

# Bir Postmodernizm Tartışması: György Ligeti'nin *Le Grand Macabre* Operası

## A Discussion on Postmodernism: György Ligeti's Opera *Le Grand Macabre*

Duygu KÜÇÜK ÖZBEK<sup>1</sup> , Şebnem ÜNAL<sup>2</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2023-1265357

<sup>1</sup>Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, Konya, Türkiye

<sup>2</sup>Prof., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: D.K.Ö. 0000-0002-7741-6587;  
Ş.Ü. 0000-0003-2808-7120

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**  
Duygu KÜÇÜK ÖZBEK,  
Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü,  
Opera Anasanat Dalı, Konya, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** duygukucukozbek@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 15.03.2023  
**Kabul/Accepted:** 11.05.2023  
**Online Yayın/Published Online:** 12.06.2023

**Atıf/Citation:** Küçük Özbek, D. ve Ünal, S. (2023). Bir Postmodernizm Tartışması: György Ligeti'nin *Le Grand Macabre* Operası. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 75-94.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1265357>

### öz

Bir Anti-Anti-Opera Örneği Olarak György Ligeti'nin *Le Grand Macabre* Operasının İncelenmesi başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden ortaya çıkan bu araştırma, 20. yüzyıl opera repertuarının seçkin eserlerinden olan ve György Ligeti tarafından bestelenen *Le Grand Macabre* Operasının müzikal yapısının ve özellikle de düşünsel dayanaklarının analiz edilmesiyle, eserin modern/postmodern opera sınıflandırmasında aldığı yeri tartışmaktadır. Her ne kadar György Ligeti tarafından postmodern olmadığı ve fakat postmodern özellikler gösteren anti-opera türüne karşı biçimde anti-anti-opera olduğu ifade edilen eserin sınıflandırılması birçok uzman tarafından eser sahnelendiğinden beri tartışılmıştır. Bu tartışmalar, genel olarak modern/postmodern operanın nitel analizlerinde oldukça yol gösterici olmuştur. *Le Grand Macabre*'nin yarattığı tartışmalar, 20. yüzyıl opera tarihi içinde düşünsel ve müzikal sınıflandırmaları oluşturmada önemli yer tutmuştur. Bu çalışmada öncelikle postmodernizmin kavramsal, tarihsel ve sanatsal çerçevesi çizilmiş, ardından eser hakkında temel bilgiler verilip en sonunda eserin modern/postmodern opera sınıflandırması açısından sonuçlara ulaşılmıştır. Modern ve postmodern operanın zaman içinde nasıl ortaya çıkıp geliştiği, dayandığı felsefe ve şekillendirdiği sanatsal görünüşü üzerinde durularak *Le Grand Macabre* operasının bu anlamda bulunduğu yer üzerinden bir örneklendirme ortaya konmuştur. Nitel araştırmanın kullanıldığı bu çalışmada, henüz dilimize çevrilmemiş birçok kaynaktan yararlanılarak, çalışmanın ilerideki araştırmalara yardımcı olması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Le Grand Macabre*, 20. Yüzyıl Operası, Postmodernizm

### ABSTRACT

This research emerged from my Proficiency in Art thesis titled "Analysis of György Ligeti's Opera *Le Grand Macabre* as an Example of Anti-Anti-Opera" and aims to analyze the musical structure and in particular the intellectual foundations of the opera *Le Grand Macabre*, composed by György Ligeti and an outstanding work in the 20<sup>th</sup>-century opera repertoire. This article analyzes the work to discuss its place in the modern and postmodern opera classification. Although György Ligeti had stated the work to classify not as postmodern but rather as anti-anti-opera in opposition to the anti-opera genre showing postmodern features, many experts have discussed the work since it appeared on stage in a way that was generally quite instructive in the qualitative analysis of modern and postmodern opera. The debates *Le Grand Macabre*

created have had an important place in forming the intellectual and musical classifications in the history of 20<sup>th</sup>-century opera. This study firstly draws the conceptual, historical, and artistic framework of postmodernism, then provides basic information about the work, before finally arriving at the results in terms of the work's modern and postmodern opera classifications. The study presents the example of where the opera *Le Grand Macabre* is placed by emphasizing it in the sense of how modern and postmodern opera emerged and developed over time, the philosophy on which it is based and the artistic phenomenon it has shaped. This study uses qualitative research with the aim of helping future research by making use of many sources that have not yet been translated into Turkish.

**Keywords:** *Le Grand Macabre*, 20<sup>th</sup>-century opera, postmodernism

## EXTENDED ABSTRACT

The 20<sup>th</sup> century marked a time when developments in technology and industry affected every area from world wars to daily life, and the period's most dominant understanding began to be discussed under the title of modernism, which also included political and philosophical content. The opera of the 20<sup>th</sup> century began to show itself in its brand-new form, one in which modernism was reflected in every aspect. Modern opera is observed as a progressive and revolutionary creation that has created a special place for itself in people's entertainment culture and even questioned the foundations of operatic art. Examples have even been given since the 1950s that completely differ from the opera experience preceding it. Moreover, some examples have been destructive enough to claim that the art of opera is dead and far removed from the stage and the masses. Created by avant-garde composers, this genre of opera revealed a character that is purely provocative, highly intellectual, and difficult for the masses to understand. The new opera of this period involved avant-garde music that was at the forefront of innovation in its field, with the term "avant-garde" meeting a critique of the existing aesthetic traditions, the rejection of the status quo in favor of unique or original elements, and the idea of deliberately challenging or alienating audiences (Nicholls, 1991).

When considering the character seen in the music of the 20<sup>th</sup> century as the development of modernism, the existence of both idealist approaches such as radical modernism and experimental attempts such as avant-garde can be observed in many works in various situations. The shift of modernism to the US geography through World War II after 1950 made this movement more remarkable in terms of art's political content. In a world polarized by the Cold War, modernist music that was in a sense embraced by liberalist policies had fused with more art movements and more politics, evolving into a postmodernist music that first emerged with an attitude against modernism.

György Ligeti was the composer of the 1976 opera *Le Grand Macabre* and repeatedly expressed his skepticism toward avant-garde and postmodernism. He insisted that these approaches are

conformist and outmoded. The main idea that had driven him away from avant-garde is that avant-garde had become outdated after the end of the Cold War, for all situations had changed, both socially and technologically. In fact, Ligeti even questioned whether to continue composing with avant-garde methods such as the clustering method and micropolyphony. The works he produced after 1982 when postmodernist composing had reached its peak in the West are proof that he was careful to remain independent of these orientations.

Although Ligeti did not want to be classified as avant-garde or postmodernist, the place postmodernism has in the character of his opera is undeniable. Ligeti humorously called *Le Grand Macabre* a flea market (*marché aux puces*). His choice of this metaphor coincides with the grotesque character that arises from the clash of styles and genres heard in the work. This versatile character is also compatible with the postmodern disorientation. The focus on forms resulting from the juxtaposition of references has at times led critics to describe the opera as having a tired and even dated caricature. However, *Le Grand Macabre* does not have a representation of the loss of connection with history in the postmodern manner consisting of emptied stylistic references; on the contrary, it contains a deep historical awareness that leads to it having a modernist aesthetic. As such, the work doesn't fit the concept of postmodernism as a new cultural sovereign but rather as a variation of modernism and can be incorporated into a continuation of postmodernism that has become a more explicit part of self-reflexive critical awareness and the expressive qualities of music (Edwards, 2017, p. 7).

When looking at Ligeti's discourses, *Le Grand Macabre* appears as a work that aims to be distinct and unique, unrelated to any movement, and beyond classification. However, when undertaking an analysis of the work and taking the interpretations of different researchers into consideration, the work is clearly infused with the other works of Ligeti throughout his entire artistic life and is therefore an opera that carries traces of the movements his works had involved in the previous periods. This opera is not just an avant-garde and modernist but also a postmodernist opera, and because of this totality, it has become one of the outstanding operas of its age as a unique and distinct example.

