’da bulunmayan terim, Arkadaş Türkçe Sözlük’te (ATS) “konuşmada, konuşanın ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası” olarak tanımlanmaktadır.

⁵³ Sözlükte ‘sözceleme’ olarak bulunan terimin tanımı şu şekilde verilmektedir: “bireyin, sözceleri belli bir bağlam ve durum içinde gerçekleştirmesi” (ATS).

‘Benzeşim’ ise kaynak veya öncülleri farklı olan iki ya da fazla elemanın ortak koşullara benzer bir şekilde adapte edilmesinden oluşan benzerliktir -- sözgelimi yarasa ve kuşların kanatları. Uyarlama eyleminde yeni araçlarla birlikte yeni bir biçim, kaynak eserin üzerine dayatılmaktadır. *Le Baiser*’in libretto ve melodileri, farklı kaynaklardan alınıp, Stravinsky’ye özgü süreçlere tabi tutularak biçimsel benzeşim ile sonuçlanmaktadır (Şekil 1).



Şekil 5

Benzeşim ve türdeşlik kavramları sanatta görülen geçmiş kullanım türlerinin başka bir şekilde incelenmelerine olanak sağlamaktadır. Nitekim öykünmecilik eğer üçüncü derece bir taklit türü ise⁵⁴, benzeşim ve türdeşlik, sanatsal temsillerin taklit, reproduksiyon ve uyarlama eylemleri tarafından yaratılan ‘fikir koleksiyonları’⁵⁵nın anlaşılmasına yardım etmektedir. Yani “Divertimento”da bulunan melodiler ve eserin biçimini kararlaştıran öykü çizgisi, önce uyarlanılan balede görülmektedir. Balenin alegorik anlamı, Çaykovski’nin hayatından öykünmüştür. Ve bu süreçlerin hepsi, bestecinin (herhangi somut bir gerçek bilincinden değil de aksine) hayali idealarından sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla “Divertimento” gibi, çeşitli temsil türlerinden oluşan bir eserin içeriği, bir aynalar labirenti gibi birbirlerini yansıtan

⁵⁴ İdea₁ → Gerçek₂ → Öykünmecilik₃ → Sanat Eserinin Taklit ve Reproduksiyonları_{4a} – veya – Uyarlama_{4b}

taklitlerden oluşmaktadır. Oysa Stravinsky, bütün biçimsel çeşitlerin arasından neden bu içeriği *divertimento* biçiminde barındırmayı uygun görmüştü? Aşağıdaki paragraflarda “Divertimento”nun yapısı ve biçimi ele alınmaktadır.

Biçim

Stravinsky, *Le Baiser*’i bestelerken iki yapısal gereksinimi göz önünde bulundurmak zorunda kalmıştı. Bu gereksinimler, 1) Andersen’den uyarlanan librettonun epizotlu biçimi ve 2) Çaykovski’den alıntılanan melodiler zincirinden oluşmuştur. O yüzden balenin tanımından dolayı dans çeşitlerinden ibaret olması bestecinin, solo çalgı oturtum transkripsiyonu için çok bölümlü bir müzik biçimi seçmesi doğaldır. Yalnız çok bölümlü sonat allegrosu biçiminin doruğa çıkıp indiği çizgisel şekli ve birkaç ana temadan oluşan uyumlu bir birlik oluşturması, yukarıdaki araçsal gereksinimlere uygun bir platform oluşturmamıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısında Haydn ve Mozart’la özgür bir çalgı müziği biçimi olarak gelişen ve dansımsı özellikleri taşıyan *divertimento* türü, hafif ve eğlendirici olması ile beraber Stravinsky’nin gereksinimlerini mükemmel bir şekilde karşılamıştır. Ayrıca *divertimento*’nun klasik dönem biçimi olması Stravinsky’nin ‘neo-klasik’ profiline uyum sağlamıştır. “Divertimento,” dört perdeden oluşan *Le Baiser* gibi dört bölümden oluşmaktadır. Kaynak eserine neredeyse ölçüsü ölçüsüne uyan eser yine de bazıları önemli bazıları önemli olmayan yapısal değişikliklere sahiptir. Çaykovski’den alıntılanan melodilerin yeniden ele alınış biçimi ve önemli olan değişiklikler aşağıda incelenmektedir.

I. Bölüm: “Sinfonia”

“Divertimento”nun *Sinfonia* başlıklı birinci bölümü, balenin *Berceuse de la Tempête* adlı ilk perdesinin yerini almaktadır. Polifon çalgı müziği için kullanılan ‘sinfonia’ terimi, ilk olarak 17. yüzyılda gelişmekte olan bir müzik türü için kullanılmıştır. Stravinsky’nin “Divertimento”yu baleden bir tür dans süitine çevirmesi, *partita* ya da operanın başına konan ‘sinfonia’ türünü uygun kılmaktadır.

