

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Mozart ve Verdi'de "İnsan"

SİHİRLİ FLÜT VE AİDA

Nazan İpşiroğlu



MOZART ve VERDİ'DE “İNSAN” SİHİRLİ FLÜT VE AIDA

Bir Alımlama Denemesi

Nazan İpşiroğlu

© 2013 Hayalperest Yayınevi
MÜZİK

MOZART VE VERDİ'DE "İNSAN" SİHİRLİ FLÜT VE AIDA

Nazan İpşiroğlu

Genel Yayın Yönetmeni: Ramazan Kurtaran

Editör: Güney Aldoğan

Sayfa Düzeni: Himmet Doğan

Kapak Resmi:

P. Brook, Bir Sihirli Flüt, Papageno ve Papagena

Birinci Baskı:

Ocak 2014

Yayıncı Sertifika No: 22641

ISBN: 978-605-86077-7-4

Kitabın her türlü yayın hakları

Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir.

Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen

alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:

İnkılap Matbaası

Sertifika No: 10614

Çobançeşme Mah. Altay Sok. No: 8

Bahçelievler / İstanbul

Genel Dağıtım:

İzlenim Sanat Yayınevi

info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi

Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent

Kağıthane / İstanbul

Tel & Faks: (0212) 270 00 20

www.facebook.com/hayalperestkitap

www.hayalperest.com.tr

Online Satış: www.artkitap.com

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

MOZART ve VERDİ'DE “İNSAN” SİHİRLİ FLÜT VE AIDA

Bir Alımlama Denemesi

Nazan İpşiroğlu



Zehra ve Osman için ...

İÇİNDEKİLER

BAŞLARKEN...	9
--------------	---

1. BÖLÜM:

Mozart'ın Yaşamında Sihirli Flüt'ün Yeri	15
Operanın Konusu	15
Singspiel – Şarkılı Oyun	17
Politik Ortam	19
Mozart'ın Yaşama Bakışı	21
Özgürlük Arayışı	24
Sihirli Flüt Sahnede	26
Mozart'ın Ardından	28
Wolfgang Hildesheimer	30
Helmut Perl	31
Jan Assmann	33
Katharina Thomson	34
Christoph Peter	35

2. BÖLÜM

Operanın Örgüsünü Oluşturan Kavramlar:

Sevgi, Eşitlik, Özgürlük	37
Sevgi	38
Eşitlik	43
Özgürlük	47
La finta giardiniera - Sahte Bahçıvan	48
Saraydan Kız Kaçırma	49
Così fan tutte	51
Figaro'nun Düğünü	54
Don Giovanni	56



3. BÖLÜM

<i>Sihirli Flüt</i>'ün Görselleştirilmesi.....	67
Sinema diliyle Sihirli Flüt.....	90
Sahnelemeden Bağımsız Resimler.....	92
Yaratıcı Drama Olarak Sihirli Flüt	102

4. BÖLÜM

<i>Aida</i>	105
Verdi'nin Sanat Yaşamı.....	105
<i>Aida</i> 'nın Yazılışı.....	108
<i>Aida</i> 'nın Konusu	109
Rigoletto	111
Simon Boccanegra.....	112
Don Carlos.....	114
Temel Kavramların Örgüsü.....	116
Yorumlar.....	122
Bitirirken... ..	127

BAŞLARKEN...

2006 yılında Mozart'ın 250. Doğum yıl dönümü kutlandı. O yıl Mozart yılı olarak ilan edilmişti. Bu yıl da Verdi'nin doğumunun 200. Yılı kutlanıyor. 2013 yılı Verdi yılı ilan edildi. O yıl Mozart'ın bilinen, bilinmeyen tüm yapıtları ortaya dökülüp sahnelenmişti bu yıl da aynı şey Verdi için yapılıyor. Dünyanın her yerinde Verdi üzerine yeni yayınlar çıkıyor, araştırmalar yapılıyor, makaleler yazılıyor. Mozart'ın ölümünün ardından *Sihirli Flüt* için yazılan bir yazıda "Sabır! Zaman gösterecek değerli olanı, kalıcı olanı" diye yazmıştı adını gizli tutan bir eleştirmen. Doğru. Zaman gösterdi. Kendi zamanında, onun müziğe getirdiği yenilikler anlaşılmamıştı. Mozart operaları bugün dünyanın her yerinde opera dağarından düşmüyor. Rejisörler yeni yorum getirmek için adeta birbirleriyle yarışıyorlar. Ve bu sürüp gidiyor. Aynı şey Verdi için de söz konusu. Onun da gerçek değerini zaman gösterdi. Gerçi Verdi çabuk ünlenmişti, o daha yaşarken operaları dünyanın her yerinde sahnelenmişti. Ama operalarının gerçek değerinin son yıllarda anlaşılmaya başladığını söylemek sanırım yanlış olmaz. Günümüzün ünlü film regisörlerinden Haneke, ilk opera denemesini Paris operasında *Don Giovanni*'yi bugüne uyarladığı bir yorumla yapmıştı. Sahnelediği ikinci opera yine Mozart'tan. Bu yıl da Madrid'de *Così fan tutte*'yi sahneledi. Bu da çok ilginç bir yorum oldu ve beğenildi. Haneke, bu yorumla ilgili bir söyleşisinde Mozart'ın üç da Ponte operasının gerçekçi olduğunu, bu nedenle kendi sahneleme üslubuna uyduğunu söylüyor, ardından Aida'yı örnek göstererek buna olanak vermediği için, böyle bir operayı sahnelemeyi hiç düşünemeyeceğini ekliyor. Ona göre Aida gerçekçi sahnelenecek olsa basit, abuk sabuk olurdu¹. Ancak bugün böyle düşünen pek kalmamış. Verdi operalarının günümüzle bağlantıları Mozart'ınkilerden geri kalmıyor. Özellikle Aida, eski Mısır'da

1 Haneke ile söyleşi. Thomas Asshauer, 13.10.2012. DİE ZEİT, 27.9.2012 Nr.40.

Firavunlar döneminde geçtiği için, değiştirilemez diye düşünülüyordu. Oysa yenilikçi rejisörler Aida'yı akla gelmeyecek yorumlarla sahneliyorlar. Bunların hepsi iyi olmasa bile günümüzün politik ve toplumsal olaylarını olanca gerçekliği içinde gözler önüne serabiliyorlar. İyi ya da iyi değil derken müzikle uyumunu ölçüt olarak alıyorum.

Bu çalışmaya başlarken, Mozart'ı son operası *Sihirli Flüt* bağlamında ele alarak alımlamayı amaçlıyordum. Mozart'ı tanımam, piyanoya başlayan her çocuk gibi küçük yaşta onun piyano yapıtlarıyla oldu. Sonra operaları, çalgısal müziği dünyama girdi. Son yıllarda çalışmalarımı sanatlar arası etkileşim konusunda yoğunlaştırmıştım. Bu bağlamda Mozart operalarına yöneldim. İlğimi özellikle çeken onun son operası *Sihirli Flüt* oldu. Konunun örgüsünü oluşturan temel kavramların Mozart'ın kişiliğine ayna tuttuğunu gördüm. *Sihirli Flüt*'teki başkişilerin karakterleri birbirinden çok farklı. Her biri sevgi, intikam, hırs, özgürlük, dayanma gücü vb. insan varlığına özgü duyguları ayrı kişilerde dile getiriyor. Bunların çoğu Mozart'ın kişiliğinde toplanmış. Mozart'ı bu bağlamda ele alınca çalışmamın çıkış noktası onun yaşam karşısındaki duruşu ve insan anlayışı oldu. İnsan deyince cinsiyet farkı ortadan kalkıyor. Oysa Mozart'ın adı kadın düşmanına çıkmış. Katılmadığım bu düşünceye de ağırlık verdim, özellikle onun kadına bakışının *Sihirli Flüt*'te nasıl dile geldiğini açıklamaya çalıştım.