This study has been carried out with the aim of presenting a tidy approach to the intellectual classification of the work accompanied by the aforementioned arguments with the hope of contributing to future research. The study also has the aim of contributing to future academic studies on modern and post-opera art.

## Giriş

Tarihsel anlamda postmodernizmin ne zaman başladığı ve temellerini atan önemli olayların neler olduğu konusunda yapılan birçok çalışmada, Fransa'daki 1968 öğrenci gösterilerinin bu kavramın kitlesel kabulüne neden olduğu işaret edilir (Chistyakova, 2018). Ancak yine de postmodernizmin modernizme karşıt biçimde, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yeni dünya düzeninin Batı Bloğu'nda bir kimlik olarak ortaya çıktığı söylenirse yanlış olmaz. Bu yaklaşımla, postmodernizmin yeni bir dünya düzenine geçen Batılı toplumun gelişiminin niteliksel olarak yeni aşaması veya modernitenin bitmemiş bir sosyo-kültürel süreci olduğu da söylenebilir. Denilebilir ki, 20. yüzyılın yarısından sonra postmodernizmin sosyal teorisi, toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve politik alanlarında meydana gelen temel değişikliklerin yansımasıdır. Bu açıdan bakıldığında postmodernizm, felsefede ve sanatta 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren baskın hale gelmiş olan akımdır. Onun 20. yüzyılın temel karakteri olan modernizm ile ilişkisi çok sayıda araştırmacının tartışma konusu olmuş, neredeyse kamplaşmalara yol açacak fikir ayrılıkları yaratmış, en sonunda da oldukça geniş bir etki alanına sahip olduğu kabul edilerek bir üst kavram olarak 20. ve 21. yüzyılın fikir çatısı olarak görülmüştür.

Jean-François Lyotard ve Jean Baudrillard dahil olmak üzere postmodern felsefeyle ilgilenen düşünürlerin eserlerinde ele alınan postmodern toplum için ortak durum, dünyanın ve toplumsal düzenin parçalanmasıdır. Bu düşünürler iki dünya savaşı ertesinde, insanların siyasi kurumlara artan güvensizliğini, sivil ve siyasi faaliyetlerin azalmasını, kitle iletişim araçlarının insanlar ve gruplar üzerindeki büyük etkisini vurgularlar. Bütün bunlar, kurumları ve toplumsal oluşumları genel düzen ve bütünlükten uzaklaştırır. Toplumsal yapı istikrarını kaybeder, ayrık, parçalı, mozaik, paradoksal hale gelir, birleşik iletişimin mantığı bozulur. Postmodern felsefenin klasik temsilcilerinin bakış açısından bakıldığında, 1945 sonrasında dünya o kadar büyük ölçüde değişmiştir ki, tamamen farklı bir analiz, anlatı ve zihinsel operasyon gerektirir. Kültürel-tarihsel bir çağ olarak postmodernizm, modernitenin üst anlatılarının konularının ve değerlerinin tükenmesi ve yeni değerlerin uygulanma biçimleri olarak toplumsal kurumların değerlerle olan ilgi düzeyinin azalması ile karakterize edilir (Chistyakova, 2018).

Felsefenin sanata olan etkisi temel alındığında kabaca postmodernizm, üst anlatılara karşı duyulan şüpheci. Üst anlatıdan kastedilen; mutlak gerçeklik, ortak fayda, tartışmasız kabullerin evrenselliği gibi tüm kapsayıcı fikirler ve düşünce sistemleridir. Üst anlatılar,

jest, ritüel ve kültürel kimliğe katkısı olan gelenekleri yönetirler. Bunlar genellikle görünmez haldedir ve otomatik olarak gerçekleşirler. Görünür olmaları ancak bir başka üst anlatıya geçilmesiyle mümkün olur. Lyotard, postmodernizm terimini bilimlere ve felsefeye sokmuştur, terimin modernizme karşı olduğunu savunarak modernizmin bir parçası olduğunu reddeder. Lyotard'a göre, postmodernizmin sahip olduğu anti-modernist duygudan ve içsel şüphecilikten üst anlatıya karşı oluşmuş çok sayıda mikro anlatı ortaya çıkar. Ancak yine de postmodernizm, kimliğini modernizme tepki olarak şekillendirerek, modernizme ayrılmaz bir şekilde bağlı kalmış olur (Lyotard, 2019).

Felsefik yaklaşımın üzerinde yükselen sanatsal postmodernizmin gözlemlendiği ilk örnekler 1950'lerin ortalarında ABD'de mimari, heykel ve resim alanlarında sanatsal bir fenomen olarak ortaya çıkar. Stillerin eklektizm ve melezleşmeden beslenmesi en belirgin özelliklerdendir. Postmodern sanat alımlayıcısı, çağrışımların, işaretlerin, sembollerin devasa uzayında gezinmeyi, çeşitliliği ve hızla değişen bilgi akışlarını kavramayı zor bulur. İnsan varoluşunun sahiciliği, sanatın işaretleri ve imgeleri de dahil olmak üzere, onun gerçekliğinin işaretleri ile değiştirilir (Chistyakova, 2018). Artık modernin ötesine geçmiş, hatta onun katı kurallarına olan güvenini yitirmiş olan toplum, kuralsızlığın kural olduğu postmoderni tercih etmeye başlar.

Postmodernizm, modernizmin tersine, bayağılığın çekiciliğine inanır. Şimdiye dek söylenenin inkarı değil, onun ironik biçimde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur. Bu nostaljik bir geriye dönüş değildir, bu geçmişle kurulan ironik diyalogun eleştirel şekilde yeniden ele alınmasıdır. Çünkü postmodernistlere göre sanatın gerçek analizi, uyumun peşinden gitmek yerine çelişkileri açığa çıkarmaktır. Postmodern üslup, diğer üslupları kendine mal ederek karakterize olur, yüksek veya popüler sanatın ikisini de kapsar, ikisine de arzu duyar, iki durumu da eşit şekilde kabullenir (Kramer, 2016).

Kabaca özetlenirse 20. yüzyıl başından itibaren kendini belirgin şekilde gösteren modernizm ile onun bir anlamda karşıtı ve devamı olan postmodernizm arasında kavramlar üzerinden yapılacak bir sıralama, konunun anlaşılmasında bize genel bir çerçeve sunar. Şöyle ki, modernizmde sanat eseri, formu birleşik veya kapalı şekilde temel bir özellik olarak ele alırken, postmodernizmde eser ayrık veya açık olarak anti-formun peşindedir. Modernist eserde, eserin ortaya çıkışında ayrıca bir amaç söz konusuysa, postmodernist eserde sadece oyunun kendisi amaçtır. Bununla birlikte, modernizmde tasarım ve hiyerarşi varken, postmodernizmde şans ve anarşi öne çıkar. Modernizm bütünsellik ve

sentez görünümünü sergilerken, postmodernizm yapışökm ve antitez üzerinde ilerler. Modernist eserde anlatı önemlidir ve büyük hikayelere başvurulur. Ancak postmodernist eserde anlatı ve anlam karşıtlığı ile küçük parçaların dağılımı görülür. Modernizm tekçi iken (monist), postmodernizm çokçu (pluralist) dur. Modernizm ütöplik ve elitist, postmodernizm popülisttir. Hatta modernizm erkek egemen (patriyarkal), postmodernizm patriyarka karşıtı, feministtir. Modernizm merkezi, Batılı, tek, ciddi, resmi, teorik, analitik, basit, mantıklı, kontrolcü, doğrusal, kalıcı, soyutlayıcı, materyalist ve mekaniktir. Bunun tersine postmodernizm, dağınık, çok kültürlü, çeşitli, ironik, gayriresmi, pratik, bileşimli, ayrıntıcı, ruhani, çok yönlü, geçici, simgeci, göstergeci ve elektrondur. Son olarak, modernizm kesinlik isterken, postmodernizm belirsizlik ilkesine bağlıdır (Kramer, 2016, s. 9).