Çaykovski'nin Op. 54, No. 10 *Berceuse* adlı melodisi kısa bir giriş bölümü (1-12) ve Stravinsky'nin kendi 'A' teması (13-25) ardından 26. ölçüde 'B' teması olarak alıntılanmaktadır. Ancak balede flütler tarafından seslendirilen melodi, ikilide kemandan duyulur. Giderek fragmana bölünen melodi, 55. ölçüde bir geçiş bölümüne yer vermektedir.

Allegro sostenuto başlığında (65) Stravinsky, yeni bir temayı öne sürmektedir ('C'). Ve ardından her iki eserde olduğu gibi *Soir d'hiver* adlı eserden kaynaklanan materyal No. 13'te yer almaktadır ('D'). Burada *Le Baiser*'de yaylılar tarafından bölünen akorların üst sesleri kemana; iç ve bas sesleri ise piyanoya dağıtılmaktadır (Örn. 19).

[Allegro sostenuto] ♩ = 100 Stravinsky 'Divertimento': Sinfonia

Keman

Piyoano

Örnek 19

Bu noktadan itibaren, Sinfonia bölümünün dört melodisi yeniden duyulmaktadır. Stravinsky'e ait olduğu düşünülen 'A' melodisinin ritmik yapısı No. 14'teki ikinci gelişinde değiştirilmektedir. Balenin olay örgüsünde burası annenin, peri tarafından kovalandığı yerdir. İlk sahnede kaynağı belli olmayan bu önemli melodiye, transkripsiyonda piyano tarafından seslendirilecek olan ve ayrıca gösterilen yedi ölçü eklenmektedir (95-101, Örn. 20). Ardından uzun bir gelişim bölümü yer almaktadır.

[Allegro sostenuto] ♩ = 100 Stravinsky Divertimento: Sinfonia

Keman

Piyoano

92

99

piu forte

Örnek 20

Allegro sostenuto başlığında ilk duyulan ‘C’ temasının 164-177. ölçüleri arasındaki ikinci seslendirilişi ardından Stravinsky, kaynak eserde No. 27-40 arası numaralarda yer alan müziği esere dahil etmemektedir. Toplam 93 ölçüden oluşan dilim, muhtemelen balede dansçılara zaman veren fakat yeni melodik materyalden yoksun bir kesittir. Ardından 65-79. ölçüler arasında kaynak eserde No. 40’ta olduğu gibi *Berceuse* melodisi (‘B’) ve *Vivace* başlığında 80-85. ölçüler arasında *Soir d’hiver*’den alınan kesit (‘D’) yeniden seslendirilip gelişim bölümünde eşit uzunlukta bir *coda* ile ilk bölüm sona ermektedir.

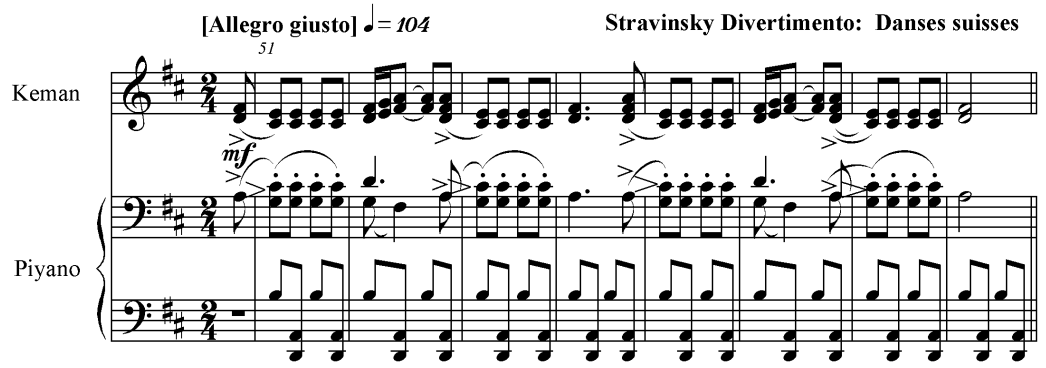
II. Bölüm: Danses suisses

Rondo biçimine sahip olan *Danses suisses* (İşviçreli dansı) adlı ikinci bölüm, *Le Baiser*’de ‘Köy Şenliği’ adlı bölümün yerini almaktadır. Stravinsky, bu yeni başlığı kullanarak palempsest türü bir metinlerarası göndermede bulunmaktadır. Ve böylelikle “Divertimento” ve *Le Baiser* arasında imgesel bir geçiş yaratmakla, iki eser arasında bütünlük sağlamaktadır. Divertimento’daki *Danses suisses* adlı bölüm,

Le Baiser'in “Köy Şenliği” başlıklı etkinliklerini çağrıştırarak, mutlak müziksel bu yeni oturtuma anlam aktarmaktadır.