Çalışma sırasında doğal olarak Mozart'ın öncülleri ve ardılları ilgi alanıma girdi. Mozart'ın İtalya'da eğitim alması, İtalyan opera türlerinde (opera seria, opera buffa) yazması nedeniyle İtalyan operalarına yöneldim. 19. Yüzyıl İtalyan bestecilerini dinlerken Verdi ile Mozart arasında bazı ortaklıklar bulmaya başladım. Bunlar temel ortaklıklardı, beni heyecanlandırırdı, üstüne gittim. Önce Verdi ile Mozart'ı karşılaştıran yazılar var mı diye araştırdım. Verdi biyografilerinde Mozart'a değinmeler, bazı operalarında yer yer Mozart etkileri ya da kısa karşılaştırmalardan başka geniş kapsamlı bir Mozart Verdi karşılaştırması (şimdilik) bulamadım. Benim temel ortaklık olarak gördüğüm, her iki ustanın insana bakışı. Her ikisinin de operalarında insanı etiyile canıyla yaşayan varlıklar olarak algılamaları, karakterlerini müzikle çizebilme-leri. Operaları temel kavramların örgüsü içinde alımlandığında başkişilerin yaşam karşısındaki duruşlarını, davranışlarını, duygularını, birbirleriyle ilişkilerini müzik diliyle nasıl ifade ettiklerini anlamak mümkün olabiliyor. Yukarda söylediğim gibi, çalışmaya bir Mozart kitabı yazmak üzere başlamıştım. Ama araştırma sürecinde Verdi kendiliğinden kitaba girdi. *Sihirli Flüt*'ün temel kavramlarıyla Aida'nın temel kavramlarını karşılaştırmak, farklı dönem ve farklı koşullarda

yaşamış olan bu iki büyük bestecinin yaşama bakışlarındaki ortak yanlarına ışık tutmakla kalmayacak, aynı zamanda 18.yüzyıl sonuyla 19. Yüzyılda yaşanan toplumsal değişime de ayna tutacaktı. Böylece Verdi dördüncü bölüm olarak kitapta yerini buldu.

Verdi ile Mozart çok farklı ortamlarda dünyaya gözlerini açmışlardı. Mozart'ın yaşamı Habsburg ailesinin ve papalığın egemenliği altında geçti. Verdi de öyle. Ama onun yaşadığı koşullar Mozart'tan çok daha ağırdı. İtalya'daki politik ortam tam bir savaş ortamıydı. Bir yandan Kilise devleti, Piemonte-Sardinya Krallığı; Napoli-Sicilya Krallığı; öte yandan kuzeyde Avusturya İmparatorluğu, Habsburgluların baskısı; Fransız işgali ve onların Avusturyalılarla savaşı; Orta İtalya bölgelerindeki dükalıklar arasında hiç eksik olmayan savaşlar... Tüm bu savaşlarda ve yönetimlerde halk baskı altında yaşıyor, çok eziliyordu. Verdi'nin mücadelesi İtalya'nın birleşmesi (risorgimento), yabancı ülkelerin egemenliğinden kurtulması içindi. Aydınlanmacı düşünceler Mozart'ın da Verdi'nin de yaşama bakışını etkilemişti. İkisinin de bastıkları zemin bu düşüncelerdi. İkisi de Katolik'ti. Ama kilisenin egemenliğine karşıydılar. Aralarındaki tüm farklara (dönem, çevre, eğitim...) karşın, sanatlarındaki ortak temel taşlar özgürlük, eşitlik, kardeşlik, sevgi... ikisinin de ereği özgürlük; ikisi de insanı çok yanlılığıyla yaşam içinde (gerçek insan olarak) ele almaları ve karakterlerini müzikle çizmeleri. *Sihirli Flüt*'ün ve *Aida*'nın örgüsünü oluşturan temel kavramları incelerken daha başka ortak yanları da ortaya çıkıyor. Bu bağlamda her iki bestecinin bir kaç başka operasını da ele aldım.

Verdi ülkesinde çok çabuk tanındı ve tutundu. Mozart'ı saray ve soylular tutuyordu. Onların desteği kesilince bunalıma girdi. Verdi'yi tutansa soylular değil, baskı altında yaşayan halktı. Halktan yana olması, halkın özgürlüğü için çalışması, ülkesine olan bağlılığı onun sanatına damgasını vurmuştu. Uzun bir süre operalarında vatan sevgisi ve özgürlük temalarını işledi. Bu nedenle İtalya'da çabuk ünlendi. İtalya'nın birliği için önce sanatıyla sonra etkin politikacı olarak mücadele etti. Sanatının ikinci dönemi diyebileceğimiz daha sonraki yıllarda insana birey olarak yöneldi. İnsanı olumlu/olumsuz tüm duygularıyla müziğine yansıttı. Onu asıl Mozart'a yaklaştıran bu dönemidir.

Çalışma sürecinde ortaya çıkan bir başka sorun da çıkış noktası olarak *Aida*'nın Verdi'nin anlaşılması için yeterli olup olamayacağıydı? *Sihirli Flüt* Mozart'ın son operasıydı. Sevginin yaşamı olumlu etkileyeceği umudunu taşıyordu. Yaşasaydı bu umut sürer miydi? Nasıl bir gelişme gösterirdi? Bilemeyiz. Verdi uzun yaşamış. Onun operalarına bir bütün olarak baktığımızda *Aida*'nın önemli bir yeri olduğunu görebiliyoruz.

Aida'dan sonra bir süre yeni opera yazmıyor. Uzunca bir aradan sonra iki Shakespeare'le *Othello* ve *Fallstaff*'la sanat yaşamı sona eriyor. Bu çerçeve içinde *Aida* ele alınınca Verdi'nin insana ve yaşama bakışını anlamak olanaklı. Verdi'yi tek bölümde ele almak kolay olmadı. İleride olası bir çalışmaya hazırlık olarak düşündüğüm son bölümü kitabın ilk üç bölümüne koştur –sıkıştırılmış olarak– biçimlendirdim.

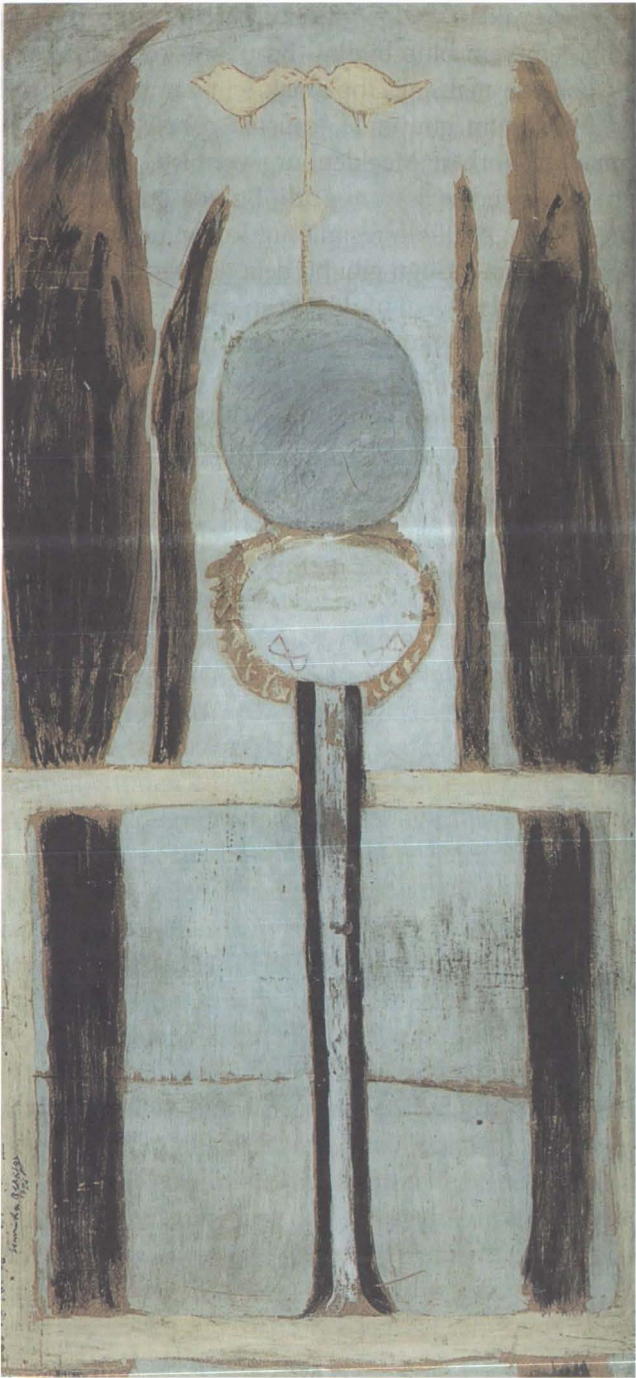
Birinci bölümde *Sihirli Flüt*'ün konusunu, yazılışını yazıldığı ortam bağlamı içinde Mozart'ın yaşamına değindim. Türkçede Mozart'la ilgili çok yayın yapıldığı için ayrıntıya girmemeye özen gösterdim.

İkinci bölümde konunun örgüsünü oluşturan temel kavramları ele aldım. “Konunun örgüsünü oluşturan kavramlar” derken konu ve müziği bir bütün olarak alımladığımı söylemeliyim. Müzikolog olmadığım için, çalışmamda bu düşüncemi müzik örnekleriyle açıklama yoluna gitmedim. Bunu “çizmeyi aşma” olarak görüyorum. Ancak, bütüncül bakış içinde renk ve tınıyı alımlama sürecine katmakta sakınca görmedim. Bu yaklaşımım Mozart'ta olduğu gibi Verdi için de geçerli.

