

Özgün Makale

Edebiyat ve Müziğin Kesişim Noktası:

*Literaturoper*¹

Junction Point of Music and Literature:

Literaturoper

F. Zeynep BİLGE²

Öz

Edebiyatla müziğin ortak yaratımı *Literaturoper* melez doğası gereği hem edebiyat hem müzik araştırmacılarının ilgisini çekmekte. Bu çalışma, söz konusu türün farklı besteciler, müzik gelenekleri ve dillerde verilmiş örnekleri üzerinden edebiyatın operaya nasıl entegre olduğu ve bu dönüşüm sırasında hangi değişikliklerin kaçınılmaz olduğu sorularına cevap aramaktadır. Daha önceden okurla buluşmuş edebiyat metinlerinin operaya uyarlanması sürecinde besteci ve librettistin kaynak metin hakkındaki yorumlarının operayı nasıl şekillendirdiği de çalışmanın ana konularındandır. Çalışma, farklı örnekler üzerinden edebiyatla müziğin kurduğu ortak dilin opera sahnesindeki yolculuğu hakkında fikir verirken bestecilerin müzikal kimlikleri ve dâhil oldukları gelenekleri de tartışmayı amaçlamaktadır. Bu süreçte bir tür çeviri edimi olarak yorumlanması gereken uyarlamada önemli rol oynayan türe ve erek kültür ile dile özgü norm ve uzlaşımlar da göz önüne alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Literaturoper, Uyarlama, Opera, Operada Edebiyat.

Abstract

Literaturoper, which is a joint creation of literature and music, attracts the attention of literature and music scholars by its nature. This study seeks answers to the following questions through examples by various composers in different musical traditions and languages: How literature is integrated into opera? What changes are inevitable during this transformation process? How the composer's and librettist's interpretations of the source text shape the opera while adapting the literary texts that have previously been published is also one of the concerns of this study. While different examples present an idea about the journey of the language created by literature and music on opera stage, this study aims at discussing the musical identities of composers and traditions they are involved in. Norms and conventions specific to the genre as well as target language and culture, which play a significant role in adaptation (which should be interpreted as an act of translation) are also taken into account.

Keywords: Literaturoper, Adaptation, Opera, Literature in Opera.

¹ Makale başvuru tarihi: 24.08.2021, makale kabul tarihi: 28.09.2021.

² Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, zeynep.bilge@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6217-8280.



Antik Yunan'da tiyatronun doğuşundan bu yana yakın ilişki içinde bulunan müzik ve edebiyat, kardeş iki sanat dalı olarak binlerce yıldır iletişim hâlinde. Söz ile müzik ve dansı bir araya getiren antik Yunan tiyatrosu ve özellikle koronun seyirciyle buluşmasından bu yana kendi içinde dönüşen ve evrilen sanat türleri arasında operanın ayrıcalıklı konuma sahip olduğunun söylenmesi mümkündür. Bu çalışma, iki kardeş sanatın, opera ve edebiyatın en belirgin kesişim noktalarından *Literaturoper*'e odaklanmaktadır. Bu bağlamda, daha önceden yazılıp okurla buluşmuş edebî eserlerin opera uyarlamaları olarak tanımlanan *Literaturoper* örnekleri üzerinden edebiyat-müzik ilişkisini farklı yönleriyle çözümlenmektedir.

Hâlen kesin tanımı üzerinde uzlaşmaya varılmadığı gözlemlenen *Literaturoper* terimini yirminci yüzyıl başında ilk kullananlardan³ Alman müzik eleştirmeni Edgar Istel, *Das Libretto: Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs (Libretto: Opera Kitabının Özü, Yapısı ve Etkisi 1914)* başlıklı çalışmasında *Literaturoper*'i bir alt tür olarak sıralar. Ancak Istel'in terminolojisinde *Literaturoper* kaynak edebiyat metninin libretto içinde neredeyse sözcüğü sözcüğüne yer alması anlamına gelmektedir. Operaya özgü uzlaşmalar gereği kaynak metnin kısaltılması mümkündür, ancak sözcüklerin ve diğer dilsel özelliklerin librettoda aynen bulunması beklenir. *Literaturoper*'in bu şekilde sınırlandırılmasıyla librettistin işlevsizleştirilmesi ve özellikle kanonik edebiyat metninin operaya hükmetmesi gibi kaygılar ön plana çıkar. *Literaturoper*'i kaynak metin üzerinde yapılan değişikliklerin boyutlarını ve türünü sınırlandırmaksızın “edebiyat uyarlaması opera” olarak yorumlamak binlerce yıldır insana insan olma hâllerini farklı biçimlerde aktaran bu iki sanat dalının bir arada var olabilecekleri bir alan yaratır.

Peter Petersen (1999) bu alt türün sınırlarını ve özelliklerini tanımlayan temel yayınlardan biri kabul edilen “Der Terminus ‘Literaturoper’ – eine Begriffsbestimmung” (“‘Literaturoper Terimi – Bir Tanım’”) başlıklı makalesinde, *Literaturoper*'de uyarlamının kaynak metinle bağının görünür olduğuna dikkat çeker. Bu görünürlük farklı biçimlerde meydana gelebilir: Benjamin Britten'ın *Billy Budd* operasında olduğu gibi uyarlamayla kaynak metin aynı adı paylaşabilir ya da Giuseppe Verdi'nin *La Traviata* operasında olduğu gibi kaynak metin uyarlamının içinde adıyla değil, yalnızca öyküsüyle varlık gösterir. Kaynak metnin uyarlama içindeki görünürlüğünün en önemli sonuçları sadakat ve aslına uygunluk gibi kavramlar devreye girdiğinde görülür. Bu çalışmada incelenen operaların kaynak metinleriyle ilişkileri tartışılırken sadakat kavramına özellikle yer verilmemektedir. Zira Linda Hutcheon'un da belirttiği gibi (2013), uyarlamayı kaynaktan farklı, kendine özgü bir eser ya da metin olarak görmek özellikle bu çalışmanın konusu gibi türler arası dönüşümlerde esastır. Her türün kural, norm ve uzlaşmaları öykü ya da mesajın farklı biçimlerde aktarılmasını zorunlu kılarken kaynak metinle uyarlama arasındaki ilişkinin de biçimini belirler.