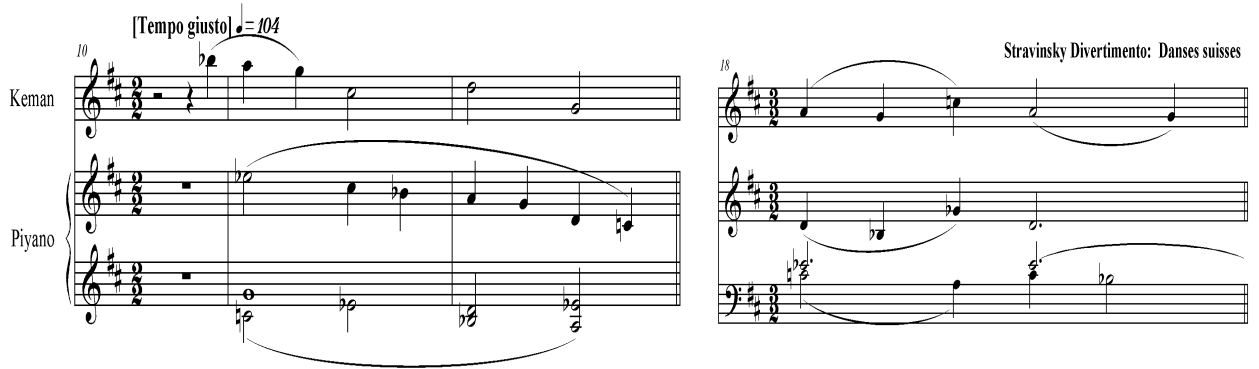
Art arda alıntılanan Çaykovski melodilerinden oluşan bölüm, gerçek bir melodik yapıştırma (kolaj) olarak duyulmaktadır. 31 ölçüden oluşan giriş bölümünde *Humoresque* (Örnek 21) ve *Réverie du Soir* (Örnek 22) adlı eserlerin zıt karakterli temalarının fragmanları art arda yer alır.

[Allegro giusto] ♩ = 104 51 Stravinsky Divertimento: Danses suisses



Örnek 21

[Tempo giusto] ♩ = 104 10 Stravinsky Divertimento: Danses suisses



Örnek 22

“*Humoresque*” adlı eserden alıntılanan diğer tema 43. ölçüde yer almaktadır (Örn. 23) ve “*Reverie du soir*” adlı eserden alıntılanan ikinci melodi ise 83. ölçüde bulunmaktadır (Örn. 24). Her ikisinde de melodi, keman tarafından seslendirilmektedir. Ardından Stravinsky, “*Au Village*” adlı piyano eserinden alıntılanan melodiye piyano ve keman arasında paylaştırmaktadır (Örn. 25).

[Allegro giusto] ♩ = 104 Stravinsky Divertimento: Danses suisses

43

Keman

Piyano

mp

stacc.

Örnek 23

[Tempo giusto] ♩ = 104 Stravinsky Divertimento: Danses suisses

Keman

Piyano

sf sf e pesante

Örnek 24

[Tempo giusto] ♩ = 104 Stravinsky Divertimento: Danses suisses

139

Keman

Piyano

p staccato

143

Örnek 25

III. Bölüm: Scherzo

Tezin ‘2.2.2. Sentez’ başlıklı bölümünde görüldüğü gibi Stravinsky, dört perdeli *Le Baiser* adlı balesinin 3. sahnesini ikiye bölmüştü. “Değirmende” (“*Au Moulin*”) adını taşıyan ilk kısmın müziği, “Divertimento”da “Scherzo” olarak belirtilmektedir. (Bu arada sonat allegrosu biçiminde *scherzo*’ların, menuetten doğması ve ilk olarak Beethoven’in eserlerinde menuetin karşılığı olarak 2. ve son bölümün arasında yer alması bu başlığa biçimsel anlam ve yapısal ağırlık katmaktadır.) Öykü çizgisinin “Değirmende” adlı bu noktasında, 2. bölümde geliştirilen kriz, çözümlenip; öykü, düğüm noktasına getirilmektedir. *Le Baiser*’de No. 120-131 arasında perde açılışına kadar yer alan giriş bölümünün müziği, “Divertimento”da bulunmamaktadır. Ancak bu noktadan itibaren, “Scherzo” adlı bölüm, “Au Moulin”ın biçimini birkaç tekrarın yapılmaması haricinde takip etmektedir.

“Scherzo” adlı bölümde üç Çaykovski melodisi bulunmaktadır. Biri *Scherzo humoristique*’den (Örn. 26), ikisi *Feuillet d’album*’dan alıntılanmaktadır.

[Allegretto grazioso] ♩ = 126 Stravinsky Divertimento: Scherzo

Keman

Piyano

Örnek 26

Senkop ritimleri ile “*Feuillet d’album*”dan alıntılanan ilk melodi, “*Scherzo*” adlı bölümün ilk kısmında yer almaktadır (Örn. 27). İkincisi ise, iki-dörtlük zamanda yazılan ve muhtemelen biçimsel açıdan kontrast oluşturan “trio” yerine geçen orta kısımda bulunmaktadır (Örn. 28). Her ikisinde de melodi, kemana verilmektedir.