## **Operada Avangart, Modern ve Postmodern**

20. yüzyılın müziğinde görülen karakter modernizmin gelişimi olarak ele alındığında, hem radikal modernizm gibi idealist yaklaşımların hem de avangartizm gibi deneysel kalkışmaların varlığı çok sayıda eserde çok çeşitli hallerde gözlemlenebilir. Modernizmin yüzyılın ikinci yarısından sonra İkinci Dünya Savaşı'yla beraber ABD coğrafyasına kayması, bu akımı sanatın politik içeriği özelinde daha dikkat çeker hale getirmiştir. Soğuk Savaş'la beraber kutuplaşan dünyada, liberalist politikalarla bir anlamda sahip çıkılan modernist müzik, daha fazla sanat akımı ve daha fazla politikayla kaynaşarak, ilk başta modernizme karşıt bir tavırla ortaya çıkmış postmodernist bir müziğe evrilir. Bu kabullerle yaratılan postmodern müzik de, bir üst başlık olarak, aynı tavır altında üretilen bütün müzik eserlerini kapsayarak bir anlamda modernizmin rolünü devralır. Özellikle 1980 sonrası Batı müziği örneklerinde görülen kapsam postmodernizm olarak anılır.

Opera sanatı da aynı diğer müzik dalları gibi radikal bir değişim yönünde ilerler. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendinden önceki opera deneyiminden tamamen farklı, dahası opera sanatının öldüğünü iddia edecek kadar yıkıcı, sahneden ve kitlelerden uzak örnekler verilir. Avangart besteciler tarafından yaratılan bu opera türü, tamamen provokatif, yüksek derecede entelektüel ve kitlelerce anlaşılması zor bir karakter ortaya koyar. Operanın öldüğünü ilan eden bu besteciler, yarattıkları opera benzeri çalışmalarla bir anlamda yaşamayan bir operanın örneğini sergilerler. Bu dönemin müziği olan avangart müzik, kendi alanında yeniliğin ön saflarında yer alan müziktir ve avangart terimi, mevcut estetik geleneklerin bir eleştirisini, statükonun benzersiz veya oriji-

nal unsurlar lehine reddedilmesi ve izleyicilere kasıtlı olarak meydan okuma veya yabancılaştırma fikrini karşılar (Nicholls, 1991).

Kramer'a göre, avangart eserlerin gerçekten müzik mi yoksa basit anlatımla birer ses deneyleri veya ses egzersizleri mi oldukları konusunda şüpheler vardır. Fakat şu açıktır ki, bu eserler dinleyiciye müzik olarak sunulmaktadır. İcra edilmekte, konser salonlarında sunulmakta, kaydedilmekte ve radyolarda yayınlanmaktadır. Dinleyicinin önüne müzik olarak konan bu eserler normal olarak algılanan müzikten çok farklı duyulmakta, konuya yabancı olan dinleyicinin kafası karışmakta, hatta kullanıldığını, kendisiyle alay edildiğini düşünmektedir. Ancak bu durum avangartın tam olarak istediği şeydir; dinleyicinin müzik hakkındaki halinden memnun tavrını sarsmak ve böylece onları dinleme sürecinin tamamından sorumlu tutup yeniden düşünmelerini, anlamaya çalışmalarını ve bundan zevk almalarını sağlamak (Kramer, 2016).

Burada önemli bir soru ortaya çıkar; acaba avangart müzik, bestecisinin maksadıyla veya izlediği yaratma süreciyle oluşturduğu karakteristiği nedeniyle mi böyledir, yoksa insanların ona verdiği tepki nedeniyle mi? Kramer'a göre avangart eser şu üç dinamiğe dayalıdır: bestecinin maksadı, müziğinin özü ve aldığı tepki. Nitekim bir eseri çok basit bir etiketlemeyle avangart diye nitelemeden önce her eserin avangart karakterini çoklu yolla ve çoklu seviyeli olarak gösterdiğini unutmamak gerekir. Ayrıca, bir avangart tam bir bilinçle, ne yaptığını bilerek, maksatlı bir şekilde eser yaratır. Bu yanı sıra politik bir tarafı da olan avangartlar dinleyicinin rahatını kaçırmak, onu provoke etmek ister. Bu gerekli bir aşırılıktır. Yenilik ve deyim yerindeyse tuhaflık avangart bir iş için elbette gereklidir ancak, dinleyicinin müzik algısına meydan okumuyorsa yetersizdir (Kramer, 2016).

Peki avangart ile radikal modernizm arasındaki ilişki nedir? İkisi de tuhaflık, aşırılık ve geçmişle olan bağları koparmayı içerir. Ancak modernist müzik elitist, öncü küçük bir gruba cazip gelirken, avangart bu gruba cazip gelmeyi istemediği gibi olabilecek en fazla insanı rahatsız etmeyi amaçlar. Modernist müzik sanat sanat içindir mottosuna dayanan, saf, otonom, politikadan, sosyal ve kültürel meselelerden azade bir ruha sahiptir. Ancak avangart müzik en başta yaratım olarak politiktir, sosyal ve kültürel içeriğe başvurur, yerleşik değerlere meydan okur (Kramer, 2016). Aynı bestecinin hem modernist hem de avangart eserler çıkardığını da görebiliriz.

Akıllara gelen bir diğer soru da, avangart ile postmodernistin farkıdır. Şöyle ki, avangart içeriği yaratırken tarihi doğrusal olarak algılar. Önde olmak, herkesten ilerde olmak, cesur-

ca yeni işler yapmak ister ve tarihin tek bir yönü olduğunu, sizin de en önde olduğunuzu hissettirmek ister. Şayet, müzik tarihini daha büyük bir karmaşa, daha büyük bir soyutluk, daha büyük bir disonans doğrultusunda doğrusal bir ilerleyiş olarak kabul ediyorsak öncü bestecilerin kimler olduğunu belirleyebilir miyiz? Bu durumda, neredeyse bütün yaratıcıları avangart kabul etmek gerekmez mi? Bu soruya postmodernist başka türlü yaklaşır. Postmodernizm tarihin doğrusallığını reddeder. Çünkü postmodern kabulle müzik yapan besteciler, tarihi yönsüz bir alan olarak kabul eder ve geçmişteki sesleri ve onların bir araya gelme sürecini günümüzdekiyle beraber algılar. Postmodernistler hiçbir müzik türünü eskitilmiş ve artık kullanılmaz olarak görmez. Sanatlarını, kapsayıcı ve çoğul bir anlayışla mümkün olan her şeyi içererek orada ve o anda kullanırlar (Kramer, 2016, s. 48).

Bu noktada, avangartizmi de bir anlamda kapsayan modernizmin, tarihsel açıdan kendinden sonra gelen postmodernizmle olan çatışmasına değinmek gerekir. Müzik bağlamında postmodernizm, bir yanda geçmişin sabit anlamı ile, diğer yanda ortaya çıkan sosyo-kültürel bağlamlarda yeni bir anlam kazanan şekillendirilebilirlik arasındaki büyük karşıtlığı açıkça ortaya koyar. Postmodernizm yapısal analiz yoluyla altta yatan birleştirici faktörleri algılayarak, çoğulluğu ifade ettiği ve dinleyicinin kültürel ve psikolojik duyarlılıklarına yanıt verdiği için modernizmle hem birliktelik hem de mesafe gösterir. Yüzeysel bir düzeyde, Lyotard'ın açıklamasında tanımlanan anti-modern zihniyetin bir kısmı, müzikal kompozisyonun çoğulcu, kültürel, sosyal ve politik bir bağlamla uzlaşmasının değerlere nasıl yansıdığı konusunda farkedilebilir. Yine de daha derin bir düzeyde, postmodern eserler modernizmin üst anlatılarına tepkilerden daha fazlasıdır (Edwards, 2017). Müziğin mevcut deneyimlerde geçmiş tarihselliğinin ötesine geçme yollarıyla ilgili daha derin bir endişeyi ortaya koyarlar.