Bir tür çeviri edimi olarak yorumlanması gereken *Literaturoper*, öncelikle biçimsel dönüşüme işaret eder; sözlü dilin yanına müziğin de katılmasıyla türe özgü bir dil meydana gelir. Ayrıca librettonun kaynak metnin ana dilinden farklı dile çevrilmesiyle (Gioacchino Rossini'nin Shakespeare'in aynı adlı oyunundan uyarladığı *Otello* operası gibi) bu çeviri edimi çok katmanlı da gerçekleştirebilir. Bu çalışmaya konu olan *Literaturoper* örneklerinin bir kısmı tiyatro bir kısmı roman/öykü türünden uyarlanmışlardır. Bu bağlamda değerlendirildiklerinde kullanılan dil ve işaret sistemlerinin farklılığı dikkat çeker. Hem sahnede üç boyutlu olarak seyirciyle hem de basılı hâliyle okurla buluşması yönüyle iki farklı kitleye hitap edebilen tiyatro eserleri sahnelendiklerinde sözlü dilden farklı işaret sistemleri kullanmaları açısından operayla

³ *Literaturoper* terimi, görece genç bir terim olsa da bu alt türün neredeyse opera tarihi kadar eski olduğu görülmektedir. Edebiyat ile operanın organik bağı henüz adı konmadan yüzyıllar önce *Literaturoper* örneklerinin opera sahnelerinde seyirci/dinleyiciyle buluşmalarına neden olmuştur.

benzerlikler gösterir. Sözlü dilin yanı sıra ses, mimik, dekor ve benzeri işaret sistemlerinin bir araya gelmesiyle tiyatro ve opera gibi sahne sanatları farklı duylara hitap eden çoğul bir dil kullanırlar. Buna karşın, roman ya da öykülerden uyarlanan operalar kaynak metinde kullanılan sözlü dilin dışında farklı işaret sistemlerini iletişim aracı olarak kullanarak kaynak metinden biçimsel açıdan da büyük ölçüde ayrılır. Dahası, operada yalnızca sözlü dil, yani libretto değil, aynı zamanda müzik de bir iletişim yolu olarak kullanılır. Hatta bu çalışmada verilen örneklerde de görüldüğü gibi zaman zaman müziğin iletişim gücü sözlü dilin önüne geçer. Sözcüklerle müzik arasındaki bu ortaklık (ki bazı araştırmacılar bu ilişkiyi daha çok bir üstünlük savaşı olarak tanımlarlar) Peter Conrad'ın betimlediği gibi, operanın sözcükleri “notaların içine saklama”⁴ıyla ortaya çıkar (Conrad, 1981, s. 113).

Kuramsal açıdan uyarlama kavramı irdelendiğinde temel unsurlardan birinin uyarlamayı yapan kişinin kaynak metinle kurduğu ilişki olduğu görülür. Başka bir deyişle, uyarlama motivasyonu uyarlamaya imzasını atan sanatçının kaynak metin hakkındaki yorumlarıdır. Bu nedenle, uyarlamayı bir okuma ve yorumlama biçimi olarak görmek gerekir. Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalardan farklı olarak opera uyarlamalarında –yani *Literaturoper* örneklerinde- iki sanat türünün kendilerine özgü kural ve uzlaşmaları nedeniyle büyük değişiklikler görülmesi kaçınılmazdır. Bunun başlıca nedeni edebiyat metniyle librettonun uzunluk ya da sözcük sayısı farkıdır. Bir sözcüğün konuşulmasıyla şarkı formunda seslendirilmesi arasındaki sürenin farklı olması üzerinden açıklanan bu durum, edebiyat eserlerinin librettoya dönüşüm aşamasında büyük ölçüde kısaltılmalarına neden olur. Geleneksel yorumuyla zihinsel ve sessiz bir eylem olarak yorumlanan okuma eylemi⁵ müziğin baskın olduğu şarkı söyleme eylemine dönüşürken elbette bu deneyimin gerçekleştiği süre de değişir. Aynı durum tiyatrodan uyarlanan operalar için de geçerlidir. Örneğin, William Shakespeare'in yaklaşık on yedi bin sözcükten oluşan ve iki buçuk saat süren *A Midsummer Night's Dream* (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, 1596) oyununu 1961'de operaya uyarlayan Benjamin Britten ve Peter Pears kaynak metni büyük ölçüde keserek opera biçiminde sahnelenmesi yine iki buçuk saat süren bir librettoya imza atarlar. Shakespeare'in dilini olduğu gibi bırakan ancak pek çok sahne ve hatta karakteri librettonun dışında tutan bu opera, oyundan operaya dönüşüm sürecinin süreyle bağlantısının en dikkat çekici örneklerinden biridir. Shakespeare'in benzer dinamiklere sahip kadın-erkek ilişkilerine odaklandığı *A Midsummer Night's Dream*'inin Britten ve Pears uyarlamasında oyunun açılış sahnesine yer verilmediği, operanın doğrudan periler korosu eşliğinde büyüdü ormanda açıldığı görülür. Bu nedenle opera izleyicisi kaynak oyunun başında vurgulandığı hâliyle erkeklerin kadınlar üzerindeki gücüne ve baskısına tanıklık etmezler. Her ne kadar Oberon ve Titania arasındaki ilişki benzerlikler içerse de Shakespeare'in oyununda Atina Dükü Theseus'un Amazon Kraliçesi Hippolyta'yı kılıcının gücüyle evliliğe ikna ettiğini açıklaması ve Egeus'un kızı Hermia'yı malı olarak gördüğünü açıkça ifade etmesi kaynak metindeki kadın-erkek ilişkilerinin doğası hakkında okurun/izleyicinin fikir edinmesini sağlar. Öte yandan, operanın perilerle açılıp perilerle sona ermesi hem Puck'ın final konuşmasında hem de eserin adında yer alan “rüya” kavramına vurgu yapar.

Benzer biçimde Verdi de *La Traviata* (*Düşkün Kadın*, 1853) operasının kaynağı *La Dame aux camélias* (*Kamelyalı Kadın*, 1848) romanının açılış bölümlerine eserinde yer vermez. Alexandre Dumas'nın romanı esere adını veren karakterin ölümünden sonra eşyalarının açık arttırmada satılmasıyla başlarken, Verdi'nin operası renkli bir balo sahnesiyle açılır.⁶ Böylelikle aynı

⁴ Makaledeki tüm çeviriler yazara aittir.

⁵ Burada elbette günümüz teknolojik gelişmelerinin sonucu sesli kitapları ayrı tutmak gerekir.

⁶ Söz konusu balo sahnesinin zirvesinde opera tarihinin en tanınmış brindisi'lerinden biri olan “Libiamo, ne' lieti calici” duyulur.



karakterleri ve öyküyü resmeden iki eserin kendilerini okur ya da izleyiciye tanıtış biçimleri birbirinden büyük ölçüde ayrılır. Romanın ilk bölümlerindeki ölüm ve karamsarlık Verdi'nin operasında görülmezken, *La Traviata*'nın izleyicisi Violetta'nın yavaş yavaş ölüme sürüklenişine tanıklık eder. Verdi 18 Eylül 1852 tarihinde Léon Escudier'den *La Dame aux camélias*'ın (1852) oyun metnini ister ve librettist Francesco Maria Piave'nin belirttiğine göre Verdi ve Piave eserden öyle etkilenirler ki, beş gün gibi kısa bir sürede taslak metni ortaya çıkartırlar (Seta, 2004, s. 76). Böylelikle romandan, tiyatroya, tiyatrodan da operaya uzanan çok katmanlı uyarlama ortaya çıkar. *La Dame aux camélias* oyununun operaya dönüşme sürecinin başlangıcına işaret eden bu durum, uyarlamayı yapan sanatçıyla kaynak metin arasındaki güçlü iletişim ve etkileşimi gözler önüne serer. Verdi denince akla gelen ilk librettistlerden biri olan Francesco Maria Piave tarafından kaleme alınan librettoda Dumas'nın Marguerite Gautier'i Violetta Valéry'e dönüştür. Marguerite ve Violetta'nın öyküleri arasındaki en belirgin fark yaşamlarının sonlanmasıdır: Dumas, Marguerite'in Armand'la son kez bir araya gelmelerine izin vermezken, Verdi Violetta'nın Alfredo'yla buluşmasına ve "Parigi, o cara" düetinde geç de olsa kavuşan sevgililerin Paris'ten uzaklaşma hayali kurmalarına izin verir. Kaynak metinle operanın sonlarındaki bu farkın öykülerdeki nedeni Armand ile Alfredo arasındaki eylem/eylemsizlik farkı olarak görülür. Léonard Rosmarin'in (1999) de iddia ettiği gibi Verdi ve Piave tarafından kurgulanan Alfredo genç, idealist aşık prototipi olarak sahnede yer alırken Dumas'nın hayal gücünden çıkan Armand sevgisini göstermek ve ona sahip çıkmak konusunda yetersiz bir karakterdir (Rosmarin, 1999, s. 89). Birbirlerine çok yakın tarihlerde yazılan bu roman ve opera uyarlaması arasındaki farklılıkları kültürel ve türe özgü ayrılıklarla gerekçelendirmek mümkündür.