[Allegretto grazioso] ♩ = 126 Stravinsky Divertimento: Scherzo

Keman

Piyano

Örnek 27

Doppio movimento ♩ = 126 **Stravinsky Divertimento: Scherzo**

Keman

Piyano

Örnek 28

IV. Bölüm: Pas de deux

Yapısal değişikliklerin olmadığı yerlerde “Divertimento,” kaynak eserine neredeyse ölçüsü ölçüsüne uymaktadır. Fakat Stravinsky, dördüncü bölümüne “*Entrée*” adlı bölümü dahil etmeksizin direkt “Adagio” ile başlamaktadır. “Adagio”da “*Serenade*” adlı şan eserinden gelen alıntının arp partisi, piyano tarafından duyulmaktadır (Örn. 29). İkinci gelişinde ise tema, zenginleştirilmiş bir piyano eşliği ile birlikte duyulmaktadır.

♩ = 58 Stravinsky Divertimento: Pas de deux, Adagio

Keman

Piyano

sonore

9

Örnek 29

“Divertimento”da yer alan son alıntı, “Coda” başlığının 111. ölçüsünde bulunmaktadır. *Le Baiser*’de trombonlara verilen melodi, önce piyano tarafından duyurulmaktadır (Örn. 30).

[Presto] ♩ = 160 Stravinsky Divertimento: Pas de deux, Coda

Keman

Piyano

tres marque

111

118

f

stacc. mf

Örnek 30

Stravinsky, yaklaşık 44 dakika süren *Le Baiser*'in müziğini “Divertimento” adlı keman-piyano ikilisi ve türdeş olan orkestra süitini 22 dakikalık bir süreye indirmiştir. Besteci, eseri görsel öğelerinden özgürleştirip katılanların daha az olduğu bir oturtuma uyarlayarak hem performans olanaklarını ve ulaşılabilirliğini artırmış, hem de artiküle edilen ilişkileri daha çok kendi kontrolü altında tutmuştur. Ancak kipsel dönüşüm ve uyarlama süreçlerinden dolayı eser, ilk görünümüne göre ciddi bir gönderim ve simgesel anlam kaybına uğramaktadır.

Nitekim bu kayıp, metinlerarasılık kuramına başvurarak geri kazanılabilmektedir. Ayrışıklık ve kopukluk hisleri yaratan metinsel ipuçları, okur tarafından yapılan “geri-sapımsal” ve “metin-dışı” okumalarla ilk bakışta tahmin edilemeyen anlam zenginliklerinin keşfedilişine yol açabilmektedir. “Divertimento,” “*Le Baiser*”de biçemsel benzeşim sonucunda ulaşılan araçsal sentezin arkasındaki fikirler koleksiyonu olmadan ne yapısal ne de biçemsel öncüsü olan bir eser olurdu. Fakat metinlerarası ilişkiler içinde oluşan “Divertimento,” hem simgesel hem de mimetik anlam taşıyan bir eser olarak repertuarda yer almaktadır. Stravinsky, balenin müziğini daha öz ve yalın bir hale getirerek, eserin kendisinde bir *katharsis* etkisi gerçekleştirmiştir.

SONUÇ

“Divertimento,” koreografi, sahne dekorasyonu ve kostümden arınmış bir bale olmasından öte, bir fikir koleksiyonudur. Ve bu eserin yaratımında Stravinsky, başı, ortası ve sonu olan, sentez ve *katharsis* etkilerini içeren çizgisel bir bütün izlemiştir.

Le Baiser’in yaratımını sonuçlandıran metinlerarası fikirler “sentezi,” 2.1. ve 2.2. alt başlıklarda incelenmiştir. Stravinsky, ilk önce Ida Rubenstein’in Çaykovski’yi anan bir bale yaratması talebi üzerine bir konsept tasarlamıştır. Sonra ‘dönem modernizmi’ (ya da neo-klasik) yöntemleri doğrultusunda kaynaklarını geçmişten seçmiştir: libretto olarak Andersen’in *Lisjomfruen* ve müzik için, bestelenmek üzere olan balenin anımsayacağı bestecinin kendi piyano ve şan eserleri. Sonra Stravinsky, bu araçları kendi anıları ile birleştirerek çocukluğunda etkilendiği baleleri ve en çok saygı duyduğu Rus besteci olan Çaykovski’nin hayatını öykünen alegorik bir bale yaratmıştır.

Tezin son, “*Katharsis*” adlı alt başlığında “Divertimento”yu üretim koşullarından uzaklaştıran fikirler ve arınmasını sonuçlandıran süreçler ele alındı. Bir bale yapımından, keman-piyano transkripsiyonu haline kadar olan evrim sürecini takip ederek, eserin aldığı son biçimin yalınlığının aslında aldatıcı olduğu görülmüştür.