Sihirli Flüt yazıldığı dönemde çok sevilen bir tür olan sözlü, şarkılı eğlenceli bir oyun. Konusu masal ve mitoloji karışımı düşsel bir öykü. Gece kraliçesi, güneş kralı, kuş adam vb. simgelerle dolu. Ancak arındaki anlamlar yoruma açık. Başka deyişle Mozart'ın operalarının hepsinden fazla açık alan içeriyor. Bu nedenle Mozart'ın hayatta olduğu ilk temsillerinden öteye çok değişik alımlamalarla sahneleniyor. 3.Bölümü ilginç bulduğum sahnelemelere ayırdım. Yorumlardan sonra da bir projemizden söz ettim. *Sihirli Flüt*'te Mozart insanın değişe bilirliliğine inanıyor ve geleceğe umutla bakıyor. Bunun eğitimde yararlı olacağına inanarak okullarda uygulanabilecek bir proje ürettik. Bu bir yaratıcı drama projesi. *Sihirli Flüt* bizde büyük kentlerde çocuklar için değişik biçimlerde sahneleniyor. Bizim projemizin bunlardan farkı hazır bir şey sunmamamız. Konu açıklandıktan sonra çocuklar aralarında konuşarak, tartışarak oyunu yeniden canlandırıyorlar. Amacımız, günümüzün şiddet ortamında büyüyen çocuklarımıza, sevginin insanı değiştirebileceği; kötülüklerden arındırabileceği umudunu aşlamak. Sevgiyle çok şey elde edilebileceğini, insanın kendine aydınlık bir dünya yaratabileceğini anlatmak. Bu da biz büyüklerin umudu.

Dördüncü bölüm, Verdi ve *Aida*. Verdi'nin dünyası böyle umutlu değil. Verdi'nin operalarında sevgi acı ve ölüm getiriyor. *Aida*'nın temel kavramlarını incelerken *Aida*'dan önce yazdığı, sevginin önemli bir yeri olan üç operasını da ele aldım. Mozart'la Verdi'yi bu açıdan karşılaştırmak ilginç oldu. Okurlarının okuma sürecinde bu iki bestecinin benim göremediğim daha başka ortak yanlarını bulacaklarını umut ediyorum.

Bu çalışmaya yaklaşık sekiz yıl önce başlamıştım. Araya başka yayınlar girdiği için yeni bitirebildim. Bu uzun süre işime yaradı. Hem düşünmek hem de malzeme toplamak için zamanım oldu. Bana ilk malzemeyi bir doğum günümde “çalışma paketi” diye şık bir paket içinde damadım Norbert Mecklenburg vermişti. Bu uğur getirdi ve beni seven dostlarımdan devamı geldi. Burada ona, sevgili Genco Erkal ve Can Alkor’a; özellikle resimlerini kullanmama izin veren Bilge Alkor’a ve her zaman olduğu gibi bu defa da yazımı okuyarak, tartışarak bana yardımcı olan, yeni ufuklar açan çocukları Zehra ve Osman İpşiroğlu’na candan teşekkürlerimi sunuyorum.



BİRİNCİ BÖLÜM

Mozart'ın Yaşamında

Sihirli Flüt'ün Yeri

...bu genç adam karanlığı yırtıp aydınlığa kavuşmak istiyor
...onun için kaygılanıyorum. Başarabilecek mi? O bir prens.
...Daha da öte, o insan .

— § —

Operanın Konusu

OPERANIN metninden kısaltarak alıntıladığım bu satırlar “Sihirli Flüt”ün ana fikri olarak alınlanabilir. Mozart bu operada insan varlığını, olumlu/olumsuz tüm olanaklarıyla gözler önüne sermekte. Akıl, duygular, içgüdüler, sevgi, dostluk, erdemlilik, dayanma gücü, nefret, kin, intikam... Tüm duygular, bunlara dayanan davranışlar oyundaki değişik karakterlerde dile gelirken ardında yatan din, faşizm, ırkçılık, masonluk, aydınlanmacılık, özgürlük, eşitlik, cinsellik vb. toplumsal sorunlar da gözler önüne serilmekte. Özetle: birey olarak insan ve toplum içinde insan. İnsanın kötülüklerden arınması, değişebilmesi. Çok düşündürücü olan bu sorunlar bir masal konusu içinde örülerek izleyiciye sözlü, şarkılı eğlenceli bir oyun olarak sunuluyor.

“Kutsal ışığa” kavuşmak isteyen kişi ormanda yolunu şaşırmış olan genç bir prenstir. Tapınağa girebilmek için ağır bir sınavdan geçmesi gerekir. Bu sınav, insan varlığının olumlu/olumsuz tüm niteliklerinin süzgeçten geçirildiği bir sınavdır. Ancak üstün niteliklere sahip, “insan” denilmeye layık olan sınavı kazanabilir.

Operada olaylar iki ayrı yerde geçer: Gece kraliçesinin karanlık dünyasında ve güneş kralı Sarastro'nun kutsal tapınağında. Metinde zaman

ve yer belirlenmemiştir. Aydınlık dünya, “kutsal ışık” İsis ve Osiris² kültünün egemen olduğu bir ortamdır. Gece kraliçesinin kızı Pamina güneş kralı Sarastro’nun adamları tarafından kaçırılmıştır. Genç ve yakışıklı bir prens olan Tamino avlanırken ormanda yolunu kaybederek gece kraliçesinin ülkesine girer. Bir yılan onu kovalar. Tamino korku içinde imdat diye bağırarak yilandan kaçarken bayılır. Kraliçenin nedimleri onun imdat seslerine koşar, yılanı öldürüp onu kurtarırlar. Kraliçeye haber vereceklerdir. Ama hiç biri Tamino’yu bırakıp gitmek istemez. Üçü de genç güzel prene hayran olmuştur. Onu beklemek için aralarında tartışır. Sonunda üçü birden gider. Gece kraliçesi haberi alınca nedimleriyle Tamino’ya Pamina’nın resmini gönderir. Tamino Resme bakar bakmaz Pamina’ya aşık olur. Gök gürültüleri içinde sahneye gelen Kraliçe, ondan kötü bir adam olan Sarastro’nun elinden kızını kurtarmasını ister. Tamino Pamina’yı kurtaracağına söz verir. Kraliçe yol arkadaşı olarak kuş adam Papageno’yu Tamino’nun yanına koyar. Papageno kraliçenin adamıdır, görevi kuş toplayarak gece kraliçesine götürmektir; buna karşılık kraliçe ona yiyecek, içecek gönderir. Başka deyişle Papageno boğaz tokluğuna kraliçeye hizmet etmektedir. Kraliçe, Tamino’ya onu koruması ve çıkmaza düştüğünde yardımcı olması için bir sihirli flüt, Papageno’ya da tatlı bir melodi çalan çanlar verir. Bu güç işi başarabilmelerinde onlara yol gösterecek olan üç bilge oğlan vardır masalda. Bunlar bulutların üzerinde gökyüzünde dolaşırlar. Tamino Sarastro’nun sarayına vardktan, onun rahipleriyle konuştuktan sonra Sarastro’nun kötü adam olmadığını anlar. Sarastro’nun amacı, Tamino’yu sınamak ve onu Pamina ile evlendirerek kendi yerine geçirmektir. Rahiplerinden biri, Tamino’nun sınavı kazanacağından kuşkuludur, Sarastro’ya sorar, ‘sınavı başarabilecek mi? O bir prens’ der. Sarastro’nun yanıtı: ‘daha da öte, o insan’ olur. Bütün bunlardan habersiz olan Tamino, Pamina’ya kavuşabilmek için, başaramazsa öleceğini bile bile sınavlardan geçmeye razıdır. Sarastro rahiplerinden ikisini görevlendirir. Biri Tamino’ya, öteki Papageno’ya rehberlik edecektir. İlk sınav susabilmek, ikinci sınav dayanabilmektir. Tamino başanır. Papageno bir türlü çenesini tutamaz. Onun bütün istediği yemek, içmek ve kendine güzel bir eş bulmaktır. Sınavlar en zor sınav olan son sınava kadar böyle sürer. Sarastro’nun adamları arasında bir zenci grup vardır. Bunların başı Monostatos Pamina’ya aşık olmuştur. Onu ele geçirmeye çalışır, taciz eder. Bu arada Gece Kraliçesi Tamino’nun Sarastro’ya bağlandığını duyunca kızını büsbütün kaybettiğini anlar, intikam hırsıyla Pamina’nın onu öldürmesini ister, eline bir kama verir. Pamina buna karşı koyar. Sarastro’nun kötü bir insan olmadığını anlamıştır.

Pamina'yı gözetleyen Monostatos bu sahneye tanık olmuştur. Bunu fırsat bilir, Pamina'yı tehdit eder. O sırada Sarastro gelir. Pamina her şeyi itiraf ederek annesini affetmesini ister. Sarastro bütün olanları biliyordur. Pamina'nın Tamino'yu sevdiğini de... Onun kutsal tapınağında intikam diye bir duygu yoktur. Tamino sınavların hepsini başarır ama daha tapınağa girebilmek için en güç sınavı Pamina ile birlikte yapmaları gerekmektedir: topraktan, sudan ve ateşten geçmek. Gençler birbirlerine derin bir sevgiyle bağlanmışlardır. Pamina, sınavı birlikte yapacağını, babasının binlerle yıllık bir meşeden yaptığı sihirli flütün onlara güç vereceğini söyler. İki sevgili en zor sınavları birlikte başarırlar.