Yine bir Verdi-Piave ortak eseri olan *Macbeth* (1847) operasında bestecinin kaynak metin ve karakterler üzerine yorumları çok daha net görülür ve duyulur. Shakespeare'in üç cadısını üç farklı ses grubundan oluşan kadın koroyla opera sahnese taşıyan Verdi, Lady Macbeth'in olay örgüsü ve esere adını veren kocası Macbeth üzerindeki etkisini kaynak oyundan daha güçlü biçimde vurgular. Gerek ikinci perdenin finalindeki ziyafet sırasında seslendirdiği *brindisi*, "Si colmi il calice" ("Kadehi doldur") gerekse dördüncü perdede yer alan uyurgezerlik sahnesinde seslendirdiği "Una macchia è qui tuttora!" ("Burada hâlâ bir leke var") ile Lady Macbeth bu operanın en derinlikli ve sesi akıllarda en çok kalan karakteri olarak resmedilir. Verdi'nin özellikle ziyafet sahnesini yorumlarken Lady Macbeth'ten "*il demonia dominatore*" ("egemen iblis") diye söz etmesi onu her şeyi kontrol eden şeytani bir karakter olarak gördüğünü ve resmettiğini gözler önüne serer (Rosen ve Porter, 1984, s. 99). Bu açıdan değerlendirildiğinde, Verdi'nin Shakespeare'in aynı adlı oyunuyla (1606) okur/izleyici olarak kurduğu ilişkinin ve kaynak metni yorumlayış biçiminin uyarlamasının tasarlanma sürecinde ne denli belirleyici olduğu açıkça anlaşılır. Kaynak metinle karşılaştırıldığında Lady Macbeth'in operada çok daha belirgin, görünür ve işitilir bir role ve öneme sahip olduğu açıktır.

Operada Lady Macbeth'in görünürlüğü ve gücü artarken kaynak oyunun operaya dönüşme sürecinde yapılan kısaltmalar başka karakterler üzerinden gerçekleşir. Shakespeare trajedilerinde görünen kişisel alan kamusal alan iletişimi *Macbeth*'te de belirgindir. Macbeth çiftinin kendilerine, birbirlerine ve seyirciye gösterdikleri yüzleriyle diğer karakterlere gösterdikleri yüzlerinin farkı kişisel-kamusal alan farkına dayanır. Ancak Verdi'nin operasında kamusal ve politik alanla ilgili pek çok durum, diyalog, sahne ve hatta karakterin librettoya dâhil edilmediği görülür. Kral Duncan'ın sessiz bir figürana dönüşmesi, Macbeth'in krallığı döneminde İskoç halkının ülkelerini terk etmelerine neden olacak bir tirana dönüşmesi gibi konular öykünün politik boyutundaki

boşluklardan sadece bazılarıdır. Böyle değerlendirildiğinde, Verdi'nin kamusal olana değil, kişisel, özel olana odaklandığı anlaşılır.

Kaynak metinle opera arasındaki farklılıklar yalnızca besteci ve librettistin kişisel yorumları sonucunda ortaya çıkmazlar. Her çeviri ediminde görüldüğü gibi erek okur ve kültür bu süreçte büyük rol oynar. Erek kültüre ait norm, gelenek ve beklentilerin en belirgin görüldüğü *Literaturoper* örneklerinden biri yine bir Shakespeare uyarlaması olan Ambroise Thomas imzalı *Hamlet*'tir (1868).⁷ Kültürlerarası dönüşümün izleri öykünün temel pek çok unsurunun değiştirilmesiyle gözler önüne serilir. Thomas'ın operasının detaylarına inmeden önce *Hamlet*'in (1601) Fransa yolculuğuna değinmek yararlı olacaktır. 1727 tarihli bir gazete makalesinin isimsiz yazarı, babasının cenazesi sırasında annesinin giydiği ayakkabılar hakkında konuşan *Hamlet*'in Fransız seyircisini hayrete düşürdüğünü, Fransız trajedilerinde yer almaya layık hiçbir prensin böyle bir yorumda bulunmayacağını söyler (Bailey, 1964, s. 2). Bu nedenle, *Hamlet* oyununun Fransa'da sahnelenişinde çeviriden çok uyarlamasının kullanıldığı görülür. Böylelikle oyun, Fransız tiyatro sahnelerine "yaraşır" hâle dönüştürülür. Her ne kadar, zaman içinde George Sand gibi düşünürlerin de etkisiyle *Hamlet*'e yaklaşım değişmeye başlasa da Ambroise Thomas'ın operası 1847 yılında seyirciyle buluşan Paul Meurice tarafından Fransızca'ya çevrilen ve Alexandre Dumas'ın editörlüğünü üstlendiği versiyonu temel alır. Operanın kaynak metinden öykü bağlamında büyük ölçüde ayrıldığı görülür. İki eser arasındaki en belirgin fark, Thomas'ın operasının sonunda Hamlet'in hayatta kalması ve yeni kral olarak halk tarafından sevinç nidalarıyla karşılanmasıdır. Bir diğer önemli fark ise operanın Ophélie'nin kaynak metne kıyasla –tıpkı kendisinden oldukça farklı bir kadın karakter olan Lady Macbeth gibi- çok daha görünür ve iştilir olmasıdır. Tümüyle Ophélie'ye adanan dördüncü perdede Fransız operasının önemli uzlaşımından bir bale sahnesi de yer alır.⁸ Bu defa *Hamlet*'in içine bale yerleş-tiren Fransızlar İngiliz tiyatro severler tarafından eleştiri yağmuruna tutulur. Bu kültürel farklar ve gelenekler bir kenara bırakılırsa bu perdenin *Literaturoper* bağlamındaki en önemli işlevi bestecinin Ophélie karakterine verdiği önemi vurgulamasıdır. Bu perde doğrudan kaynak metnin operaya dönüşmüş hâli olarak yorumlanabilir. Zira, bilindiği üzere Shakespeare'in oyununda "Ophelia'nın delilik sahnesi" ("Ophelia's mad scene") olarak da bilinen dördüncü perde beşinci sahne boyunca Ophelia Gertrude, Claudius ve Laertes'e bilindik bazı halk şarkılarından bölümler seslendirerek çiçekler dağıtır. Oyunun belki de en dramatik bölümlerinden biri olan bu sahnede kendini ifade etmesine bir türlü izin verilmeyen, diyaloglarda hep alıcı ve dinleyen konumunda bulunması beklenen, uysal, boyun eğmiş Ophelia'nın kendine özgü iletişim yolu bulmaya yönelik trajik çabası görülür.⁹ Thomas'ın operasının finalinde Ophélie'nin cenazesinin yer alması ve neredeyse dördüncü perdenin tümünün ona ayrılması, kaynak metindeki sessiz karakterin Thomas sayesinde kendi sesine kavuşmasına neden olur. Bestecinin bu karaktere gösterdiği özenin ve verdiği önemin Fransız –özellikle Parisli- sanat severlerin Ophelia hayranlığı ile açıklanması mümkündür. 1827 yılında Fransa turnesi yapan İngiliz tiyatro grubunun *Hamlet* temsilleri ve