Metinlerarasılık kuramında görüldüğü gibi alıntılar, müzelerde sergilenen arkeolojik kalıntılar gibi orijinal eserlerinden kalan simgesel anlama sahiptir. Stravinsky, amaçlarına uygun seçilen bu eserlerin içeriğini biçimsel kalıplarından ayırıp yarattığı farklı biçimsel ve biçimsel unsurlardan oluşan yeni bir ortama yerleştirmiştir. Kendilerine özgü simgesel anlam taşıyan unsurlar, yeni yapımda birbirleri ile etkileşim içinde bulundurulurken seyircilere yeni bir şekilde hitap etmektedir. Üstelik Stravinsky’nin, yeni yapısal ve biçimsel işlevler yükleyerek ve kendi biçimsel tercihlerini uygulayarak bugünkünden farklı bir seyirci kitlesine hitap ettiği noktasını unutmamak gerekir. Bu seyirciler, yeni parçalanmış bir

toplumsal düzenin üzerine bugün ‘sağ’ ve ‘sol’ olarak tanımlanan politik kavramların doğum sancılarını çekmekteydiler.

Daha önce birbirlerinden ayrı var olan ideolojik ve sanatsal temsilcilik biçimleri 20. yüzyılda birbirleriyle örtüşmeye başlamıştır. “Okura üstü kapalı olarak, yarı açık sözcüklerle seslenen metinlerarası göndergeler, yazarın belleği ile toplumun belleği arasında bir birleşme noktası olarak karşımıza çıkar, ulusal, dilsel ve yazınsal bir geleneğin sürerliliğinin, canlılığının görünümü olurlar” (Aktulum 214). Elde edilen etkinin, plastik sanatlarda görülen kübizm akımınıninkine yakın olduğu söylenebilir; çoğalmış anlam katmanları, farklı açılarda duran aynaların yansıtımlarına benzetilebilmektedir. “Divertimento,” içinde bir aynalar labirentinin yer aldığı biçimsel yapıdır.

Biçim açısından “Divertimento,” müzik (sonat allegrosu, barok süit) ve dans (*pas de deux*) biçimlerini birleştiren bir sentezdir. Stravinsky, *Le Baiser*’i bestelerken librettonun epizotlu biçimi ve alıntılanan melodiler zincirinden oluşan biçimsel gereksinimleri göz önünde bulundurmak zorundaydı. Doğal olarak bale, bir dizi dans çeşitlerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla bestecinin solo çalgı oturtum transkripsiyonu için, orijinalde bulunan dansların barındırılabilceği çok bölümlü bir müzik biçimi seçmiş olması da doğaldır. Yalnız çok bölümlü sonat allegrosu biçimi bu gereksinimleri tek başına karşılayamamıştır. Dansımsı özellikler taşıyan *divertimento* türü, hafif ve eğlendirici olması ile beraber Stravinsky’nin gereksinimlerini mükemmel bir şekilde karşılamıştır. Ayrıca *divertimento*’nun bir klasik dönem biçimi olması Stravinsky’nin ‘neo-klasik’ profiline uyum sağlamıştır.

Stravinsky, müziğinin ironik ve alaycı tavrı için sık sık eleştirilmiştir. Fakat bir metinlerarası çözümleme, *Le Baiser*’in -- ve dolayısıyla “Divertimento”nun da -- yaratım süreçleri arasında yansılama (parodi) ve alaycı dönüştürümün yer almadığını göstermektedir. Saf öykünme (pastiş) süreçlerinden oluşan *Le Baiser* ve dolayısıyla “Divertimento,” ironik bir anlam taşımamaktadır. Eserin metinlerarası kaynakların kullanımından çıkan yoğun anlamsal dönüşümlerinin hiçbirinin küçümseyici veya aşağılayıcı bir anlam taşıdığı söylenemez. Nitekim Stravinsky’nin ‘postmodern

öncesi' denebilen ve aslında kendi çapında 'retro'⁵⁵ olarak adlandırılabilen biçimsel yöntemleri, ödünç alınan materyallerindeki modernlik eksikliğini vurgulamaktadır. Ancak günümüz gelişmiş popüler kültürün hızlı trend değişimlerine dayanan 'retro' biçemi, geçmiş mitolojiden arındırmayı amaçlamaktadır. En azından bu eserlerde Stravinsky, tam tersine I. Dünya Savaşının ardından parçalanmış ütöpik ümitlerin yıkılmış olmasına rağmen, geçmişin geri kalan mitolojik ve simgesel güçlerine *dayanarak* etki kazanmaya çalışmıştır.

Bir temsili bileşim olarak Stravinsky'nin "Divertimento"su sadece bir keman-piyano ikilisi değildir. Her sahne performansının birazı tiyatrodur. Her müziksel jest dans unsurları içerir. Program müziği zihinsel imgelere bağlıdır. Ve ortak bir mitolojiden esinlenen her gelenek, edebiyata bağlıdır. Edebiyat, müzik, tiyatro, resim ve dans gibi sanat türleri, birbirlerinden farklı olsalar da, aralarındaki ilişki örüntüleri incelenerek sanat nesnesinin temsil ettiği anlam bütünlüğüne daha çok yaklaşılabılır.

⁵⁵ Modası geçmiş olan bir trend ya da biçimin şık ve güncel bir şekilde yeniden kullanılması.