Burada kaba çizgileriyle anlattığım, ikinci bölümde daha ayrıntılı ele alacağımız konunun örgüsünde, zenci Monostatos'un Pamina'ya âşık olması, Papageno'nun özlediği kız arkadaşın önce ihtiyar bir kadın olarak karşısına çıkması, Pamina'yı ve Papageno'yu, umutsuzluk içinde intihar edecekleri sırada bilge oğlanların onları kurtarmaları vb. olaylar, operaya derin anlamlar ve değişik alımlama boyutları katar. Opera gece kraliçesi ve adamlarının karanlığa gömülmesiyle son bulur. Aydınlık karanlığı yenmiştir.

Mozart ve metin yazarı Schikaneder, Sihirli Flüt'ün öğretici ve düşündürücü yanının üstünü örtmek için, gerek müzik gerek konu açısından operaya eğlendirici bir hava vermişlerdir. Bu nedenle ilk sahnelendiği 1791' yılından öteye kamuoyunda yarattığı ilgi hiç eksilmemiş. Bilge oğlanların bulutlar içinden gökten inmeleri; gece kraliçesinin ışıldayan yıldızlar arasında şimşeklerle karanlıklardan çıkması; birden yok olması; sihirli flütün sesiyle sessizleşip sinen vahşi hayvanlar; önce ihtiyar bir kadın olarak Papageno'nun karşısına çıkan Papagena'nın birden gençleşmesi vb. masalsi öğeler ve sahne efektleri, operaya bir müzikli masal, bir "makine operası" (Maschinenoper) gözüyle bakılmasına neden olmuştur. Ancak alımlama sürecinde ortaya çıkan boyutlar; aydınlık- karanlık güçlerin çatışması, iyilik-kötülük, sevgi, tutku-kin, intikam, kadın-erkek kişiliğine toplum tarafından biçilen rollerin olumlu-olumsuz yanları, toplumun iki farklı kesiminin (Tamino-Pamina, Papageno-Papagena) yaşam karşısındaki duruşları, az önce değindiğim gibi, pek çok incelemeye, araştırmaya ve çok değişik yorumlarla sahnelenmesine yol açmıştır. Konuyu metin yazarı Schikaneder Mozart'a bir Singspiel olarak önermiştir.

Singspiel – Şarkılı Oyun

Singspiel sözlü, şarkılı, eğlenceli bir oyun türüdür. 16.yüzyıl sonuna doğru ortaya çıkan bu tür, 18.yüzyılın ikinci yarısından sonra, özellikle

Kayser II. Joseph'in yönetimi sırasında ivme kazanır. O yıllarda soylular çevresinde İtalyan müziği, İtalyan operaları ağırlıktaydı. Sarayda İtalyan bestecileri çalışıyordu. Dönemin tanınmış bestecilerinden Salieri, metin yazarı olarak da da Ponte uzun yıllar görevde kalmışlardı. İtalyan operaları, opera seria opera buffa olarak ikiye ayrılır. Birincisinin metni ciddi, müziği ağırdır. Koloraturlu arylalarla doludur. İkincisi eğlencelidir. Metin iç içe geçen karışık olayların örgüsünden oluşur. Müziği eğlencelidir. Kolay akılda kalan arylalar, üçlüler, dörtlüler içerir. Her iki tür de Viyana'da çok sevilirdi. Kayser II. Friedrich halk eğitime önem verdiği için singspiel türünü de tutuyordu. İtalyan operalarının halka ağır gelebileceğini, kendi dillerinde bir müzikli oyunun eğitime, opera buffadan daha yararlı olacağını düşünerek singspiel'i destekliyordu. Ayrıca bu İtalyan operalarına karşı bir milli türün gelişmesini de sağlayacaktı. Kayser saray bestecilerine sürekli bu tür siparişler veriyordu. Bu arada Mozart'a da bir sipariş vermiş, o da 1781'de *Saraydan Kız Kaçırma*'yı bestelemişti. Mozart daha önce buna benzer bir konusu olan *Zaide*'yi bestelemeye başlamış, ama bitirmeden yarıda bırakmıştı. *Saraydan Kız Kaçırma* gerçi Singspiel türüne giriyordu, ama gerek kurgu, gerek müzik açısından onu çok aşırıyordu. Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ten önce bestelediği üç Da Ponte operası "*La nozze di Figaro*", "*Così fan tutte*", ve "*Don Giovanni*" ise tür olarak *Sihirli Flüt*'ten çok farklıydı. Mozart, İtalyan ve Fransız operalarına karşı bir Alman operası geliştirmeyi çoktan aklına koymuştu. İlk denemeyi *Saraydan Kız Kaçırma*'da gerçekleştirdi. Bunu sürdürmek istiyordu. Babasına yazdığı mektuplarda bu isteğini sık sık dile getirir. İşte şimdi dönem buna çok uygundu. Mozart böyle masalsı konusu olan bir Singspiel sayesinde hem düşüncelerini müzik diliyle anlatma, hem de özgün bir Alman operası gerçekleştirme olanağını bulacaktı. Neydi Mozart'ın dile getirmek istediği düşünceler? Gerek çalgısal ya da dinsel müziğinde, gerek operalarında, özellikle da Ponte metinlerinde söylemek isteyip de ifade edemediği ne vardı? Gerçi düşüncelerini üstü örtülü ya da açık öbür operalarında da dile getirmişti. Ancak Almanca ve halk motiflerinin de yer aldığı bu eğlenceli konu içinde söylemek istedikleri daha etkili olabilmirdi.

Mozart'ın çok parlak gelişen sanat yaşamının son yıllarında çöküş yaşadığı, yalnızlığa itildiği, borçla yaşamını sürdürmeye çalıştığı biliniyor. Araştırmacılar çeşitli nedenler üzerinde duruyorlar. Son yıllarda yapılan araştırmalarda bunun nedenlerini onun politik duruşuna bağlayanlar olduğu gibi, buna karşı koyanlar da var. *Sihirli Flüt* bu bağlamda ele alınarak daha ilk temsillerinden sonra tartışmalara yol açmış. Mozart politikayla ilgili miydi? Mozart saray bestecisi ve orkestra şefiydi. İmparatorun hizmetindeydi. Başka deyişle emir kuluydu. Politik duruş sahibi olmaya hakla



Saraydan Kız Kaçırma, Saarbrücken, Devlet Tiyatrosu

olabilir miydi? Ne ki Mozart'ın Başpiskopos Colloredo'nun hizmetinden ayrılmış Viyana'ya yerleşmesi onun özgürlük arayışının göstergesidir. Bütün çocukluğu baskı altında geçmişti. Konser yolculukları, o saraydan bu saraya koşturmalar, çocukluğunu yaşayamamış olma, hep sipariş üzerine beste yapma, onun tek özgürlük alanı olan yaratıcılığında bile babanın gözünün hep üstünde olması onu bunaltmıştı. O dönemin eğitim anlayışı ve Wolfgang'ın üstün yeteneği göz önünde tutulursa bu baskı doğal karşılanabilir. Zaten dönemin yaşam koşulları özgürlüğe olanak vermiyordu. Ama onun kişiliği babasından çok farklıydı. Kimseye boyun eğecek insan değildi. Salzburg'dan bir süre ayrılmak istediğinde Başpiskopos buna izin vermeyince babasının tüm nasihatlerine ve uyarılarına karşın, çekip Mannheim'a gitmişti. Salzburg'a döndükten sonra oranın havası onu bunaltmaya başladı, bağımsız yaşamayı yeğleyerek Viyana'ya yerleşti. Kimi araştırmacıya göre, Mozart'ın Salzburg'a sırtını çevirmesini Salzburg'lular hiçbir zaman affetmemişlerdir. Onu yok saymışlar, ölüm haberini bile önemsiz bir habermiş gibi duyurmuşlardır.