7 Detaylı inceleme için bakınız: Bilge, F. Z. (2020). 'A vos jeux, mes amis': Ophelia finding her own voice in Ambroise Thomas's *Hamlet*. M. Gadpaille ve V. Kennedy (Ed.) *Words, Music and Gender* içinde (ss. 191-199). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

8 Fransız opera geleneğindeki bu uzlaşımın ne denli önemli görüldüğünün en ilginç örneklerinden biri bu çalışmada değinilen Verdi'nin *Macbeth* operasıdır. 1847 yılında Floransa'daki Teatro della Pergola'da dünya prömiyeri yapılan eserin Paris'te sahnelenmesi için Fransızlar Verdi'den bazı değişiklikler yapmasını isterler. Bu değişikliklerin başında operaya bale sahnesi eklenmesi yer alır. Floransa'daki dünya prömiyerinden on sekiz yıl sonra, 1865 yılında Fransız opera normlarına uygun hâle getirilen *Macbeth* Paris prömiyerini yapar (Schmidgall, 1977, ss. 208-211). Günümüzde çoğunlukla 1865 versiyonunun sahnelendiğini de ayrıca belirtmek yerinde olur.

9 Detaylı inceleme için bakınız: Bilge, F. Z. (2020). "Her Speech is Nothing": The Communicative Function of Songs in Ophelia's Mad Scene. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (39), ss. 105-116. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları.



özellikle Ophelia'yı canlandıran Harriet Smithson'ın performansı büyük ses getirir. Bu performansların etkisiyle Ophelia *femme fragile* ("kırılgan kadın") imgesinin en önemli temsilcilerinden biri hâline gelir. Ophelia'nın Paris halkı üzerindeki etkisi öyle büyüktür ki on dokuzuncu yüzyıl saç ve giyim modasında gözle görülür etkisi olur (Bilge, 2020, s. 195).

Ophelia'nın izleyiciler üzerindeki etkisinin tersine, Salome çok farklı açılardan ses getirir. Başka bir deyişle Ophelia'nın *femme fragile* imajı Salome'de *femme fatale*'e ("ölümcül kadın") dönüşür. Estetisizm ve dekadansın en önemli temsilcilerinden biri olan İrlandalı yazar Oscar Wilde tarafından Fransızca kaleme alınan ve ilk kez 1896 yılında seyirciyle buluşan Salome oyunu, yazarın en tartışmalı eserlerinden biridir. Bu çalışmanın odak noktası ve sınırları nedeniyle operanın ve olay örgüsünün derinliklerine girmektense uyarlama ve kaynak oyun arasındaki ilişkiyi dil bağlamında irdelemek daha yararlı olacaktır. Yeni Ahit'te bulunan bir öyküde isimsiz yer alan Salome, Wilde'in oyunu öncesinde de pek çok sanatçının eserlerine konu olmuştu.¹⁰ Wilde'in sembolik oyununda çevresindeki erkekler –üvey babası Herod başta olmak üzere- tarafından bakışa maruz kalan, arzu nesnesi olarak görülen Salome'nin arzu ve bakış silahlarını bir erkeğe çevirmesinin neden olduğu karanlık trajedi resmedilir. Wilde'in oyununu Richard Strauss 1905 yılında operaya uyarlar. Prömiyerinden itibaren büyük beğeni toplayan bu operada Strauss'un müzikal bazı uzlaşmaları nasıl yaktığı ya da tersyüz ettiği de görülür. Karen Bennett'in da dikkatleri çektiği üzere besteci müzikal semiyotik bağlamında ilginç bir karar alarak kötücül Herod'u tenor, kurban Jochanaan'ı bariton olarak konumlandırır. Halbuki, geleneksel opera uzlaşmaları medeni, zarif ya da kahraman genç erkeği tenor, buna karşın kötücül, hain erkeği bariton ya da bas olarak görmeyi bekler (Bennett, 2019, s. 51). Geleneksel uzlaşmaları bu şekilde ters yüz ederek Strauss'un sınırları ve kuralları zorlamak konusunda kaynak oyunun yazarı Oscar Wilde'a yakın bir duruş sergilediğini iddia etmek yanlış olmaz. Benzer bir ilişkiyi yine müzikal bağlamda duyabilmek mümkündür: Özellikle on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatını farklı yönlerden etkisi altına alan Oryantalizm, Wilde'in oyununda Doğu kültürlerine yapılan göndermelerle, Strauss'un operasında ise özellikle "Yedi Tül Dansı"nın müziğinde kendini gösterir. Salome'nin dansıyla ilgili en önemli noktalardan biri Wilde'in oyununda dansın süresinin, içeriğinin ve yönteminin açıklanmamasıdır. Bu belirsizlik bir yandan oyunu sahneye koyan yönetmenleri özgürleştirirken öte yandan belirsizliğin boyutları kararsızlığa sürükleyebilmektedir. Buna karşın, Strauss'un müziği Herod'un nasıl baştan çıkacağını ilk notadan itibaren belli etmeye başlar. Dansla birlikte tonun değişmesi, o ana kadar operaya hâkim olan atmosferin doğuya özgü vurmalı çalgılarla yerini coşkun bir heyecana bırakması eserin başından itibaren Salome'yi baştan çıkartmaya çalışan Herod'un bu egzotik bölümde nasıl etki altına alınacağını habercisi gibidir (Bennett, 2019, s. 56). Müziği açısından değerlendirildiğinde operanın bütününden farklı bir yapıya sahip olan "Yedi Tül Dansı" on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı'yı etkisi altına alan ve Oscar Wilde'in eserinde de kendini gösteren Oryantalizmin büyüsunü müzik diliyle yansıtır. Sözün tümünden yok olduğu, tüm iletişimin çalgılar ve bedenle sağlandığı bu sahne operanın içine uzlaşım ya da gelenek gereği yerleştirilmiş bir bale sahnesi değil, doğrudan ana karakterin iletişim yolu olarak kullanılan görsel ve işitsel bir sahnedir. Bu sahneyle bir kez daha operada müziğin sözün önüne geçme olasılığı gözler önüne serilir.

Salome'nin Hedwig Lachmann imzasını taşıyan librettosunda kaynak metnin yaklaşık yüzde kırkı yer alır. Bu çalışma bağlamında uyarlamanın çok katmanlı doğasına, yani kullanılan sözlü dildeki çeviri edimine değinmek doğru olacaktır. Zira, dekadansın dili olarak kabul edilen

¹⁰ Bu sanatçıların en önemlileri arasında Titian ve Caravaggio ile Wilde'in Salome'yi zihninde şekillendirmesinde etkin rol oynadığı tahmin edilen Gustave Moreau sayılabilir.