EK 5: TERİMLER

ana-metin Birbirine ortakbirliktelik veya türev ilişkileri ile bağlı olan iki yazılı eserin kronolojik sırada sonraki gelen metni. Gérard Genette, terimi ‘A metnin’ gönderge-metin; ‘B metnin’ ana-metin olduğunda, “‘A metninden türeyen her tür B metni’” olarak tanımlamaktadır (Aktaran, Aktulum: 82). Eşanlamlı: *hypertexte*.

benzeşim Kaynak veya öncülleri farklı olan iki ya da fazla elemanın ortak koşullara benzer bir şekilde adapte edilmesinden oluşan benzerlik. Tezde ‘benzeşim’ kavramı, uyarılama süreçlerin *sentez* etkisi ile sonuçlanan, gönderge-metinlerden alınan materyallere dayatılan biçimsel değişiklikleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

diegēsis Yunanca: anlatım. Sanatsal temsillerde olduğu gibi önermesel ifadelerde de var olan ve yazarın bakış açısını sezdiren unsur. Tezde diğeri *mimēsis* olup sanatsal temsilde iki ana çeşit kip türünün biri olarak yer almaktadır. Sanat eserlerinde anlatım kipi, anlatan, anlatı ve dinleyeni (veya okuyan) ima etmektedir. ‘Diegēsis’ yoluyla sözlü veya yazılı dil aracılığıyla anlatan, anlatıyı yapılandırır. Müzikte anlatanın var olup olmadığı henüz saptanmamıştır.

dönem modernizm Daha yaygın olan ‘neo-klasisizm’ terimi ile birlikte neo-gotik, neo-barok ve neo-romantik süreçleri kapsayarak, biçim ve tutumları zıt olan bestecilerin genel geçmiş kullanımlarını tanımlayan terim. Modernizmin ‘çok biçemliliğini’ ve özellikle iki dünya savaşı arasındaki dönemde görülen “gelenek ve deney”den oluşturulan harmanı kastetmektedir.

edebiyat İmgeleri ifade etmek veya iletmek için sözlü veya yazılı dil aracılığıyla ayrışık birimlerden oluşan ve çeşitli tür ve biçimlerde bulunan kültür birikimi. Anlamı dinleyici veya seyircinin zihninde oluşan, ortak bir mitolojiden esinlenen ve simgesel motifleri içeren incelikli sözlü ve yazılı gelenek.

gönderge-metin Ana-metinden önce var olan ve aktarım işlemi ile türetilen bir ana-metinde kapalı ya da açık gönderimi yapılan yazılı eser. Terimin Türkçesi, K. Aktulum’un ‘Metinlerarası İlişkiler’ kitabında Fransızca kuramsal çalışmalarının ayrıntılı açıklamaları ile birlikte yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Eşanlamlı: alt-metin, *hypotexte*.

katharsis Yunanca: arınma. Antik Yunanistan’da dramatik temsiller sonucunda seyirciler tarafından yaşanan bir tür duygusal arınma veya tutkusallık temizleme etkisi. Günümüzde terim, herhangi bir sanatsal eser veya psikolojik durum tarafından uyandırılan gerginlik, çözülmemişlik veya kargaşadan oluşan yükün çözülmesi veya saflaştırılmasını tanımlamaktadır. Bu tezde ‘katharsis’ kavramı, metaforik bir şekilde karmaşık bir eseri daha öz ve yalın bir hale getirmek için uygulanan süreçleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

kipsel dönüşüm Uyarılama süreçleri sonucu olarak bir sanat eserinde oluşan biçimsel ve araçsal değişiklikler. Sanatta ‘kiplik,’ bir eserin gösterim veya sunum biçimine ve niteliklerine gönderme yapmaktadır. Seyirci, dinleyici veya okurun sarmal deneyimini etkileyen ‘kipsel dönüşüm,’ sanatsal temsilciliğin geçmişe bağlı olan unsurlarının

orijinaliteye bağı olan unsurlarla kesiştiği yerdir. Aktulum’da ‘kipsel dönüşüm,’ bir biçimsel dönüşüm türü olarak yer almaktadır. Eşanlamalı: *la transmodalisation*.

mimēsis Yunanca: taklit, imitasyon. Platon’da tanrısal ‘idea’ların özünü değiştirerek halkın dünyayı başka (arı olmayan) bakış açılarından görmesini sağlayan etkinlik (Devlet, 2003: Bölüm X). Aristo ise, ‘Poetika’sının ilk iki paragrafında terimi, ya farklı nesneleri, ya farklı araçlarla ya da farklı biçimde, farklı bir yöntemle taklit ederek “şiir sanatının kendisinden ve değişik türlerinden,...olanaklarından,...öykülerin biçimlendirilmesi..., bu sanatı oluşturan parçaların sayı ve özellikleri[nin]...ortak özelliği” olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Aristo’da insani yaratıcılığın doğal ifade gereksinimi, *mimēsis* veya taklit olarak tanımlanan içgüdüsel bir davranış olarak öne sürülmektedir. Terim, Antik Yunan tiyatro geleneklerinden günümüze geniş anlam karakteristiklerle bağdaştırılmıştır. Günümüzde metafizik anlam taşımaksızın estetik kuramın temel kavramları arasında yer alan terim, bu tezde hem ‘ideoloji’ kavramı ile karşılaştırılarak gerçekliğin dizgesiz biçimde sanatsal yollardan taklit edilişi olarak tanımlanıp hem de ‘*diegēsis*’ kavramı ile karşılaştırılarak ‘anlatım’ yerinde ‘gösterim’le yapılan temsil türlerine gönderim yapmak için kullanılmaktadır. Araştırmalarımda rastladığım bazı Türkçe eşanlamalı terimler: taklit (İsmail Tunalı, Samih Rifat), benzetmece (Metin And), öykünme (Afşar Timuçin).