Politik Ortam

Mozart'ın Viyana'ya yerleştiği 1781 yılında politik ortam nasıldı? Viyana'da nasıl bir hava esiyordu? Bu ortamda Mozart'ın duruşu nasıldı? İmparatoriçe Maria Theresia bir yıl önce ölmüş, yerine oğlu Joseph gelmişti. Annesi son yıllarında ülkeyi Joseph'le birlikte yönetmişti. An-

cak Joseph annesinden çok daha açık fikirliydi, Katolik olmasına karşın başka dinlere, mezheplere hoşgörüyü bakıyordu, halka açıktı ve halk eğitimine önem veriyordu. Annesi hayattayken onunla anlaşmada çok zorlanmıştı. Şimdi yıllardır tasarladığı reformları gerçekleştirebilecekti. Joseph'in özgürlüğü ön planda tutan geniş kapsamlı bir reform programı vardı. Roma Kilisesinin baskısına karşı koyuyordu. Toplum yaşamına (hukuka, basına, tarıma vd.) yeni bir düzen getirmek istiyordu. Örneğin, idam cezasının kaldırılması bunun başında geliyordu. Hüküm sürdüğü on yıl içinde Joseph istediklerinin çoğunu gerçekleştirebilmişti. Ortam da buna uygundu. 1779 Fransız devriminin etkileri dört biryana yayılmaya başlamış, aydınlanmacı fikirler, özgürlük, eşitlik arayışları Viyana'ya da sıçramıştı. Halk arasında etkileyici olduğu gibi, aydınlar çevresinde de kıpırtı başlamıştı. Aralarında masonların da bulunduğu aydın kesimler, Joseph'in Roma Kilisesine karşı tutarlı duruşunu çok iyi karşılamışlardı. Aslında aydınlanmacı fikirler Viyana'ya Fransız devriminden çok önce masonlukla girmişti ve gün geçtikçe locaların sayıları çoğalıyordu. Masonluğu Avusturya'ya Maria Theresia'nın eşi I. Franz getirmişti. İlk mason locasını Viyana'da kuran oydu. Papa II. Clemens'in 1738'de yayımladığı Katoliklerin mason olması yasağı onun döneminde, uygulanmamıştı.³

Eşinin ölümünden sonra koyu Katolik olan Maria Theresia masonluğun dinle bağdaşmayacağı inancıyla mason localarını kapatmıştı. Aydınlanmacılığa açık olan II. Joseph'in getirdiği yenilikler arasında masonluğun serbest bırakılması da vardı. Ancak, mason locaları her ne kadar ortak bir temel düşünce üzerine kurulmuş olsa da kısa süre içinde amaçları da ritüelleri de farklılaşmış, dahası birbirlerine hasım durumuna gelmişlerdi. Değişik akımlar birbirleriyle savaşım halindeydi. Bunların başında tutucu bir örgüt olan Gülhaçlar (Rosenkreuzler) ve daha çok politik amaçlı gizli bir örgüt olan İlluminatlar geliyordu.⁴ Viyana'da localar bölge locaları olarak gruplandırılmıştı. Mozart masonlarla iletişim içindeydi. Değişik localardan pek çok tanıdığı vardı. 1784'de "Gerçek Uyum" (Zur wahren Eintracht⁵) locasına girdi ve kısa sürede yükseldi. Locanın kurucusu İgnaz von Born Mozart'ı destekleyen aydınların başında geliyordu. Bu locada İlluminatlar çoğunlukta idi. Onlar dine karşı değil, Katolikliğin hiyerarşisine, papazlar sınıfının iktidar hırsına karşıydılar. İgnaz von Born, Katolik Kilisesine yönelttiği

3 Katharine Thomson, *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü*, s.21. Pencere Yayınları 2004.

4 Bkz.: agk., Helmut Reinalter, *Mozart ve Gizli Örgütler* Kırmızı Kedi Yayınevi 2010.

5 Eintracht Almancada birlik, bütünlük, dostluk anlamına gelmektedir. Sözü geçen kitapta İngilizce karşılığı olan armoni uyum diye çevrilmiştir.

eleştirilerde “kilisenin düşünce özgürlüğünü ve aydınlanmayı lanetlediğini, boş inançları beslediğini”... “herkesin kendi yaşam biçimini seçmede özgür olması gerektiğini, köle olan bir insanın hiçbir zaman toplumun gerçekten yararlı bir üyesi olamayacağını” savunuyordu.⁶ Bu düşüncelerin Mozart'ın da yaşam karşısındaki temel düşüncelerinden biri olduğunu operalarında açıkça görüyoruz (*Saraydan Kız Kaçırma*, *Sihirli Flüt* vd.)

II. Joseph dönemi on yıl sürdü. Ama illuminatların düşünceleri kiliseyi tedirgin ediyordu. Daha Joseph döneminde karşı koymalar başlamış, bu örgütler yasaklanmıştı. Joseph'in ölümünden sonra yerine gelen kardeşi II. Leopold çok tutucuydu. Onun zamanında din baskısı büsbütün arttı. Onun oğlu Franz ise daha da ileri giderek 1794'de masonluğu yasakladı, locaları kapattı. Üyeler izleniyor, yakalananlara ağır cezalar veriliyordu.

Sihirli Flüt' ilk sahnelenişinden sonra yaşamını uzun yıllar böyle bir ortamda sürdürdü. Operaya bu bağlamda bakınca daha ilk yıllarda çok sevildiği, tutulduğu halde neden sahnelemelerde değişiklikler yapılmasına gerek duyulduğunu anlamak güç olmaz. Aydınlık ve karanlık güçlerin çatışması masalsı, mistik bir hava içinde izleyicinin gözleri önüne seriliyordu. Operanın içerdiği masonik öğeler göz ardı edilebilir miydi? Yapıtın hem yazarı, hem de bestecisi masondu. Konu olduğu kadar müzik de masonik simgelerle örülmüştü. Mozart'ın masonlar için yazdığı kantatlar ortada dururken operanın art düşüncesi kuşku götürmezdi. Masonlar böyle düşünüyorlardı. Ama sadece masonluk değil, konunun temelinde devrimci düşünceler yatmaktaydı. Tutucu güçler bunun bilincindeydiler. Ancak oyunun eğlenceli olması, kolayca akılda kalabilecek melodiler içermesi onu halkın tutmasına neden olmuştu.

Mozart'ın Yaşama Bakışı

Mozart tutucu bir ailede ve çevrede yetişmişti. Katolik'ti. Dindardı. Pek çok kilise müziği bestelemişti. Aydınlanmacı düşünceler, özgürlük, eşitlik vb. kavramlar onda nasıl uyandı? Bu soruyu yanıtlamak için onun yetiştirme koşullarına bakalım.

Mozart'ın üstün yeteneğinin çok küçük yaşta kendini belli etmesiyle yaşamında yürüyeceği yol da belli olmuştu. Besteci ve müzik hocası olan baba Leopold Mozart oğlunun eğitimini hemen ele almıştı. Kendisinden beş yaş büyük olan ablası Nannerl de yetenekliydi, çok iyi çembalo çalıyordu. Wolfgang altı yaşına geldiğinde çembaloda ablasını

geçmişti bile. İki çocuk çok güzel, uyumlu bir ikili oluşturmuşlardı. Ayrıca Wolfgang işittiği her melodiyi hemen armonize ederek çalıyor, saatlerle doğaçlama yapmaktan sıkılmıyordu. Salzburg gibi küçük ve kapalı bir şehirde böyle bir üstün yeteneğin geleceği ne olabilirdi? Baba kaygılıydı, onları dünyaya tanıtmak, saray ve soylu çevrede çocukların konser vermelerini sağlamak gerekiyordu. Kısa bir Münih yolculuğundan sonra aile Viyana'ya doğru yaklaşık dört ay sürecek olan bir yolculuğa çıktı. Çocuklar Viyana'da Sarayda büyük başarı kazanmışlardı. Leopold büyük kazanç sağlamış, ayrıca çocuklara çok değerli hediyeler verilmişti. Bunun üzerine Leopold çocuklarını bütün Avrupa'da tanıtmaya karar verdi ve aile kentten kente, ülkeden ülkeye dört yıl sürecek olan bir göçebe yaşamına başladı. Bir kentten ötekine gidiliyor, büyük kentlerde çok, küçük kentlerde daha az kalarak çocuklara konserler ve gösteriler düzenliyordu. O dönemde yollar bozuk, yolculuk koşulları çok ağırdı ve salgın hastalıklar birbiri ardından ortalığı kasıp kavuruyordu. Çocuklar önce Londra'da daha sonra da Brüksel'de iki ağır hastalıktan günlerle ölüm kalım savaşı vererek yatmışlar, anne babaya korkulu günler yaşatmışlardı. İyileşir iyileşmez hiçbir şey olmamışçasına yine konserler başlıyordu. Salzburg'a döndüklerinde orada yaşam Leopold'a eskisinden daha da durgun göründü ve bu kez tekrar Viyana'ya gitmeye karar verdi. On bir ay Salzburg'da kaldıktan sonra yine mola verdikleri kentlerde konserler vererek Viyana'ya vardılar. Ne var ki, bu kez Viyana'da ilk gidişlerinde olduğu gibi hayranlık uyandıramadılar. Sarayda değişiklik olmuş onları çok tutan, bol para ve değerli hediyeler veren Kayser ölmüştü. Maria Theresia ülkeyi tek başına yönetiyordu. Sarayda soğuk karşılandılar. Çocuklar artık büyümüşler, gösterdikleri başarıların özelliği kalmamıştı. Geçen beş yıl içinde Leopold'un çocukları ülke ülke gezdirerek kazanç sağlamasına İmparatoriçe hoş bakmamıştı. İmparatoriçenin aileye olumsuz bakışı ileriki yıllarda da etkili olacak, Leopold'un oğluna sürekli bir iş bulma hayali boşa gidecekti. Aile tekrar Salzburg'a döndüğünde Leopold keyifsizdi. Bu yolun çözüm olmadığını anlamıştı. Nannerl artık bir genç kızdı. Onun gösterilere katılması anlamsızdı. O annesiyle evde kalacak kendisi Wolfgang'la İtalya'ya gidecekti. Öyle de oldu. Baba oğul kısa aralıklarla, ilki bir buçuk yıl süren üç İtalya seyahati yaptılar. Mozart sık sık konser veriyor, siparişler alıyor, bir yandan kendini geliştirmek, öte yanda bütün bunları aksatmada yerine getirebilmek için, gece gündüz çalışıyordu. Leopold, Mozart'ın başarılarına dayanarak ona İtalya'da temelli bir iş bulacağını hesaplamıştı. Umutları boşa çıkınca Salzburg'a döndüler. Mozart yeniden saraydaki görevinin başındaydı.