Müzikolog Hermann Danuser, postmodernizme birleştirici biçimleriyle birlikte modernizm öncesi estetiği yeniden canlandıran anti-modernist bir duygu bahşeder. Danuser'in yazıları, 1980'lerde Almanya'da müzikte postmodernizm konusunda tartışmalar başlatır. Bununla birlikte, onun postmodernizmi tanımlama girişimleri, söylemde bir miktar belirsizliği ortaya koyar. Danuser, bu söylem ışığında kolaj üzerine yazdığı makalesinde postmodern kolaj estetiğini, hem modernist hem gelenekçi ya da anti-modern müzikte yer alan birleştirici ideallere karşı, müzikteki çoğulculuk düzeyine göre tanımlar. Örneğin, Berio'nun *Sinfonia*'sında (1968), kurucu parçaları bütünleştirmedeki modernist niyeti algılar, ancak yapıt temelde çoğulcudur ve bu nedenle postmodern olarak değerlendirilir. Ayrıca, daha önce postmodern müziğe örnek olarak George Rochberg'in



müziğiyle ilgili, *Piano Quintet* (1975) gibi eserlerin altında yatan modernist yapısal birliği savunmuş olmasına rağmen, yine de bestecinin müziğini postmodern olarak kabul eder. Eserdeki yedi bölümün her biri, atonalden Brahms stilini anımsatan bölümlere kadar stilistik olarak zıt ama tutarlı ifadeler sunar. Eser, simetrik biçimsel döngüsü ve hareketler arasındaki aralıklı ve motifsel ilişkiler sayesinde birleşmiştir. Eser böylece modernizme hem mesafe hem de süreklilik sunan postmodernizm kriterlerini karşılamaktadır (Danuser, 1997, s. 157).

Buna karşılık, postmodern müzik üzerine çalışan diğer bir müzikolog Joakim Tillmann, Rochberg'in müziğindeki stilistik alıntıları, Danuser'in yaptığı gibi postmodern kolaj temelinde çoğulcu bir estetik çizgide tanımlama kriterlerini sorgular. Ona göre, tamamen gelenekçi, modernlik karşıtı ideallerle uyumlu olarak geçmişe daha uzun, tutarlı üslupsal göndermeler içeren postmodern ifade türlerini neyin farklılaştırabileceği belirsizliğini korur. Tillmann, birlik ve çoğulluk arasındaki ilişkiyi ikili bir karşıtlık olarak düşünmek yerine, bunun bir derece meselesi olarak düşünülebileceğini öne sürer. Tillmann'a göre Danuser yorumladığı çok farklı müzik türlerinde birlik kriterlerini açıkça tanımlamaz. Bu nedenle, geçmişin müzikal ifadelerini içermenin son derece zıt biçimlerini postmodern olarak sınıflandırma girişimlerinin etkinliği konusunda bazı şüpheler vardır. Ayrıca, yapısal birlik veya bölünmüşlük üzerine herhangi bir tartışmanın, Danuser'in açıkça yapmadığı bir ayrım olarak, analiz yoluyla ortaya çıkan yapıdaki dokusal ilişkilerle değil, birlik veya çoğulluğa ilişkin psikolojik deneyim ve algı ile başlaması gerektiğini iddia eder (Edwards, 2017, s. 5).

Postmodern müzik ilkelerinin en belirginlerinden olan kolaj, yaratıcı dürtüsünün büyük bir bölümünü, metinsel birlik ve kopukluk gibi zorlu kavramlardan alır. Kökenlerinin, metinselliğini ve nasıl algılandığını ihlal etmesinden ilham alarak dinleyiciyi bu konuşma sürecine dahil eder. Metinsel birlik bir dereceye kadar nesnelliğe sahiptir. Deneyimli olsun ya da olmasın, kanıtlanabilir olduğu varsayılır. Algısal birlik ilişkilerde de bulunur ama önce kısa sonra uzun süreli bellekte kodlanmış ve geri çağırılmış bir müzik olarak yer alır. Sonuç olarak, bir eser metinsel olarak ne kadar az bütünleşirse, her dinleyici bir sanat eserinin kendi algısal anlamını yaratmaya o kadar fazla teşvik edilir. Sonuçta ortaya çıkan yanıtların çokluğu, dinleyiciler kadar çok parça olduğunu, bunun da postmodern düşünceye tamamen uygun bir fikir olduğunu gösterir. Böyle ortaya çıkan birlik psikolojik ve kültürel, garanti edilemez veya metinsel birlik ile zorunlu olarak ilgili değildir (Edwards, 2017).

Müzikolog Catherine Losada, yapısal bir model için temel yapı taşları olarak Rochberg, Berio ve Zimmermann'ın kolaj çalışmalarının müzikal dillerindeki farklılıkları belirleyerek bu tespitte katkıda bulunur. Bu kolaj çalışmalarının göndergesel ve dışavurumcu yönleri üzerinde analitik yaklaşımdan kaçınarak, çalışmalardaki yüzeyselliğin, derin bağlantıların basit bir reddini yansıtmadığını, bunun yerine geleneksel olmayan yapılar yaratan çok sayıda çağrışım tarafından yönlendirilmeyi tercih ettiğini gösterir. Bu haliyle, çalışması geleneksel birlik nosyonlarını aşmayı amaçlar ve analiz ettiği postmodern kolajların hem modernizme tepki verdiği hem de onunla süreklilik içinde olduğu görüşünü pekiştirir. Farklı alıntılar yoluyla sunulan kromatik parçalar, benzerlikleri veya keşimleri temelinde değil, farklılıkları ve aşamalı olarak bir araya gelme biçimleri temelinde birbirleriyle nasıl etkileşime girdiklerini göstermek için kullanılır. Farklı bileşenler arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunu gösterir, her şeyi kapsayan bir temel birliği önermez, ancak müziğin ifade niteliklerinin merkezinde yer alan birlik kavramlarıyla eleştiril bir ilişki kurmayı önerir. Bu eserlerin postmodernizmi, geleneksel birlik kavramlarını inkar etme biçiminde değil, onu nasıl sorguya çektiklerinde yatmaktadır. Olumsuzluktan ziyade modernizmin birleştirici ilkelerini barındıran eserler, 20. yüzyılın tarihsel söyleminde silinmez bir iz bırakan birlik ve parçalanma arasındaki gerilimlerden teşvik alarak bunları korur, rafine eder ve aşar (Losada, 2009).