Fransızca yazılan ve yazarın kendisi tarafından “güzel renkli müzikal” (Wilde, 1996, s. 72) bir eser olarak betimlenen *Salome* oyununun Almanca librettoyla operaya uyarlanması Gary Schmidgall gibi uzmanların dikkatini çekmiştir. Bu uzmanlar tarafından Almancanın fonetik açıdan daha keskin bir karaktere sahip olması nedeniyle Wilde’in Fransızca sözlerle elde ettiği müzikalitenin tehlikeye düştüğü algısı dillendirilir. Hatta bu konuda en sık verilen örneklerden biri Türkçeye “karşısındakinin dudaklarını arzulamak” şeklinde çevirebileceğimiz “D’est de ta bouche que je suis amoreuse” söz dizisinin Almancada yine aynı anlama gelen “Deinen Mund begehre ich” sözleriyle karşılanmasıdır (Schmidgall, 1977, s. 272). Diller arası müzikal üstünlük odaklı rekabetinin dışında kaynak metnin müziğe uyarlanırken dil değiştirmesi özellikle ses üzerinde önemli rol oynayan sesli harflerin değişmesine neden olur. Paul Robinson’ın da altını çizdiği gibi “sesli harfleri değiştirdiğinizde –ki bu durum çeviride kaçınılmazdır- eserin müzikal dokusunu ve böylece de eserin asıl karakterini değiştirirsiniz” (1988, s. 332).

Ancak dilbilim ve fonetik bağlamında değer taşıyan bu gibi değerlendirmeler librettonun tek başına varlık göstermediği, yani mutlaka müzikle ve insan sesiyle birlikte sunulduğu gerçeğinin önüne geçmemelidir. Bu noktada temel soru kaynak metnin kendine özgü müzikalitesinin müziğe nasıl uyarlandığıdır. Schmidgall’ın da değindiği gibi Strauss, çok katmanlı ve sembolik kaynak oyunun psikolojik derinliğine odaklanmayı ve bunu müziğine taşımayı tercih etmiştir. Strauss’un operasında müzik gergin ve hatta vahşidir, zira devamlılıktan yoksundur (Schmidgall, 1977, s. 279). Ayrıca, besteci bu gergin müziğin Almancanın kendine özgü fonetik ve dilbilimsel kurallarıyla iş birliği içinde çalışmasına olanak sağlamıştır.

Kaynak metnin müzikalitesine ilişkin bir başka örnek Thomas Adès’in 2004 tarihli *The Tempest* (*Fırtına*) operasıdır. Shakespeare’in aynı adlı oyunundan İngiliz bir besteci tarafından uyarlanan operanın librettosu yine İngiliz bir librettist tarafından dil içi çeviriyle oluşturulur. Aynı zamanda tiyatro yazarı olan librettist Meredith Oakes, Shakespeare’in en müzikal oyunlarından biri kabul edilen metni günümüz İngilizcesiyle düzyazıya çevirerek büyük risk alır. Zira, operanın tüm dünyada büyük beğeni toplamasına karşın libretto özellikle Shakespeare uzmanları tarafından olumsuz yönde eleştirilmiştir. Britten ve Pears’ın *A Midsummer Night’s Dream*’de izlediği yolu –yani Shakespeare’in dilini, sözcüklerini, cümle yapısını olduğu gibi bırakıp metni kısaltmayı- tercih etmeme gerekçesi olarak hâlihazırda müzikal bir dilin müziğe çevrilmesinin zorluğu olduğunu belirtir. Shakespeare’in neredeyse tüm eserlerinde kullandığı biri vurgulu, biri vurgusuz beşli hece sistemi (*iambic pentameter*) kendine özgü bir ritme sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda dize sonlarının kapanmasına da neden olur. Oakes, besteciyi müzikal açıdan özgürleştirmek amacıyla dil içi çeviri yapmayı ve librettoyu günümüz İngilizcesinde düzyazı formunda kaleme almayı tercih ettiğini belirtir.¹¹

Bu operada Adès’in kaynak metnin olay örgüsü ve karakterleri üzerinde yaptığı temel değişiklikleri sömürgecilik sonrası kuram (*postcolonial theory*) bağlamında değerlendirmek mümkündür. Sömürgecilik kavramını sorunsallaştıran bu kuram, sömürülene ses ve görünürlük olanağı sunarak sömüren sömürülen ilişkisine sömürülen tarafından bakmayı kolaylaştırır. Bu kuramı anımsatan biçimde Adès ve Oakes -Shakespeare’in aksine- operada son sözü Prospero’ya değil Caliban ve Ariel’e verir. Dahası adanın doğasını temsil eden Ariel ve yerlisi (bu adaya başka top- raklardan koparılıp getirilen bir kadının oğlu olmasına rağmen) Caliban’ın ağızlarından çıkan son sözcükler ve sesler, Prospero ve diğer Batılı “medeniyet” temsilcilerinin adadan gitmesinin adayı ve adaya ait varlıkları nasıl özgürleştirdiğini vurgular. Perde inerken seyirci/dinleyicinin

¹¹ Shakespeare’in *The Tempest* oyununun İngiliz opera uyarlamaları üzerine yazar tarafından Cardiff Üniversitesi’nde yürütülen araştırma kapsamında librettist Meredith Oakes ile 2012 yılında Londra’da gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeden alınmıştır.



duyduğu tek sözcük Caliban'ın ağzından çıkan "Caliban!" adyken, bu sözcüğe Ariel sahne arkasından çeşitli sesli harflerle eşlik eder. Böylelikle Prospero ve diğer Batılıların adaya getirdiği kültür, dil ve tüm kurallar etkilerini kaybedip yerlerini adanın asıl sahiplerinin seslerine bırakır.