müz Antik Yunan mitolojisinde ilham/esin perisi olarak bilinen 9 sanat tanrıçası.

öykünmecilik ‘*Mimēsis*’ kavramını kapsayarak sanatsal temsil geleneklerinde taklidin tür, biçim ve biçemlerin gelişimlerinde yer aldığı etkiyi kasteden terim. Bunun dışında ‘öykünmecilik,’ bireysel alışkanlıkların ve toplumsal davranışların şekillenmesinde en önemli faktör olarak görülebilmektedir. Eşanlamalı: taklit.

türdeşlik Ortak bir kaynak ya da öncülden kalan kalıtsal maddeden sonuçlanan benzerlik. Tezde ‘türdeşlik’ kavramı, uyarılma süreçlerin *katharsis* etkisi ile sonuçlanan ve ortak biçimsel ve tarihsel koşullarda gerçekleşen, tek bir gönderge-metinden oluşan iki ayrı eserin birbirlerine olan benzerliğini tanımlamak için kullanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Acocella, J., Garafola, L., ve Greene, J. “*The Rite of Spring*” *Considered as a Nineteenth-Century Ballet*. **Ballet Review** 20, no. 2 [Summer 1992]: 68. Quoted in Richard Taruskin, **Defining Russia Musically**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- Aktulum, Kubilay. **Metinlerarası İlişkiler**. 3. baskı. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2007.
- Aktüze, İrkin. **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- Andersen, Hans Christian. **The Complete Fairy Tales and Stories**. Çev. Erik Christian Haugaard (1974). New York: Anchor Books, 1983.
- Aristoteles. **Poetika: Şiir Sanatı Üstüne**. Çev. Samih Rifat, 3. baskı. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2008.
- Ashton, Frederick. *The Subject Matter of Ballet*. **Ballet Annual** [1959]. Quoted in David Vaughan, **Frederick Ashton and his Ballets**. London: Adam and Charles Black, 1977.
- Bernstein, Leonard. **The Unanswered Question: Six Talks at Harvard**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976.
- Bloom, Harold. **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**. New York: Oxford University Press, 1997.
- Caplin, William. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.
- Deleon, Jak. **200 Bale ve Dans (Künyeler, Konular, Tarihsel, Koreografik ve Eleştirel Notlar)**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1997.
- Drout, Michael. **The Modern Scholar: Way with Words: Writing Rhetoric and the Art of Persuasion**. Recorded Books, LLC, 2008a.
- . **The Modern Scholar: Way with Words, Part II: Approaches to Literature**. Recorded Books, LLC, 2008b.
- Dunbar, R.I.M. **Language, Music, and Laughter in Evolutionary Perspective**. Sun. Simon Vance. Massachusetts: MIT Press & Redwood Audiobooks, 2006.
- Franz, Marie-Louise von. **The Interpretation of Fairy Tales**. Boston: Shambhala Publications, 1996.
- . **Shadow and Evil in Fairy Tales**. Boston: Shambhala Publications, 1995.
- Frye, Northrop. en.wikipedia.org/wiki/Northrop_Frye 20 Mayıs, 2009.

- Fulcher, Jane F. **The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940**. New York: Oxford University Press, 2005.
- Garafola, Lynn. **Diaghilev's Ballets Russes**. New York: Da Capo Press, 1998.
- Gay, Peter. **The Enlightenment: The Rise of Modern Paganism**. New York: W.W. Norton & Co., 1995.
- Güvender Yayınları. **LGS Tek Kitap**. İzmir: Sürat Basım Reklamcılık ve Eğitim Araçları San. Tic. A.Ş., 2004.
- Harvard Dictionary of Music**. Der. Willi Apel. 6. baskı. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.
- Hatten, Robert. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Hawkes, David. **Ideology**. 2. baskı. London: Routledge, 2003.
- Homer. **The Iliad**. Çev. Robert Fagles. New York: Viking Penguin, 1990.
- Hutcheon, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- Klein, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Macchiavelli, Niccolò. **The Prince and Selected Discourses**. Çev. Daniel Donno. New York: Bantam Classics, 2003.
- Mayer, Hans. **Outsiders: A Study in Life and Letters**. Çev. Denis M. Sweet. Massachusetts: The MIT Press, 1984.
- Meineck, Peter. **The Modern Scholar: Greek Drama: Tragedy and Comedy**. Recorded Books, LLC, 2009.
- Messing, Scott. **Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic**. Rochester, New York: University of Rochester Press, 1996.
- . *Polemic as History: The Case of Neoclassicism*. **The Journal of Musicology**. Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1991), 481-497.
- Meyer, L. **Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture**. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994.
- . **Style and Music: Theory, History, and Ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