*Le Grand Macabre*'a yakıştırılan anti-anti-opera niteliğinin kökeninde yer alan anti-opera kavramı 20. yüzyılın radikal modernist ve postmodernist operasının tam ortasında duran avangart Alman besteci Mauricio Kagel'in *anti-opera* başlığı altında duyurduğu Staatstheater (1971) isimli sahne eserinde kendini gösterir. Kagel, yüzlerce teatral, enstrümantal, vokal ve fiziksel minyatürü bir araya toplayarak kullanımlarını belirli kurallarla yönetir ancak temelde özgürce var olmaları amaçlanmıştır. Bu yolla, parçalar ne kendi başlarına net olarak anlaşılabilir, ne de bir araya geldiklerinde genel bir resim sunabilirler. Yaratılan kompozisyonel bir yapbozdur. Kagel'in müzik tiyatrosu basit bir temsilin ötesindedir; duygular ya da hisler hakkında hiçbir eylem, figür ya da şarkı bulunmaz. Daha ziyade, kendi etrafında müstehcen bir görüntüyle dönen, bozuk bir dünyanın grotesk bir temsilini sunan, çarpık alıntılardan oluşan bir kaleydoskop yaratılır (Attinello, 2009). Staatstheater ölmüş kabul edilen operanın yeni halidir ve tamamen avangart bir yaklaşımla kendinden önceki bütün bir opera geleneğini reddettiğini açıkça ilan eder. Kagel'in ilan ettiği bu anti-opera örneği, kendinden sonra gelen birçok sahne eserinin tür olarak nitelenmesinde öncü olur. Gelenekten tamamen kopan, opera sanatı-

nın o güne dek sergilediği bütün form ve metin özelliklerini yıkan anti-opera türü, dönemin avangart sahne müziğinin temsili haline gelir. Bu avangart eser, bir anlamda postmodern operanın erken örneklerinden biridir.

Kagel'in yaklaşımına benzer şekilde bütün bir genç nesil avangart bestecilerin operaya tümünden şüpheyle bakması, bu bestecilerin yeni bir sahne müziği aramasına neden olur. Aslında Cage ile başlayan ve kısa sürede ilgi görüp çok sayıda örneğin yaratıldığı bu tip sahne eserleri, dönemin postmodern opera anlayışının örnekleri olarak nitelenebilir. Bu bestecilerden bir diğeri olan Morton Feldman (1926-1987), tiyatro yazarı Samuel Beckett (1906-1989) ile beraber *Neither*'ı (1977) yaratırlar. Tek bir sopranonun orkestra eşliğiyle Beckett'in şiirlerinden oluşan librettoyu seslendirdiği eser teknik olarak bir monodram olsa da yaratıcıları tarafından operaya karşı bir opera özelliği gösterdiğinden bir tür anti-opera kabul edilir (Ross, 2007).

Bu tip operanın 20. yüzyıl sonlarındaki başka bir örneği, Macar besteci György Kurtag'ın (d. 1926) *Kelime Nedir* (1991) adlı çalışmasıdır. Besteci eserini, geçirdiği trafik kazası nedeniyle uzun süre konuşamayan Macar şarkıcı Ildikó Monyók için yazar. Bu hikâyenin, ana karakterin sesini kaybettiği ve ancak yıllar sonra tekrar bulduğu, Samuel Beckett'in *Not I* (1972) adlı eserindeki kadınla bağlantısı vardır. Besteci, Samuel Beckett'in bir metnini, yaralı kadın tarafından söylenebilecek şekilde kısa hecelere bölerek kullanmaya karar verir. Müziğin kendisi parçalıdır ve her seferinde kadının durumunu yansıtmak ve konuşamayanlara ses vermek için sessizlikten fıskırır (Rosani, 2013, s. 68).

Ortaya çıkan bu yeni operada besteciler formu çok farklı bir şekilde yeniden tasarlar. Bunu yaratan ihtiyaçlardan biri de geleneksel büyük operaların ya da avangart entelektüel işlerin ekonomik anlamda zorlu ve tercih edilmez olmasıdır. Ancak yine de zorunluluklar ekonomik olmaktan çok estetikdir. Estetiğe katkıda bulunacak yöntemlerin sınırları bulanıklaşır ve film, gerçek zamanlı videolar veya dijital elementler çalışmaya dahil edilerek yeni teknolojilerin kullanılmasıyla, operanın ne olduğu veya operanın müzik tiyatrosundan farkının ne olduğu sorusu daha belirgin şekilde öne çıkar. Bu yeni manzarada, avangart eserlerin seyirci karşısındaki dezavantajını ortadan kaldırma amacını da kapsayan bir yaklaşım ortaya çıkar. Bu yaklaşım Amerikan müzik çevrelerinde ortaya çıkan Minimalist akımdır. Çok yaygın ve etkili olan bu akım, bir anlamda operada ortaya çıkan tıkanmanın ilacı olur (Ross, 2007).

1970'lerden sonra, sahneden doğan ve nihayetinde sahneye ait olan minimalist müzik ve opera, geleneksel olarak Amerikan pop kültürü ile Afrika ve Güney Asya'nın primitif müzi-

ğiyile ilişkilendirilmiştir. Ancak erken minimalist bestecilerin 1960'larda Manhattan şehir merkezinin yenilikçi tiyatro akımlarıyla olan bağlantıları da aynı derecede önemlidir. Nitekim müzikal minimalizm ve Amerikan tiyatrosu, tarihin kritik noktalarında birbirlerini tanımlamaya hizmet etmiştir. 1970'lerden önce Amerikan müziği ve tiyatrosundaki yenilikler kesinlikle opera salonlarında yer almaz. Ancak daha sonra minimalistler, müzikal dramaya ve diğer büyük ölçekli teatral çabalara olağanüstü yaratıcı bir ilgi gösterirler (Ross, 2007:315).

Minimalizm kategorisi La Monte Young (d. 1935), Terry Riley (d. 1935), Steve Reich (d. 1936) ve Philip Glass'ın (d. 1937) 1960'lardan itibaren ortaya koydukları devrinsel şekilde yinelenen kalıplara dayalı eserleri için kullanılmaya başlanmıştır. Atonal, avangart biçimlerin akademik alanda başat hale gelmeye başladığı bir dönemde, avangartın müzikal bir çıkmaz sokak olduğuna karar vererek müziğin en temel öğelerine dönmüş ve çoğunlukla basitlik olarak algılanan tonal merkezli bir tarzı uygulamışlardır (Ross, 2007). Minimalizm aslında dönemin postmodern yöneliminin bir sonucudur. Postmodernizmle beraber değer görmeye başlayan, yalınlık, basitlik, ilkelik, sadelik, yerele ve geçmişe dönen bakış açısının müzikte ortaya çıkardığı akımdır. Modernist tavırlarla bestelenmiş karmaşık ve yoğun işlere, avangart bestecilerin yarattığı ve küçük bir çevrenin beğenisiyle sınırlı kalmış entelektüel sahne eserlerine karşı gösterilen tepkiyle beraber bir grup besteci, opera sanatının büyük kitlelerle barışmasını sağlayacak, anlaşılır bir müzik ve metne sahip eserler vermeye başlarlar.

20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, opera sanatının aldığı biçim ve konum aslında tam anlamıyla bütün bir yüzyılın toplamı olarak görülebilir. Elbette 20. yüzyıl öncesindeki operanın en sevilen eserlerinin sahnelenmesi baskın şekilde devam etse de akademik anlamda yaratılan opera çok çeşitli türlerde yaşamaya devam eder. Hem küçük bir çevreye hitap eden müzikli oyun benzeri avangart eserler, hem de opera geleneğini yeniden yorumlayan Neo-romantik eserlerin bestelenmeye devam edildiği görülür. Bir yandan folklorik etkinin baskın hissedildiği Doğu ülkeleri operalarının otantik örneklerine rastlanırken, diğer yandan genellikle ABD merkezli devasa prodüksiyonlara rastlanılır. Sonuç olarak, yüzyılın sonunda opera bütün bir 20. yüzyıl modern kültürünün mirası olarak üretilmeye devam eder.