W. A. Mozart (Barbara Krafft, 1764 - 1825)

Bir süre sonra Mannheim' a gitmek istediğinde izin alamayınca istifa mektubunu verip Salzburg'dan ayrıldı. Baba işinden ayrılamayınca bu kez anne ona eşlik edecekti. Bu anne için çok zor bir görevdi. Özellikle Paris onun ölümüne neden oldu. Kendi çevresinden koparılmış, eşinden, kızından uzak, yabancı bir ülkede, hiç ısınmayan buz gibi bir odada bütün gün yalnız yaşamak kolay dayanılacak şey değildi. Paris'te iyi bir iş bulma umudu da boşa çıkınca Mozart'ın Salzburg'a dönmesi gerekti. Leopold ne yapıp yapıp Colloredo'nun oğlunu işe almasını sağlamıştı. Dönmesi için onu ikna etmeye çalışıyordu. Sonunda istemese de Salzburg'a dönmek zorunda kaldı.

Mozart, Viyana'ya yerleşmeye karar vermeden önce Salzburg'da Başpiskopos Hiyeronimus Franz Josef von Colloredo'nun hizmetinde çalışıyordu. ~~Ondan önceki başpiskopos Sch. von Schrattenbach~~ baba, oğul Mozart'ları çok tutmuştu. Uzun süren İtalya yolculuklarını

ona borçluydular. Colloredo sık istenen izinlere hiç de sıcak bakmıyordu. Yine de son İtalya yolculuğu onun döneminde gerçekleşmişti. Bunların her birinin Mozart'ın gelişmesinde büyük katkısı olmuştur. İtalya'da dönemin tanınmış bestecileriyle tanışma olanağını bulmuştu Mozart. Bir yandan kendini geliştiriyor (dönemin en ünlü kontrapunkt ustası G.B.Martini ile çalışmıştı), öte yandan başarılı konserler veriyor, siparişler alıyordu. Yüzyılı aşkın geçmişi olan Bologna Filarmoni Akademisi'ne üye olabilmek için ağır bir sınavdan geçmişti. Roma, Milano gibi büyük İtalyan kentlerinde Operaları başarıyla sahneleniyordu. 1770'de Milano operasının açılışında onun ilk ciddi operası (opera seria) olan *Mitridate, Re di Ponte*'nin ilk sahnelenilişi yapılmış, çok tutmuş ve iki opera siparişi daha almıştı. Babasından uzak kaldığı - o her ne kadar nasihat ve uyarı yüklü mektuplarıyla onu rahat bırakmasa da - Mannheim, Münih ve Paris dönemi ona büyük deneyim olmuştu. Oralarda sürekli bir iş bulamamış olsa bile kendine güveni artmış, tanınmış bir sanatçı olmanın bilinci uyanmıştı. Çevresinden de bunun karşılığını bekliyordu. Oysa evde sevgiyle sarmalanmış baba baskısı altındaydı. Sarayda uşak muamelesi görüyordu. Colloredo aydınlık, açık fikirli olarak biliniyordu. Öyle olduğu halde katı bir hiyerarşik düzen egemendi sarayında. Mozart'ın davranışlarından hiç memnun değildi. Bu koşullarda Salzburg'un havası Mozart'a boğucu gelmeye başladı. Zaten Salzburg'a gitmemek için Paris dönüşünü çeşitli bahanelerle uzattıkça uzatmıştı. Şimdi de kaçamak yapmak için fırsat gözlüyor, sık sık izin istiyordu. Bu da Colloredo'yu kızdırıyordu. Bavyera arşidükü Maximillian Mozart'a Münih karnavalı için bir opera ısmarlamıştı. Bu sipariş üzerine Mozart *Idomeneo*'yu bestelemeye başladı. Provalar için istediği dört haftalık izni aylara dönüştürünce Colloredo bu itaatsizliğe sinirlenip derhal dönmesini emretti.

Özgürlük Arayışı

Mozart Salzburg'a döndüğünde Colloredo maiyetiyle Viyana'daydı. Mozart'a hemen Viyana'ya gelmesi emri verildi. Yeniden Viyana onun için bulunmaz fırsattı. Viyana'ya varır varmaz saraya gidip döndüğünü bildirdi. İzin süresini aştığı için Colloredo ona çok kızgındı. Başına buyrukluğuna sınır çizmek içine elinden geleni yapıyordu. Örneğin soylular çevresinde Mozart'ın çok tanıdığı vardı. Davetlere çağınıyorlar, ona konserler düzenliyorlardı. Colloredo Mozart'ın kendi sarayının dışında konser vermesini yasakladı. Saraylara davet edilmeye alışmış olan Mozart, onun sarayında uşaklarla yemek yiyordu. Mozart böy-

le bir davranışı hiç hak etmediğini düşünüyor, kendini aşağılanmış hissediyordu. Mozart Viyana'da bağımsız sanatçı olarak yaşamının ne denli güç olduğunu bilmesine karşın, ayrılmayı göze almıştı. Onuru her şeyin üstündeydi. Her Mozart biyografisinde uzun boylu anlatılan bu olayı burada kısa geçiyorum. Başpiskopos adamlarına Salzburg'a dönme emri vermiş, ancak belli bir zaman saptamamıştı. Mozart'a ise hemen dönmesi gerektiği bildirildi. Mozart ziyaretine gidip bir bahane bularak biraz daha kalmak istediğini söyleyince hakaretler yağdırarak odasından kovdu. Hakarete dayanamayan Mozart derhal bir dilekçeyle istifasını istedi. İstifa bir türlü kabul edilmiyordu. Babasının da ısrarlarıyla üç kez Başpiskoposun adamlarından ve aileyi de yakından tanıyan Kont Arco'ya giderek dilekçesinin onaylanmasını rica etmiş, bu ısrar sonunda kont kışına bir tekme atarak onu kovmuştu. Bu bardağı taşıran son damla oldu. Babasına yazdığı mektuplarda bu olayı ve Mozart'ın düşüncelerini ayrıntılarıyla okuyoruz.⁷

Mozart babasının bütün çabalarına karşın bu adımı atabilmiş, özgürlüğü seçmişti. Ancak o dönemde tutucu ve Katolik Avusturya'da soylular çevresinde bir sanatçı, dahi bile olsa ne denli özgür olabilirdi? Mozart'ın aldığı otoriter eğitim, babasının durmadan onu yönlendirmeye çalışması, sürekli bir iş bulması için zorlaması vb. etkiler onun davranışlarında tam özgür olabilmesini engelliyordu. Bestelerinde bile onun yenilikçi yanına karşı koyuyor, geniş çevrelerin anlayabileceği türde yazması için onu ikna etmeye çalışıyordu. Besteler sipariş üzerine yapılıyordu, ama Mozart yaratıcılığından ödün vermiyordu. Sarayın siparişi üzerine yazdığı *Saraydan Kız Kaçırma*'yı Kayser Joseph bir sing-spiel için ağır bularak ona "bizim kulaklarımız için çok fazla nota sevgili Mozart" dediğinde aldığı yanıt "yeterince, saygı değer efendimiz" olmuştu. Mozart'ın çok nazik bir dille ve aşağıdan alarak babasına yazdığı mektuplardan onun artık baba sözünden de çıktığını kendi bildiği yoldan gittiğini görüyoruz. Ancak yine de o yıllarda çok tutunmuş olmasına, öğrencilerinden ve konserlerinden kazanç sağlamasına karşın sarayda iş bulmayı istiyordu. Böylece hem gelir açısından güvencede olacak hem de unvan sahibi olacaktı. Yani yine de bir tür emir kulluğu. Ne var ki, o dönemde sarayın sanatçısı olunca toplumdaki itibarı da yükseliyordu kişinin. 1787'de Ch. W. Gluck'un ölümünden sonra ondan boşalan göreve atanınca bunu sevinçle karşıladı.