Kaynak metni tiyatro oyunları olan bu operalarda görüldüğü üzere her iki sahne sanatının işaret sistemleri bağlamında ortak pek çok yönü bulunmaktadır. Ancak kısa öykü ve özellikle romanlardan uyarlanan operaların kaynaklarıyla daha farklı iletişim içinde oldukları ve türlere özgü uzlaşım ve gereksinimler nedeniyle birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir. Librettolarıyla da bilinen İngiliz şair W. H. Auden (1951) operanın ve librettonun işlevine ve alanına ilişkin görüşlerini kaleme alırken, operayı romanla karşılaştırır. Auden'a göre romanla opera arasındaki temel fark operada olasılıklara yer olmamasıdır. Başka bir deyişle, romanlarda görülen, iyi ve kötü, etkin ve edilgen olabilme potansiyeline sahip karakterler operada bulunamaz, zira "müzik dolaysız bir gerçekliktir ve içinde ne olasılığa ne de edilgenliğe yer yoktur" (Auden, 1951, s. 8). Daha önce de değinildiği gibi roman ya da öykülerden uyarlanan operaların kaynak metinlerle aralarındaki en büyük fark kullandıkları işaret sistemleridir. Herman Melville'in ölümünden sonra, 1924 yılında yayımlanan kısa romanı *Billy Budd, Sailor (Denizci Billy Budd)* 1951 yılında Benjamin Britten tarafından *Billy Budd* adıyla operaya uyarlandığında doğal olarak bu işaret sistemlerinden kaynaklanan büyük değişiklikler görülür. Zira yazılı dil ve sözcükler, operada müzik, beden dili, mekân gibi farklı işaret sistemleriyle de desteklenir. Bunların ilki anlatıcıdır: Melville'in romanında Billy Budd'ın öyküsü üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından okura aktarılır. Ancak bu üçüncü tekil şahıs anlatıda anlatıcının her şeyi gören ve bilen biri olmadığını romanın sonlarına doğru Vere ile Billy arasında kapalı kapılar ardında gerçekleşen konuşma hakkında bilgi sahibi olmadığını itiraf etmesinden anlarız. Yine de olay örgüsünün içinde yer almaması ve geçmişte kalan bir öyküyü aktardığını belli etmesiyle, Billy Budd'ın öyküsüyle ilişkisi tıpkı antik Yunan'daki koroyu anımsatan bir mesafeye işaret eder. Ünlü İngiliz romancı E.M. Forster tarafından kaleme alınan opera librettosunda ise romandan farklı olarak metne eklenen giriş ve sonuç bölümleri öykünün karakterlerinden biri olan kaptan Vere tarafından anlatılır. Böylelikle yaşlı Vere'nin geçmişte kalan bu olayı nasıl hatırladığı bir tür geriye dönüş biçiminde seyirciye/dinleyiciye sunulur. Bu bağlamda, Vere'nin operada anlatıcı rolünü üstlendiğini iddia etmek mümkündür. Ancak Vere'nin şahit olmadığı olayların da bu geriye dönüş dâhilinde aktarılması öykünün Vere'nin anıları ve hayal gücünün ürünü olduğunu düşündürür. Her ne kadar Billy Budd özelinde operanın anlatıcısı karakterlerden biriymiş gibi görünse de Nina Penner'ın (2020) da belirttiği gibi çoğu zaman orkestra karakterlerin iç dünyalarına giriş imkânı sunarak bir tür anlatıcı işlevi görür (Penner, 2020, s. xiii).

Billy Budd'ın öyküsünün uyarlama süreci kendi içinde çok katmanlı bir çeviri edimine işaret eder. Melville, romanını metnin son bölümünde yer alan "Billy in the Darbies" ("Kelepçelenmiş Billy") adlı baladdan yola çıkarak kaleme alır.¹² Dolayısıyla Billy'nin ballad biçiminde başlayan öyküsü önce düz yazıyla romana oradan da tekrar müziğe yani operaya uyarlanır. Britten'in operasında bu ballad "Look! Through the port comes the moonshine astray" (Bak! Ay ışığı yolunu şaşırılmış, iskele tarafından geliyor") adlı aryaya dönüşerek idamını bekleyen Billy tarafından seslendirilir. Böylelikle bu arya temel işlevini yerine getirir ve seyirci/dinleyicinin karakterin iç dünyasına girmesine izin verir. Nasıl operada orkestra bir tür anlatıcı işlevi görüyorsa arya da karakterlerin iç dünyalarını, duygu durumlarını, düşüncelerini dillendiren iç seslerinin dışa vurumu olarak tanımlanır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcıya sahip roman ve öykülerle bu eserlerin opera

¹² Çoğunlukla müzikle birleşip şarkıya uyarlanan bir şiir formu olan balladı Melville romanı yazmaya başlamadan önce kaleme almıştır.

uyarlamaları arasındaki en belirgin fark, karakterlerin doğrudan seyirci/dinleyicilerle iletişim kurabilmeleridir. Kaynak metne adını vermesine rağmen hep başkalarının gözünden geçmiş zamanda tarif edilen Billy Budd, Britten'in operasında tam anlamıyla kendi sesine kavuşur. Yine de giriş ve sonuç bölümlerindeki anlatıcı görevi ve Billy'nin ölümünün kendisi üzerindeki etkilerinin aktarımı bağlamında değerlendirildiğinde Britten'in operasında odaklanılan karakterin Vere olduğunu iddia etmek yanlış olmaz (Seymour, 2004, s. 138). Bu iddianın müzikal karşılığı, Britten'in genç kurban Billy yerine Vere'yi tenor olarak tanımlaması ve hatta bu karakteri Peter Pears için bestelemesinde görülür (Carpenter, 1992, s. 282).

Opera sahnesinde kendi sesine kavuşan tek karakter elbette genç denizci Billy Budd değildir; Dmitri Şostakoviç bir burnun da kendi sesiyle insanlığa seslenmesine imkân verir. Şostakoviç'in henüz yirmi bir yaşındayken Gogol'un "Burun" (1836) öyküsünü 1928 yılında üç perdelik opera ya dönüştürürken bu avangart ve gerçeküstücü metni aynı özellikleriyle opera sahnesine taşır. Parçası olduğu bedeni terk edip kendi başına bir yaşam süremeye başlayan ve ait olduğu kişiden daha yüksek bir rütbeye sahip olan burnun ve o burnun sahibinin öyküsü hem Gogol'un hem de Şostakoviç'in döneminde politik taşlama içeriyordu. Rus edebiyatının en önemli ve başarılı taşlamalarından biri kabul edilen bu ironik metnin opera uyarlaması da aynı ironi ve taşlamayı müzikte yansıtır. Rütbelerine ve görevlerine her şeyden çok önem veren bürokratları eleştirirken Şostakoviç çok farklı müzikal türleri operasında birleştirir: Vurmali çalgıların özellikle kendini gösterdiği operada dönemin Rus halk müziği, vals parodisi, klasik opera gibi müzikler çoğu zaman kendini komik duruma düşüren tiz sesli üst rütbeli erkek karakterlere eşlik eder.¹³ İlk iki perdesi Şostakoviç tarafından yazılan librettoda Gogol'un "Burun" öyküsü dışında yine aynı yazarın "Palto", *Bir Delinin Hatıra Defteri* ve *Evllenme* gibi eserlerinin yanı sıra Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanına da atıfta bulunulur. Bu göndermelerle dönemin Rus toplumunun ve sınıfsal yapısının ironik eleştirisi çok katmanlı biçimde sunulur. Operayı, kaynağı olan kısa öyküden ayıran en önemli özelliklerinden biri ise çoksesliliğidir. Şostakoviç'in eserini müziği meydana getiren farklı uzlaşmalar ve solo yapan çok sayıdaki karakter nedeniyle karmaşık bir opera olarak betimlemek mümkün. Bu da elbette müziğin olay örgüsünün groteskliğiyle uyum içinde olduğunu gösterir. Gogol'un öyküsünde sözcüklerin yarattığı taşlama ve grotesk karakter Şostakoviç'in operasında çalgı uyarlamaları, insan sesi kullanımı ve oyunculukla yaratılır. Ocak 1930'daki prömiyerinde "deneysel bir performans" olarak tanımlanan operası için Şostakoviç "müzik ve teatral sunum sentezi" yaratmaya çalıştığını söyler (Tumanov, 1993, s. 402). Başka bir deyişle, bu operada müzik ve harekete ilişkin elementler birbirinin önüne geçmeyecek şekilde tasarlanmışlardır. Bu bağlamda karakterlerin ağızlarından çıkan sözler, yani operada müziğin ortağı olarak tanımlanan sözlü dil, en az müzik kadar önemlidir (Tumanov, 1993, s. 413).