### **Le Grand Macabre'nin Kimliği**

Modernist operayı ve ondan doğan postmodernist veya avangart örnekleri ele alan yukarıdaki ifadelerin bir çok yönden *Le Grand Macabre*'i de kapsadığı açıktır, ancak Ligeti, eserinin postmodernist olarak nitelendirilmesine net olarak karşıdır:

Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de besteleme anlamında bir ikiye bölünme var. Bu bölünme modernist-postmodern veya avangart-postmodern şeklinde ortaya çıkıyor. Ben kendimi bu bölünmelerden herhangi birine ait hissetmiyorum. Bir zamanlar Darmstadt Okulu'na dahil olduğum doğru ancak, bir avangart taraftarı olmadım veya herhangi bir eğilimin dogmatik savunmalarına girişmedim. Bence hem avangartizmin hem de postmodernizmin modası geçti. Buna karşın herhangi bir ideolojiden bağımsız entelektüel bir duruşa karşılık gelen ve 20. yüzyılın rengini ve hissini taşıyan modern sanata inanıyorum. (Floros, 2014, s. 211)

Geleneksel opera repertuarının Ligeti'ye verdiği en büyük ders, hikâyenin çok önemli olduğu ve müziğin hikâyenin anlatı akışıyla senkronize olması gerektiğidir. Geleneksel operadaki armonik hareket, tematik dönüşüm ve diyatonik müzik bunu sağlamakta çok iyidir. Bu yüzden opera, Monteverdi'den Puccini ve Strauss'a kadar diyatonik müziğin üstünlüğü çağında başarılı olmuştur. 20. yüzyıl başındaki *Erwartung* veya *Wozzeck* gibi radikal modernist opera ise krizdeki operadır ve krizi sürdürmek zordur. Bu nedenle, daha sonraki bestecilerin ya opera yazma geleneğini kabul etmeleri ya Kagel gibi avangart bir tavırla operayı yıkan bir deneye kalkışmaları ya da lokal tiyatrodaki, folklorlarda, çağdaş Batı tiyatrosunda ya da John Cage ve Fluxus bestecileri tarafından yaratılan türden happeninglerde yeni biçimler ve yeni anlatı türleri bulma ihtiyacı ortaya çıkar. Ve bu yeni anlatının muğlaklığı, operanın dramatik kimliğinde temel bir unsurdur ve müziğe özgüdür. Anlatı, belirli bir anlamda açık uçlu kalırken, dramanın ifade edildiği müzik, kapanış veya sabit anlam olarak kabul edilebilecek kavramlara da meydan okur (Edwards, 2017). Ligeti'nin bu anlamda yaptığı, daha önceki müzik tarzları ve modellerini hem takdir edip hem de ısrarla ihlal ederek belirsizlik duygusu uyandırmaktır.

Benim operamın müziği ve dili dolaysız, psikolojik olmayan, zaman zaman kaba ve aşırı oldu. Hem 19. yüzyılın ideal opera anlayışından hem de son zamanların anti-opera türünden uzak kalmak istedim. The Grand Macabre bunların tersine ortaçağın ölüm dansı ritüeline ve mistik oyunlarına, Punch and Judy Show programına veya getto tiyatrolarına ve festivallerine daha yakın. Ben ileri derecede renkli, karikatürvari bir müzikal ve dramatik aksiyona sadık kaldım; kelime anlamıyla bildiğimiz operanın tersine, karakterlerde ve sahnelemede doğrudan, kısa, net, psikolojik veya görkemli olmayan bir yol izledim. Aksiyon, durum ve karakterler müzik tarafından hayata geçirildi. Sahneleme

ve müzik tehlikeli derecede garip, tamamen abartılı ve çılgın olmalıydı. Bu tür bir müzik prodüksiyon marifetiyle değil, tamamen müziğin kendisi sayesinde varlığının içeriğini ilan etmeliydi. Müzikal doku senfonik yapıya sahip değildi; müziğin dramatik yaratımı Wagner-Strauss-Berg üçlüsününkinden çok uzaktı. *Poppea*, *Falstaff* ya da Barber'inkine belki yakın ama yine de çok farklı, herhangi bir avangart geleneğe bağlı olmayan bir müzik. (Floros, 2014:117)

Eserdeki müzikal yapı ve geçmiş müziğe yapılan çok sayıda referans göz önüne alındığında, öncelikle bu opera modernist bir opera olarak kabul edilebilir mi? Bu soruya verilecek cevabın evet olması birçok yönden mümkündür. Şöyle ki bu eser, müzikal dilinde büyük ölçüde atonaldir veya tonal imalar genellikle geçicidir. Bunun yanında, eserin ses paleti karışıklığın, geniş aralıkların, hacmin ve ses renginin uç noktalarda ustalıkla sergilenmesinin oldukça içselleşmiş bir ifadesine sahiptir ve bu yönüyle de modernist bir karakter gösterir. Ayrıca Ligeti, geçmişi olduğu gibi almak yerine geçmiş müziği yeniden yorumlayarak gerçekten yeni bir ifade tarzı yaratmaya çalışır. Bu yüzden hala modernist yaklaşımın bir parçası olduğu sonucuna varmak mantıklıdır (Edwards, 2017).

Ligeti'nin modernist bir opera yazmasındaki problemi, 1970'lerin başındaki mevcut mikropolifonik tarzını, genellikle metnin duyulabilir olmasını gerektiren bir tür içinde nasıl kullanacağı olmuştur. En basit çözüm, modernist tarzı reddetmek ve daha muhafazakâr bir tarzda beste yapmak, tonlamadan ve tanınabilir melodiden yararlanmak yani aslında postmodernizmi geçmişe güvenerek kucaklamak olacaktır. Buna karşın Ligeti'nin çözümü, mevcut müzik dilinin unsurlarını geçmiş dönemlere ait müziğe atıflar ve göndermelerle birleştirmeye çalışarak gerçekleşir. Ligeti, daha eklektik bir yaklaşımı seçerek stile yönelik saf tavrından kaçınır. Seyircinin avantajı, operanın dramını yoğunlaştıran bir müzik yaratması ve aynı zamanda geçmişten gelen müzik üzerine büyüleyici bir eleştirel yorum sunması ve gerçekten yeni bir tarz keşfetmesidir. Ligeti'nin modernist bir opera yazma sorununa çözümü, geçmişi yeniden ziyaret etmek ve müzikal dilini tazelemek için mevcut beste yaklaşımının birçok yönünü reddetmektir (Searby, 2004). *Le Grand Macabre* hala modernist yaklaşımın bir parçasıdır, ancak enerjisi ve momentumu kısmen geçmişle yakın ilişkisinden gelen bir modernizmdir.

Bu anlamda modernist bir yaklaşımın nasıl şekillendiği, Ligeti'nin operaya kadar süren sanatındaki değişimlerle kendini göstermeye başlar. Ligeti, 1950'li yılların sonunda sıkı olmasa da modernizmin uzantısı olan avangartizme bağlıdır. Köln'e geldikten kısa süre

sonra zamanın önemli avangart bestecilerinin arasına girer. Grubun temsil ettiği anlayışa uyan eserler besteler. Bu grubun yüksek entelektüel müziğinin ana amacı, karşı bir kültürü ayağa kaldırmaktır (Searby, 2004). Her ne kadar yerleşik müzik kurallarına kökten karşı olsa da bu grubun da önceden belirlenmiş stilistik kuralları ve davranış biçimleri vardır. Zamanla Ligeti bu anlayışın yarattığı sınırlamadan uzaklaşmak ister, kendi müziğini belli bir grubun ismi altında sınıflandırmak istemez.

Le Grand Macabre, Ligeti'nin önceki eserlerinden *Clocks and Clouds* (1973) ve *San Francisco Polyphony* (1974) gibi 1970'lerin başlarında seriyalizmden ve dolayısıyla avangartizmden ilk uzaklaşmasına işaret eden tepkilerden beslenerek ortaya çıkmıştır. Bu durumda söylenebilir ki, Ligeti'nin amacı avangart bir eser ortaya koymak olmamıştır. Aynı zamanda eser, bestecinin kendi ifadesiyle bir *anti-anti-opera*'dır ve bu yönüyle de avangart olmadığını ilan eder.