Mozart'ın bağımsız sanatçı olarak Viyana'daki ilk yılları çok başarılıydı. Piyanist ve besteci olarak çok ünlenmişti. Üst üste siparişler

alıyor, konserler veriyordu. Kazancı da çok iyi gidiyordu. Dönüşüm, Mozart araştırmacılarından müzikbilimci G.Gruber'e göre Viyana'da politik havanın değişmesiyle başlıyor. II.Joseph'in yönetiminde eğitim, bilim, sağlık sorunları ön planda tutulurken ekonomi, vergi ve kilise politikası geriye itilmişti. Bu durum halkta hoşnutsuzluk uyandırıyor-du. Bu arada Osmanlı- Rus savaşı başlamış, Kayser Ruslarla anlaşarak savaşa girmişti. Bütün bunlar kültür yaşamını durgunlaştırıyordu. Konserler seyrekleşmiş, opera siparişleri azalmıştı.⁸ Fransız devrimi bütün Avrupa ülkelerinde gerilimli bir politik hava yaratmıştı. 1790 Şubatında II.Joseph' ölümünden sonra, yukarıda söylediğim gibi, yeni kayser II.Leopold'la din baskısı artmıştı. *Sihirli Flüt* böyle baskılı bir ortamda yazıldı.

Sihirli Flüt Sahnede

Oyunun yazarı Schikaneder oyunu kendi tiyatrosu için tasarlamıştı. Papageno rolünü de kendisi oynayacaktı. Schikaneder tiyatro adamıydı. Çok genç yaşta bir gezgin tiyatro grubuna girmiş, orada bir süre çalışmıştı. Sonra oradan ayrılıp kendi tiyatro grubunu kurarak büyük başarı kazanmıştı. Yazar, oyuncu, şarkıcı... Deyim yerindeyse bu alanda on parmağı on marifet, halk tarafından çok sevilen ve tutulan bir sanatçıydı. 1780'de artık tutunmuş ve genişlemiş olan trupuyla bir kış geçirmek üzere Salzburg'a geldiğinde Mozart ailesiyle tanışmış, Mozart onun gerek yazarlığından gerek oyunculuğundan çok etkilenmişti. Yıllar sonra Schikaneder Viyana'ya yerleşecek, orada bir tiyatronun başına geçecek, kendi tiyatrosunda oynanması için *Sihirli Flüt*'ü yazacaktı. O yıllarda Viyana'da şehir içindeki saray operası ve tiyatrosundan başka şehir dışında, ama yakın bir yerde iki önemli tiyatro daha vardı. Schikaneder bunlardan birini üstlenmişti. Tiyatrosunda her çeşit oyunu sahneliyor, baş rolleri kendisi oynuyordu. Çok iyi bir oyuncuydu. Her role girebiliyordu. Bir yandan Hamlet'i oynuyor, öte yandan güldürülerde sahneye çıkabiliyordu.

Sihirli Flüt 30 Eylül 1791'de Theater an der Wieden'de ilk kez sahnelendi. Orkestrayı üst üste iki gece Mozart yönetmişti. Başarı olağanüstüydü. Oyun çok sevildi ve tuttu. Bir yıl içinde yüz kez sahnelenmişti. Viyana'nın ardından Mannheim'da da sahnelendi. Ünü kısa sürede yayıldı, yalnız Almanca konuşan ülkelerde değil, İtalya'da İspanya'da da opera dağarına girdi.



- Papageno

Olumsuz eleştiriler yok değildi. Berlin'de yayımlanan bir müzik dergisinde (*Berliner Musikalische Zeitung*) "Moda Besteciler Hakkında" başlığıyla çıkan imzasız bir yazıda yazar, Mozart'ın deha olduğunu söylemekle birlikte, kötü müzikler de yazdığını, özellikle operalarında saçma sapan metinler kullandığını söylüyor; örnek olarak konunun temel taşlarından biri olan Pamina - Papageno düetini gösteriyor. Mozart'ın ölümünden iki yıl sonra yazılan yazının alaylı üslubundan öyle anlaşılıyor ki, Mozart'ın müziği çok sevilir, konserlerde seslendiriliyor. Yazar adı geçen düet söylenirken hanımların nasıl kendilerinden geçip, başlarını iki yana sallayarak "bu saçma sapan sözleri" dinlediklerini sözlerine ekliyor. Genelde Berlinliler müzikteki yeniliklere hoşgörülle bakmıyorlardı. "Mozartlaşma" (Gemozarte) diye bir deyim ortaya çıkmıştı. Mozart'ın getirdiği yenilikler, müziğindeki çok yanlışlık, karışıklıkların aynı parça içinde bir araya gelmesi vb. yadırganıyor, disiplinsizlik olarak algılanıyordu. Yazar yazısını "Sabır! Zaman gösterecek değerli olanı, kalıcı olanı" diye bitiriyor.⁹ Yine Berlinli bir başka yazar, Mozart'ı

Ch.W. Gluck'la karşılaştırıyor. "Mozart dahi, olağanüstü yaratıcılığına, buluşlarına, yeni fikirlerine diyecek yok. Gluck ise buluşları sınırlı, melodilerde yinelemeleri çok, ama operalarında Mozart'ta olduğu gibi hiçbir tutarsızlık bulunamaz"¹⁰. Berlinliler iyi karşılamamış olsalar bile Berlin'de pek çok sahnелendiği gibi, yalnız Almanca konuşan kentlerde değil başka Avrupa ülkelerinde de sahnelenmeye başlamıştı. Mozart'ın ilk biyografı Franz Xaver Niemetschek, 1798'de yayımladığı kitabında Mozart'ın yapıtlarından söz ederken "Almanya'da onu sahnelemeyen tiyatro var mı?" diyor. "O bizim milli oyunumuz. Başarısı eşsiz. Saray tiyatrosundan pazarlarda kurulan gezici sahnелere kadar her yerde... Viyana'da sadece bir yıl içinde yüzün üstünde sahnелendi."¹¹

İlgiçtir, aradan iki yüzyılı aşkın bir zaman geçmesine, bugünün bakış açısı, sanat anlayışı o döneme göre çok değişmiş olmasına karşın *Sihirli Flüt'te* tutarsızlıklar olduğunu söyleyen eleştirmenler hala çıkabiliyor.

Mozart'ın Ardından...

Ölümünden bu yana Mozart üzerine pek çok yayın yapıldı. Aralarında inceleme, araştırma, bilimsel çalışmaların yanı sıra deneme, roman, film, video... her türlü var. Hele *Sihirli Flüt* çizgi roman bile oldu. Özellikle 2007'de 250. Doğum yılı kutlamaları nedeniyle sanat dünyasının ilgi odağıydı Mozart ve yapıtları. Yapıtlar yeniden gözden geçirilip yayımlandı. Tüm operaları, yarım kalmış, rafa kaldırılmış olanlar bile ortaya çıkarıldı, sahnелendi. Doğal ki, yorumlar kitaplarda da, sahnelemelerde de birbirinden çok farklı. Yorumcunun alımlamasına göre klasikten güncelliğe değişmekte. Çalgısal müzikte de öyle. Yayımlar arasında Mozart araştırmalarına katkısı olan değerli yapıtların yanı sıra kötü edebiyat olan da çok. Sahnelemeler de öyle. Bunu görmek için internette biraz dolaşıp yazılan eleştirilere, sahnelemelerin resimlerine bakmak yeterli.

Mozart hakkında çıkan bütün yazılar arasında onun dehasının dışında ortak bir düşünceye varıldığı söylenemez. Bir yandan tutuculuk, öte yandan kıskançlık daha ilk yazılarda kendini belli etmeye başlamış. Ölümünün hemen ardından dedikodular başlamış. Zehirlendiği ileri sürülmüş çünkü cesedi şişmiş. Konstanz'e yazdığı son mektuplarından birinde onu zehirlediklerinden kuşkulandığını söylüyor. Cesedin şişmesi