Şostakoviç'in *Burun* operasında görülen edebiyat-opera diyalogu Gaetano Donizetti'nin 1835 tarihli *Lucia di Lammermoor* (*Lammermoor'lu Lucia*) operasında daha farklı sonuçlar doğurur. Kaynak öyküdeki değişiklikler bağlamında değerlendirildiğinde Şostakoviç'in operasına yaptığı ve çoğunlukla Gogol'un kaynak metninin kısalığıyla ilişkilendirilen ekler Donizetti'nin uyarlamasında kısaltmalar olarak görülür. Elbette bunun en önemli nedeni ünlü İskoç romancı Sir Walter Scott'ın metninin operaya tümüyle uyarlanamayacak kadar uzun bir tarihî roman olmasıdır. Bu çalışma kapsamında vurgulanan uyarlama nedenleri ve besteci ile librettistlerin kaynak metni yorumlama biçimleri göz önüne alındığında Donizetti'nin net bir tercihte bulunduğu görülür. İngiltere ile İskoçya'yı birleştiren 1707 Birlik Yasaları'nın kabulü etrafında meydana gelen

¹³ Üst rütbeli erkek karakterlerle geleneksel müzik türlerinin bu şekilde özdeşleştirilmesine ilişkin farklı örnekler Tumanov'un makalesinde irdelenmektedir (1993, ss. 397-414).



olayları arka plan olarak kullanan 1819 tarihli Sir Walter Scott, romanı gerçek bir olaya dayanan aşk öyküsü ekseninde, İskoç tarihini ve on sekizinci yüzyıl İskoçya'sındaki sosyo-politik dinamikleri ele alır. Bu açıdan düşünüldüğünde romanın *The Bride of Lammermoor* (*Lammermoor'un Gelini*) başlığındaki gelin (*bride*) sözcüğü ve bu sözcük aracılığıyla evlilik kurumuna yapılan gönderme Lammermoor adının yanında ikinci planda kalır. Zira eserin başlığında gelinin adı değil, güneydoğu İskoçya'da yer alan Lammermoor Tepeleri belirleyici konumdadır. Yalnızca eserlerin adlarına bakıldığında bile yazar ve bestecinin odak noktalarındaki farkın görülmesi mümkündür. Sir Walter Scott'ın romanındaki isimsiz gelin Donizetti'nin operasında yerini Lucia'ya (yani romandaki Lucy'e) bırakır. Böylelikle odak, mekân ve mekânla ilişkili tarihsel olaylardan gelinin ve evliliğin kendisine kayar. Donizetti'nin odak noktasını bu şekilde belirlemesiyle operanın tümüne aşk ve evlilik karşıtlığı yerleşir. Yine, operanın adından beklendiği üzere operanın ana karakteri Lucia'dır. Her ne kadar eserin açılış sahnesinin hâkimi kaynak romandaki eril düzeni yansıtabilecek biçimde erkek koro ve erkek karakterler olsa da bu ataerkil düzen içinde kendi arzularını ve isteklerini elde etmesine izin verilmeyen Lucia'nın trajedisi Donizetti'nin operasının temelini oluşturur.

Kaynak romanda politik nedenlerle birbirine düşman iki ailenin çocuklarının birleşmesini imkânsız kılan her ne kadar eril düzen olsa da bu düzenin metindeki en büyük savunucusu Lucy'nin annesi Leydi Ashton'dır. Donizetti'nin operasında Lucia ve Edgardo'yu ayırmak amacıyla mektuplaşmalarına engel olan, sahte mektuplar yazan Enrico'nun romandaki esin kaynağı bu anne karakteridir. Donizetti'nin operasında öykü başlamadan önce annenin ölmüş olması Lucia'nın bu eril dünyadaki yalnızlığını vurgularken Scott'ın romanındaki derinlikten dinleyici/seyirci mahrum kalır. Müzikologlar, kötücül anne karakterine bu operada yer verilmemesini on dokuzuncu yüzyıl İtalyan opera geleneğinde annelerin -az sayıdaki istisnalar hariç- hep sevgi dolu, koruyucu anneler olarak resmedilmesiyle açıklamaktadırlar (Fisher, 2007, s. 22). Öte yandan, operada Lucia ve hizmetçisi Alisa dışında kadın karakter olmaması Lucia'nın başka kadınlarla kıyaslanmasına da engel olur. Böylelikle Lucia'nın çaresizliği vurgulanır. Donizetti'nin Lucia'ya verdiği önemin en büyük göstergelerinden biri Verdi'nin *Macbeth* operasındaki uyurgezerlik sahnesini ve Thomas'nın Hamlet operasındaki delilik sahnesini anımsatan bir sahnesinde Lucia'yı ve onu canlandıran sopranoyu ön plana çıkartmasıdır.

Lucia di Lammermoor her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl İtalyan opera repertuarının önemli eserlerinden biri olarak kabul görse de bu çalışma bağlamında ironik bir metinlerarası öneme sahiptir. Philip Reed (2011) tarafından da dillendirilen iddiaya göre Britten *A Midsummer Night's Dream* içindeki *Pyramus and Thisbe* (*Pyramus ve Thisbe*) operasını Donizetti'nin eserinin parodisi olarak bestelemiştir (Reed, 2011, s. 39). Shakespeare'in oyunundaki oyun-içinde-oyunun doğrudan operaya çevirisi olan bu sahnede zanaatkarlardan meydana gelen bir grup amatör aktör Shakespeare'in *Romeo and Juliet* (*Romeo ve Jülyet*, 1597) oyununa da esin kaynağı olan Pyramus ve Thisbe'nin trajik öyküsünü Atina Dükü Theseus ve Amazonlar Kraliçesi Hippolyta'nın Atina'daki düğününde sahnelerler. Gerek kaynak oyunda gerek Britten'in operasında sınıfsal farklılıkların ve amatör oyuncuların yetersizliklerinin vurgulandığı bu sahne özellikle Britten'in eserinde çok çarpıcıdır. Zira eserin bütününe hâkim olan müzikal uzlaşımlar bu bölümde yerini on dokuzuncu yüzyıl İtalyan operası normlarına ve özellikle bel canto geleneğine bırakır. Britten'in *A Midsummer Night's Dream* operasını tamamlamadan Şubat 1959'da Joan Sutherland'ı büyük üne kavuşturan *Lucia di Lammermoor* operasını Royal Opera House'da izlediği ve Peter Pears'a yazdığı 27 Şubat 1959 tarihli mektupta operayı "korkunç bir deneyim" olarak tanımladıktan sonra "sanki Mozart, Gluck ve diğerleri hiç var olmamış gibi, sıradan, bayağı, çok sıkıcı" diyerek

eleştirisini sürdürür (Reed, 2011, s. 39). Bu eleştiriler ışığında Donizetti'nin kendi müzikal imzası ve kaynak metni yorumlayışı ışığında başarı elde eden operası Britten'in *A Midsummer Night's Dream* operasında amatör oyuncuların yetersizliklerini vurgulamak için kullanılır.