Ligeti'nin *anti-anti-opera* nosyonunun arkasında, geleneklerin ifadelerini, tekniklerini ve uzlaşımlarını çiğnemek ve daha sonra yeniden canlandırmak ve yeni bir şeye dönüştürmek için bir çaba yatar. Dramatik anlatımın sürekliliği kabul edilirken, karşıtlık içeren anlatımlar reddedilmez ve bir perspektif haline getirilir. Geleneğin değeri operaya yansır ve bununla birlikte, süreklilik karakteri mevcut karmaşanın merkezi bir dramatik anlayışa göre nasıl düzenlenip yerleştirildiğine dair fikir verir. Ayrıca Ligeti'nin her defasında belirttiği niyetinin tersine, bu eser geleneksel operanın karakteristik birçok özelliğini taşır. Uzun bölümler boyunca devam eden bağlantısız ilişkilere rağmen teşhis edilebilen bir olay örgüsü, belirgin şekilde ayrılmış arylar, metnin anlamını ve duygu durumunu yansıtan bir müzik, bazen recitatif özellikler gösteren bir anlatı ve ayrılmış orkestra bölümlerine sahiptir. Bu durumda da eserin tamamen avangart olarak sınıflandırmayacağı açıktır (Edwards, 2017).

Ligeti defalarca avangart ve postmodernist yaklaşımların konformist ve demode olduğunda ısrar eder. Avangartizmden onu uzaklaştıran temel düşünce, Soğuk Savaş dönemi kapandıktan sonra avangartizmin artık demode olduğudur. Çünkü hem sosyal hem de teknolojik açıdan bütün durumlar değişmiştir. Hatta Ligeti, artık kümeleme metodu, mikropolifoni gibi avangart metodlarla beste yapmaya devam etmeyi bile sorgular hale gelmiştir. Batıda postmodernist bestelemenin zirveye ulaştığı 1982'den sonra verdiği eserler onun bu yönelimlerden bağımsız kalmaya dikkat ettiğinin kanıtı gibidir. 1993 yılında verdiği bir röportajda bunu açıkça ifade eder:

Bütün sanat dallarında postmodernizme karşıyım. Çünkü büyük kitlelerin beğenisini veya kabulünü kazanmış eserler üzerinde restorasyon yaparak sanat yapmaya karşıyım. Bunun avangart olmaya devam etme çabası için söylenen bir yalan olduğunu düşünüyorum. Bu çaba 19. yüzyılda kalmış bir hassasiyetin restore edilmeye çalışılmasından ibaret. Ama 19. yüzyılda değiliz. Bugünün sanatı bugün söz konusu olanı içermeli. (Floros, 2014, s. 213)

Ligeti her ne kadar avangart veya postmodernist olarak sınıflandırılmak istemese de, operasının karakterinde postmodernizmin yeri inkar edilemez şekilde gözlemlenir. Ligeti esprili bir şekilde *Le Grand Macabre*'a bir bit pazarı (*marché aux puces*) adını vermiştir. Onun bu metaforu seçmesi, operada duyulan tarzların ve türlerin çarpışmasından kaynaklanan grotesk karakter ile örtüşür. Bu çok yönlü karakter aynı zamanda postmodern oryantasyon bozukluğuyla da uyumludur. Referansların yan yana dizilişinden kaynaklanan biçimlere odaklanmak, zaman zaman eleştirmenlerin operayı yorgun, hatta tarih ile damgalanmış bir karikatür olarak tanımlamasına yol açmıştır. Bu eleştiriler genellikle Jameson tarafından savunulan türden postmodernizm eleştirileridir ve erken postmodernizmi bugünün tarihsel gerilimlerine kayıtsız kalıp geçmişin nesnelere yeniden canlandırılması olarak nitelendiren görüşlerdir. Ancak bu opera, içi boşaltılmış üslup referanslarından ibaret, postmodern bir tavırla tarihle bağlantı kaybının temsilcisi değildir, aksine; içinde modernist estetiğe giden derin bir tarihsel farkındalık içerir. Bu haliyle opera, yeni bir kültürel egemen olarak postmodernizm kavramına uymaz, fakat modernizmin bir varyasyonu olarak; öz-düşünsel, eleştirel farkındalığın ve müziğin dışavurumcu niteliklerinin daha açık bir parçası haline gelen, devam niteliğindeki postmodernizme dahil edilebilir (Edwards, 2017, s. 7).

*Le Grand Macabre*'daki müzikal göndermelerin geçmişini, şimdiki zamanda bitmemiş, anımsatıcı bir vizyonun ürünü olarak konumlandırılan opera, kendisinin inşasına ve göndergesel unsurlarına dair eleştirel bir farkındalığı ortaya koyar ve hatta bu maddeselliğe meydan okur. Ligeti'nin operasındaki müzik, geçmişe dair hatırlama katmanlarıyla öz farkındalık gösterir. Bellek olarak tarih, operadaki dramatik biçim için bir metafor haline gelir ve bununla birlikte, müzikal içeriğin geçmişin kendi kendine yeten olaylarından çok daha fazlası olduğu, ancak bir hatırlama vizyonunun ürünü olduğu kabulünü takip eder (Edwards, 2017, s. 23).

Ligeti'nin operasının anlatı yapısında ve müziğinde, gelenek ve gelenek karşıtlığı, modernizm ve postmodernizm karşıtlığı, ifade ve tematizm karşıtlığı da dahil olmak üzere



çok sayıda yüzeysel ikili karşıtlıktan yararlandığı görülebilir. Operadaki belirsizlikler ve anlamın istikrarsızlığı, operanın altında yatan temayı destekleyen hiçbir kapanışın olmadığı hissine katkıda bulunur ve bu durum sürekli ölüm korkusunu yaratır. Dolayısıyla Ligeti'nin operasındaki ölüm ve yeniden doğuş yadsıması, ebedi oluş arayışının simgesi olarak kabul edilebilir. Bu arayışın altında, eserin seyirci tarafından anlaşılması isteği de yatar. Bu nedenle Ligeti, opera için en uygun dilin sahnelendiği yerde konuşulan dil olduğunu da belirtmiştir. Bu yüzden eser birçok dilde librettoya sahiptir. Eserin librettosu gelenekseldir ancak bilinçli olarak yapaylaştırılmış neşeli ve şiirsel bir şiveye sahiptir. Vokal bölümler oldukça zordur. Ligeti kendi deyimiyile eserini anti-anti-opera olarak isimlendirmesi bilinçli olarak ve hiciv içeren bir anlayışla klasik opera formunun aranan unsurlarını kullanarak tipik opera geleneğini bozan bir üslubu ifade eder. Libretto ve müzik, dinleyiciyi şoka uğratabilecek düzeyde avam ve yeni yetme bir mizahla çokça aşağılama ve hakaret içerir. Stil ve yapı olarak bakıldığında Ligeti'nin operası postmodernizm içinde bir deney olarak görülebilir (Tafreshipour, 2015, s. 9).

Ligeti, operasının modernizmden beslenen hatta onun devamı olan postmodern karakterinde modernizmle bağlantılı bir süreklilik ve direniş sergiler. Yüzeysel bölünmüşlüğe, biçimsel yapısından ve bunun algısal öneminden, daha açık çoğulcu ama içsel olarak eleştirel bir ifade düzeyine kadar uzanan birlik katmanları eşlik eder. Kramer, modernist kolajın ve pastişin, ironik bir yorum ve sanat süreçlerine bir eleştiri olarak esere dahil olduğunu düşünürken, postmodernist müzik ironiden kaçınır ve direkt tarihten alır, yorumlamaz, analiz etmez veya revize etmez. Postmodern estetiği tanımlamada baskın bir faktör olarak, odağı birlik ve çokluktan uzaklaştırır ve bunun yerine her ikisini de eleştirel, öz-düşünümsel stratejilerin ve dönüşüm süreçlerinin bir türevi olarak değerlendirir. Değişen düzeylerde estetik çoklukla sonuçlanan bu süreçler, aynı zamanda bir üslup tutarlılığı düzeyinin devam etmesidir. Ligeti'nin kolajı bu tanımların da ötesine geçmiştir. Böylece Ligeti'nin eserinde gözlemlenen postmodernist karakter, modernizme karşı duran tipik postmodernist karakterin ötesinde, özellikle düşünülüp yaratılmış bağımsız ve kendine has bir postmodernizmdir (Edwards, 2017).