- . **The Spheres of Music: A Gathering of Essays.** Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Morton, Lawrence. *Stravinsky and Tchaikovsky: “Le Baiser de la fee.”* **The Musical Quarterly.** Vol. 48, No. 3 (July, 1962), 313-326.
- Ong, Walter J. **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi.** Sema Postacıoğlu Banon, çev. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd., 1995.
- Pinker, Steven. **The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature.** Penguin Audiobooks, 2007.
- Plato. **The Republic.** Çev., der. Sör Desmond Lee. London: Penguin Books, 2003.
- Roberts, J.M. **The Penguin History of the Twentieth Century.** London: Penguin Books, 2000.
- Rosen, Charles. **The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.** New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1997.
- Ross, Alex. **The Rest is Noise: Listening to the 20th Century.** Sun. Grover Gardner (3 cilt). Blackstone Audiobooks, 2007.
- Scher, Steven Paul. *Literature and Music.* **Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004).** Der. Walter Bernhart ve Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Shargel, Raphael. **The Modern Scholar: Understanding Movies: The Art and History of Film.** Recorded Books, LLC, 2008.
- Small, Christopher. **Musicking.** Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- Solzhenitsyn, Aleksandr. **The Gulag Archipelago: Volume I, Section 2: The Prison Industry, Perpetual Motion.** Sun. Frederick Davidson. Blackstone Audiobooks, 2000.
- Steinbeck, John. **Of Mice and Men.** New York: Penguin Group, 2002.
- Straus, Joseph N. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition.** Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- . *The “Anxiety of Influence” in Twentieth Century Music.* **Journal of Musicology.** Vol. 9, No. 4 (Fall 1991), 430-447.
- Stravinsky, İgor. **Le Baiser de la fée.** New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1952.
- Subotnik, Rose Rosengard. *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky.* Der. Eugene Narmour ve Ruth A. Solie. **Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer.** Stuyvesant: Pendragon Press, 1988.

- . *Romantic Music as Post-Kantian Critique: Classicism, Romanticism, and the Concept of the Semiotic Universe*. (1981). *The Cultural Message of Musical Semiology: Some Thoughts on Music, Language, and Criticism since the Enlightenment*. (1978). **Developing Variations**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Taruskin, Richard. **Defining Russia Musically**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- Timuçin, Afşar. **Felsefe Sözlüğü**. 5. baskı. İstanbul: Bulut Yayınları, 2004.
- Tuchman, Barbara. **The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War, 1890-1914**. (3 cilt) Sun. Nadia May. Blackstone Audiobooks, 2005.
- Vaughan, David. **Frederick Ashton and his Ballets**. London: Adam and Charles Black, 1977.
- Walsh, Stephen. **The New Grove Stravinsky**. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.”
- Watkins, Glenn. **Proof through the Night: Music and the Great War**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Weiss, P. ve Taruskin, R., der. **Music in the Western World: A History in Documents**. New York: Schirmer Books, 1984.
- White, Eric Walter ve Noble, Jeremy. *Igor Stravinsky*. **The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith**. New York: W.W. Norton & Co., 1984.
- Zipes, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**. 2. baskı. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad:	İtir (Heather) ÖZALTUN
Doğum yeri ve yılı:	Nebraska, A.B.D. 1968
Yabancı Dil:	İngilizce, Almanca
Lisans Eğitimi:	1990-1993, Colorado Üniversitesi, Müzik Bölümü, Piyoano Anasanat Dalı 1988-1990, Salzburg Üniversitesi, Müzik ve Almanca Bölümleri, Piyoano Anasanat Dalı 1986-1988, Michigan Üniversitesi, Müzik Bölümü, Piyoano Anasanat Dalı
İş Tecrübesi:	2003-2010, İzmir D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyoano Anasanat Dalı: Korrepetitör 1998-2003, İzmir Özel Deniz Koleji: Müzik Öğretmeni 1997-1998, J. Gerber, Inc.: Özel Danışman 1990-1995, Denver, Co Gerber Foods: Yönetici Asistanı, İşletme Müdürü 1991-1993, Colorado Üniversitesi: Şan ve Koro Korrepetitörü, v.s.
Mesleki Kuruluş Üyeliği:	1996-2000 National Guild of Piano Teachers, Üye
Alınan Burs ve Ödüller:	1991 Colorado Üniversitesi “Elsie Fisher” Anma Bursu 1987 Nebraska Yaz Müzik Olimpiyatları “excellent,” ve “superior” dereceler 1986 Genç Sanatçılar Konçerto Yarışması birincilik ödülü 1986 National Merit Scholarship Finalist 1986 Texas Üniversitesi Müzik Bölümü Bursu (teklif reddedildi) 1986 Central High School Vakfı Bursu