Bu çok katmanlı metinlerarası ve uyarılama odaklı ilişkiler roman, şiir, tiyatro ya da opera fark etmeksizin metin olarak yorumlanabilen tüm eserlerin birbirleriyle iletişim içinde olduğunu göstermektedir. Birbirinden farklı biçim ve yoğunluklarda gözlemlenen bu ilişkiler ağı insan olma hâllerine odaklanan sanat eserlerinin dönem, dil, kültür, tür farkı gözetmeksizin geçerliliğini koruduğunun ve birbirlerinin içinde varlıklarını sürdürebileceğinin kanıtıdır. Bir tür çeviri edimi olan uyarlamalarda bu iletişim, dönüşümün gerekçesi ve yöntemine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Mitolojik bir anlatı olarak yaşamına başlayan Pyramus ve Thisbe'nin öyküsü Ovidius'un *Metamorphōsēs (Dönüşümler)* eserinde yazıyla ölümsüzleştikten sonra Shakespeare'in *Romeo and Juliet* oyununda farklı biçime evrilip, yine bir Shakespeare oyununu uyarlayan Britten'in elinde Donizetti'nin bir roman uyarlaması olan operasının müzikal uzlaşmalarıyla birleşerek *A Midsummer Night's Dream* operasında bambaşka bir forma bürünür.

Eserlerin bu sonsuz döngü içinde nasıl bir dönüşüm içinde seyirci, okur ya da dinleyiciye sunulduğu, uyarılama çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Opera ve librettunun nasıl okunup değerlendirilmesi gerektiğini tartışan Robinson'a (1988) göre opera yorumlayan kişilerin sorması gereken asıl soru, "metin ne diyor?" değil, "metin müzikal doku içinde kendine nasıl bir yer buluyor?" olmalıdır (Robinson, 1988, s. 341). Bu çalışmada kısaca *Literaturoper* bağlamında tartışılan örneklerde kaynak metnin operaya dönüşürken müzikle nasıl bir ortak dil oluşturduğu ve bu dönüşüm sürecinde türlere özgü farklı işaret sistemlerinin ne gibi değişikliklere neden olduğunun altı çizildi. Verilen örnekler elbette çoğaltılabilir, zira operayla edebiyatın ortak tarihi azımsanmayacak kadar uzun. Dahası, bu ilişki insanlığın operaya ve edebiyata ilgisi sürdükçe devam edecek. Ancak bu çalışmada asıl amaç farklı örneklerin değişik özelliklerine odaklanarak sözlü dille müziğin kesişim noktası olan *Literaturoper*'in genel çerçevesini ve yöntemlerini belirlemektir.

Bu çalışmada irdelenen örneklerde görüldüğü üzere tüm uyarılama edimlerinde olduğu gibi *Literaturoper*'de de temel olan bestecinin –ve librettistin- kaynak edebiyat metniyle okur ya da izleyici olarak kurdukları ilişki ve bu ilişki sonucunda kaynak metni farklı işaret sistemleri kullanılarak yeniden kurgulama süreçleridir. Bu sürecin sonunda seyirci/dinleyiciye sunulan opera, kaynağıyla iletişim kurar ve onun kimi yönlerinin altını çizerek daha da belirginleştirir. Bu dönüşüm sürecinde belirleyici unsur bestecinin –ve librettistin- bakış açısı ve yorumudur. Sözcüklerle müziğin ortaklaşa meydana getirdiği operaya özgü dili kullanan *Literaturoper*, kaynağı olarak konumlandığı edebiyat metniyle bir arada ve aynı zamanda ondan bağımsız olarak varlık gösterebilme yetisine sahiptir. Bu nedenle, uyarılama çalışmaları bağlamında metinler ve türler arası iletişim ve etkileşimin en belirgin ve zengin örneklerinden birini oluşturur.

Kaynaklar

- Auden, W.H. (1951). Some reflections on opera as a medium. *Tempo, Summer, No. 20*, ss. 6-10.
- Bailey, H. P. (1964). *Hamlet in France: from Voltaire to Laforgue*. Cenevre: Librairie Droz.
- Bennett, K. (2019). The musical power of Salome: Strauss translates Wilde. *Translation matters, Vol. 1. No. 2*, ss. 43-62.
- Bilge, F. Z. (2020). 'A vos jeux, mes amis': Ophelia finding her own voice in Ambroise Thomas' Hamlet. V. Kennedy ve M. Gadpaille (Ed.), *Words, music and gender* içinde (ss. 191-199). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.



- Carpenter, H. (1992) *Benjamin Britten: a biography*. Londra: Faber & Faber.
- Conrad, P. (1981). *Romantic opera and literary form*. Berkeley: University of California Press.
- Dumas, A. (2013). *The lady of the camellias*. L. Schillinger (Çev.). Londra: Penguin Books.
- Fisher, B. D. (2007). *Opera classics library: Lucia di Lammermoor*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- Gogol, N. (2021). *Burun*. M. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation*. Londra: Routledge.
- Istel, E. (1914). *Das libretto: wesen, aufbau und wirkung des opernbuchs*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Melville, H. (1973). *Billy Budd, sailor and other stories*. H. Beaver (Ed.). Londra: Penguin Classics.
- Penner, N. (2020). *Storytelling in opera and musical theater*. Bloomington: Indiana University Press.
- Petersen, P. (1999). Der Terminus 'Literaturoper' - eine Begriffsbestimmung. *Archiv für Musikwissenschaft*, 56, 1, ss.52-77.
- Reed, P. (2011). *A midsummer night's dream: the music*. B. Britten, G. Kahn (Ed.), *Overture opera guides: a midsummer night's dream* içinde (ss. 23-40). Londra: Oneworld Classics.
- Robinson, P. (1988). A deconstructive postscript: reading libretti and misreading opera. A. Gross ve R. Parker (Ed.) *Reading opera* içinde (ss. 328-346). Princeton: Princeton University Press.
- Rosen, D. ve A. Porter. (1984). *Verdi's 'Macbeth': a sourcebook*. Londra, New York: Cambridge Scholars Press.
- Rosmarin, L. (1999). *When literature becomes opera*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Schmidgall, G. (1977). *Literature as opera*. New York: Oxford University Press.
- Scott, S. W. (2008). *The bride of Lammermoor*. Oxford: Oxford University Press.
- Seta, F.D. (2004). New currents in the libretto. S. L. Balthazar (Ed.), *The Cambridge companion to Verdi* içinde (ss. 69-87). Cambridge: Cambridge University Press.
- Seymour, C. (2004). *The operas of Benjamin Britten: expression and evasion*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Shakespeare, W. (2003). *A midsummer night's dream*. H. F. Brooks (Ed.). Londra: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (1997). *Hamlet*. H. Jenkins (Ed.). Walton-on-Thames: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (2004). *Macbeth*. K. Muir (Ed.). Londra: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (1980). *The tempest*. F. Kermode. New York: The Arden Shakespeare
- Tumanov, A. N. (1993). Correspondence of literary text and musical phraseology in Shostakovich's opera *the nose* and Gogol's fantastic tale. *The Russian review*, Vol. 52, No. 3, ss. 397-414.
- Wilde, O. (1996). *De profundis*. Mineola: Dover Publications.
- Wilde, O. (1967). *Salome*. L. A. Douglas (Çev.). New York: Dover Publications.