## Sonuç

Felsefenin ve politikanın direkt ya da dolaylı şekilde ama mutlaka yer aldığı, estetik anlayışların sorgulandığı, türün temelden değişime uğratıldığı bu dönemde, opera örneklerinin çağdaşlarından hayli farklı olan ve en ilgi çekenlerinden biri György Ligeti'nin *Le Grand*

*Macabre* Operası olmuştur. Ligeti, operasının hiçbir akıma dahil edilmesini istememiş, sadece eserini, kendi ifadesiyle *anti-anti-opera* olarak tanımlamıştır. Ligeti, hem Kagel'in anti-operasını gözden geçirip, onun geçmişi tamamen reddeden tarzına karşı çıkmış, hem de geleneksel operanın geçmişle bağıını koparmadan yeniden ve bambaşka şekilde yaratılmasını amaçlamıştır. Bu eserin kendine özgü karakteri öylesine biriciktir ki hem çağında hem de kendinden sonraki örnekler içinde ona benzeyen bir başka eser bulunmaz. Dahil olduğu akıma veya temelinde yatan düşünceye dayanarak sınıflandırılıp adlandırılması oldukça zor olan bu eser, operayı bir sahne sanatı olarak yaşatırken hem müzik hem drama için öncü bir karakter çizer. 20. yüzyılın en çok sahnelenen ve dinleyicinin ilgisini yıllardır kaybetmeyen az sayıda opera eserlerinden biri olarak sahnelenmeye devam etmektedir.

Ligeti, *Le Grand Macabre* ile, parodileştirilmiş şekilde üç yüz yıllık opera geleneğini günün tekniğiyle kaynaştıran, *Aventures* ve *Nouvelles Aventures* eserleriyle öncellerini gösterdiği posttonal bir opera eseri ortaya çıkarır. Ligeti, avangartlarca operanın öldüğü fikrine katılan ve bu yüzden bambaşka bir opera yaratılması gerektiğine inanan, ancak opera geleneğinden de beslenen, absürd tiyatrunun elementlerini kullanmış bir sahne eseri çıkarır. Eserin belirsiz finali hem karakterlerin kaderinin belirsizliğini hem de opera sanatının geleceğinin belirsizliğini gösterir. Bu opera, 20. yüzyılda yazılmış neredeyse bütün operalardan daha çok geleneksel olanı ve avangart olanı belli bir sınıflandırmaya sokulamadan kaynaştırır. Geçmişin avangartlarca müzelik tabir ettiği operaları elbette var olmaya devam edecektir. Ve elbette geleceğin operasına ilişkin birçok fikir ve girişim de mevcuttur. Fakat gelenekseli aşamayan, yenilenemeyen, bunun yanında da geleneği reddeden bir operanın çökmeye mahkum olduğunu kanıtlamak ister. Ligeti bu aşamada oldukça başarılı bir şekilde geçmiş ve geleceği harmanlayıp geleneksel çerçevenin içine postmodern jestleri yerleştirmesini bilir.

Ligeti çağının -izm'lerle dolu, ideolojinin en yüksek yere çıkarıldığı ruhundan hiç hoşlanmadığını gösterircesine, operasının türü için yüzyılın bütün sanat ve fikir akımlarından uzakta kalmayı özellikle ister ve sadece anti-anti-opera tanımıyla eserini niteler. Bu tanım, kendisinin zamanında dahil olduğu avangart ekolün belki de en uç örneklerinden olan anti-opera türüne karşı geliştirdiği eleştiriyi kapsar. Kagel'in Staatstheater ile ortaya koyduğu ölü operayı bir devrim olarak saygıyla karşılayan Ligeti, bu eserin absürd doğasından etkilenir. Ancak Staatstheater'deki gibi opera geleneğine tümünden karşı çıkan, belli bir programa dayalı olarak ilerlemeyen, izleyiciye ulaşacak anlamlı sözcüklere sahip olmayan, gerçeklikle kopuk eserlerin kalıcı ve kapsayıcı olamayacağını da farkındadır.

Bu inancıyla Ligeti, bütün sınıflandırmaların dışında kalacak ancak illa ki bir tanım isteniyorsa da Kagel'in anti-operasının karşısında duran anti-anti-opera başlığının kullanılmasını tercih eder. Her ne kadar eser içinde postmodernist işaretler olsa da, Ligeti eserinde postmodern düşüncüyü basitçe kabul etmek veya reddetmek yerine onunla diyalektik bir boğuşmaya girmeyi, derinlemesine sorgulamayı ve bir çekişme yaşamayı tercih eder.

Görünen o ki, *Le Grand Macabre*, Ligeti'nin söylemlerine bakıldığında, her akımın dışında, biricik ve kendine has olmaya niyetlenmiş, sınıflandırmalar dışı kalmayı amaçlamış bir eserdir. Ancak eserin analizine girildiğinde ve farklı araştırmacıların yorumları göz önüne alındığında, eserin, Ligeti'nin bütün bir sanat yaşamında ortaya koyduğu eserlerinden demlenip ortaya çıkmış, bu nedenle de daha önceki dönemlerde dahil olduğu akımlardan izler taşıyan bir opera olduğu açıktır. Bu opera hem avangart, hem modernist, hem de postmodernist bir operadır ve bu toplam nedeniyle biricik ve kendine has bir örnek olarak çağının seçkin operalarından biri olmuştur.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Attinello, P. (2022). *Mauricio Kagel*. (Çevrimiçi) <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Chistyakova, O. (2018). Postmodern Philosophy and Contemporary Art. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 232, 131-136.
- Danuser, H. (1997). On Postmodernism in Music. *International Postmodernism, Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.157-166.
- Edwards, P. (2017). *György Ligeti's Le Grand Macabre: Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque*. New York: Routledge.
- Fisher-Lochhead, C. (2022). *Mauricio Kagel's Staatstheater*. (Çevrimiçi) <http://www.cflmusic.com>.
- Flores, C. (2014). *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt am Main: PL.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After*. London: Oxford University Press.
- Kramer, J. D. (2016). *Postmodern Music Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury.
- Küçük Özbek, D. (2022). *Bir Anti-Anti-Opera Örneği Olarak György Ligeti'nin Le Grand Macabre Operasının İncelenmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Laskewicz, Z. (2008). *The New Music Theatre of Mauricio Kagel*. Nightshades Press.
- Losada, C. (2009). Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio and Zimmermann. *Music Theory Spectrum*. Vol. 31. No. 1. Oxford University Press.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Nicholls, D. (1991). *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosani, S. (2013). Resistance Music Finds New Shapes. *Political Perspectives*. Vol:7. 61-84.
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise*. New York: Picador.
- Schorske, C., E. (2006). Operatic Modernism. *The Journal of Interdisciplinary History, Opera and Society*. Vol: 36. No: 4.
- Searby, M. (2004). Ligeti's *Le Grand Macabre*: How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera. *Tempo*. 1-9.
- Tafreshipour, A. M. (2015). *From Virtuoso Solo to Ensemble Opera Commentary*. PhD Thesis. London Brunel University.