10 A.k., Carl Bernhard Wessely, *Gluck und Mozart*, S.386 antey.org

11 Niemetschek, Franz Xaver, *Ich Kante Mozart*, Münih 2006.S.92.

ancak arsenik zehirlenmesiyle olacak bir şeymiş. Kim zehirlemiş olabilir? Salieri Mozart'ı kısıkanıyordu, ölümünden bir gün önce onu ölüm döşeginde ziyaret etmişti. O olamaz mıydı? Ona requiem 'in siparişini veren kimdi? Adını neden gizledi? Konstanze nasıl hep gebe kalıyordu? Yoksa kocasını aldatıyor muydu? Böyle başlayan sorular giderek arttı. Varsayımlar çeşitlendi. Yukarıda adı geçen Niemetschek'in biyografisinin ardından Kontanze'nin ikinci eşi Niessen'in yazdığı biyografi geldi. Bu kitap için Konstanze'nin pek çok şeyin üstünü örttüğü, Mozart'ın kitaplarını yok ettiği, mektuplarında kimi satırları çizdiği söylenir. Niemetschek Mozart'ı, ailesini ve çevresini iyi tanıyordu. Bu bakımdan onun kitabı bir göz tanığı tarafından yazıldığı için elbette çok değerli. Ne var ki, Niemetschek'e de belgeler Konstanze tarafından verilmiş. O da kitapta çoğu belgeyi Konstanze'den aldığı için, gerçekliğine inanmadığı şeyleri kitabına almadığını yazıyor¹². Babasının Mozart'a yazdığı mektupların çoğu kayıp. Kısaca güvenilir belge az. 19. Yüzyıl romantizminin kahraman kültü içinde yıllarla "harika çocuk" diye yüceltilmiş... Yüceltilmeyle de kalmamış mitleştirilmiş. Harika çocuk deyiminin Almanca karşılığı Wunderkind. Wunder mucize demek. Katolik çevre içinde belki de dinsel inançla farklı bir gözle bakılmış. Zaaflarının üstü örtülmüş. Onu her yanıyla tanıma olanağı veren mektupları bile belden aşağı açık saçık dilden dolayı sansüre uğramış. (Tüm mektupları ilk kez 2005 Yılında yayımlanabildi.). Mozart'ı ele alan iki yayın, 1977'de çıkan Hildesheimer'in biyografisi ve Peter Shaffer'in dramı nihayet mit imgesini kırdı. 1945'de müzikbilimci Alfred Einstein'ın Mozart kitabı çıkmıştı. O Mozart'a nesnel yaklaşıyor kişiliğini ve yapıtlarını inceliyor kitabında. Başka deyişle bu çok ciddi çalışmayla mit imgesini kırdı. Önsözde amacının Mozart'ın yaşamını anlatmak değil, yıllarca süren Mozart çalışmalarını onu bilenler, yapıtlarını az çok tanıyan ve sevenlerle paylaşmak olduğunu söylüyor.¹³ Hildesheimer'in çıkış noktası da miti yıkmak, onu insan olarak olumlu/olumsuz her yanıyla tanıtmak. Einstein'ın kitabı dar bir çevreye sesleniyor. Hildesheimer'in ki ise günümüzde çok kullanılan bir deyişle "Roman tadında" bir biyografi olduğu için çok tuttu, geniş çevrelerce çok okundu. Pek çok müziksever onun düşüncelerini benimsedi. Shaffer ise Salieri'nin bakış açısından Mozart'ı ele alarak Mozart'ı Salieri'nin zehirlediğini öne sürüyor. Bu olayı 1832'de Alexander Puşkin *Mozart ve Salieri* adlı bir perdelik bir oyunda dile getirmişti. Puşkin Salieri'nin ölümünün ardından

12 Niemetschek, a.g.k. s.96.

13 Alfred Einstein, *Mozart Sein Charakter – Sein Werk*. Fischer Taschenbuch 1945. Yazar, İngilizce yayımlanan kitabının Almancasını 1942'de bitirmiş olduğunu ve yayımlamak için beklemesi gerektiğini yazıyor.

bir gazetede onun ölüm döşeginde Mozart'ı zehirlediğini itiraf ettiğini okuyunca çok etkilenerek bu oyunu yazmış. Oyun iki kişilik. Salieri'nin kendisiyle hesaplaşmasıyla başlıyor. Bütün yaşamını müziğe adanmış, dünya nimetlerinden uzak yaşamakta. Mozart ise canlı, neşeli, karısı, çocukları, dostları... Yaşamın tam içinde... Küçük bir çocuk gibi yaşamın tadını çıkartmakta... Ve yaratıcılığı ondan kat kat üstün. Kıskançlık içini kemiriyor. Onu zehirlemeye karar veriyor. Dram Rusya'da o kadar etkili olmuş ki Rimskij-Korsakov 1897'de Puşkin'in metnini operalaştırmış (op. 48). Opera da beğenilmiş ve çok sahnelenmiş. Ancak bunlar da dar bir çevreye seslendiği için fazla yankısı olmamış. Olay zaten ispatlanmış değil. Bugün böyle olmadığı söyleniyor. Salieri'nin bunadığı biliniyor. Yaşamı süresince Mozart'ı kıskanmış, belki böyle bir şeyi içinden geçirmiş, bunayınca da bunu hayal etmiş olması olası deniliyor. 1955'de bir Mozart filmi yapıldı. Bu da pek yaygınlaşmadı. Shaffer'in oyununun 1984'de Milos Forman tarafından filme alınması büyük yankı uyandırdı. Anımsadığım kadarıyla filmde Mozart'ın çocuksu yanı özellikle vurgulanmış, Mozart neredeyse geri zekalıya dönüştürülmüştü. Çok tutan bu filmin ardından çeşitli videolar da yapılmaya başlayınca anlar anlamaz herkesin Mozart hakkında fikir yürütmesine, eski deyişle "ahkâm kesme"sine yol açtı. Kişiliği bir yana, özellikle en çok açık alanı olan *Sihirli Flüt* üzerine pek çok fikir yürütüldü ve günümüzle bağlantı kurmak için akıl almaz yorumlarla sahnelendi. Ben çalışmamda yaklaşımlarını ilginç bulduğum birkaç yazarın, Hildesheimer, Perl, Asmann, Thomson ve Peter'in Mozart'a bakışlarına ve *Sihirli Flüt* yorumlarına yer verdim. Bunlar nerede aynı düşünceyi paylaşıyorlar, nerede farklılaşıyorlar?

Wolfgang Hildesheimer

Hildesheimer, yukarıda söylediğim gibi Mozart'ın mitleştirilmesine karşı. Hemen ölümünün ardından yazılan biyografilerde Mozart idealize edilmiş. Mozart'ın kişiliğinin zayıf yanlarının hep üstü örtülmüş ve bu böyle süregitmiş. Ancak 20. Yüzyılda yapılan araştırmalarla, yeni bulunan belgelerle farklı bir durum ortaya çıkıyor. Babasına yazdığı mektuplarda ikircikli, kendini hep gizlemiş. Kuzini Anna Thekla'ya yazdıkları erotik ve belden aşağı şakalarla dolu. Yüzü portrelerinde hep güzelleştirilmiş. Oysa kısa boylu, çelimsiz, renksiz, çiçek bozuğu. Son döneminde kumara düşkünlüğü artıyor, borca batıyor.

Bunlar aslında bilinen, ama dile getirilmekten kaçınılan şeyler. Asıl ilginç olan biyografinin dayandığı temel düşünce. Yazara göre Mozart'ın yapıtları onun yaşam karşısındaki duruşunu ve yaşadığı ruhsal durumlara

rı yansıtmıyor. Bilinçli/ bilinçsiz, sistemli bir biçimde kendini gizliyor.¹⁴ Yazar bu tezini, Mozart'ın yapıtlarıyla, bunların yazıldıkları dönemlerdeki yaşantılarını ayrıntılarıyla karşılaştırarak ispatlamaya çalışıyor. Hildesheimer müzikolog değil, edebiyatçı. Bu bakımdan müzikbilimcilere göre analizleri çok öznel, kriterleri belli değil. Yapıtları neye göre değerlendirdiği anlaşılmıyor. Kitap bu açıdan Mozart uzmanlarının çok tepkisini çekmiş olmasına karşın, çok okunmuş, müzikseverlerce benimsenmiş, böylece yazarın düşünceleri yaygınlaşmış. Örneğin, Mozart'ın kadın düşmanı olarak bilinmesinde Hildesheimer'in payı büyük. İkinci bölümde kadın konusunu ayrıca ele alacağım.

Sihirli Flüt'e gelince, Mozart'ın gerçek bir Alman operası yazmak istemiş olması, biyografların ortaya attıkları bir düşünce yazara göre. Mozart'ın milli duygulara sahip olduğunu kanıtlamak istedikleri için bunu öne sürmüşler. Operaya atfedilen masonik anlamlar ise çok abartılı. Zaten Mozart'ın masonluğu da sorunsal. Mozart yaşamın anlamı üzerinde düşünce üreten biri değil, o yaşamın tadını çıkartmaya bakıyor. Üyesi olduğu loca bile "Yeme-içme locası" olarak ün yapmış olan alt düzeyde bir locaymış. Bunu kimin çıkarttığının bilinmediğini sözlerine ekliyor yazar¹⁵. Hildesheimer, sorunların birçoğuna varsayımlarla çözüm arıyor. Başka deyişle ucunu açık bırakıyor. Birçoğunu da belgelere, özellikle mektuplara dayanarak yanıtlıyor. Ancak bu yanıtlar yazarın alımlamasına bağlı. Aynı sorunu, örneğin Mozart'ın masonluğunu ve masonik öğeleri kullanışını başka yazarlar farklı yanıtlıyorlar.

Yazar, *Sihirli Flüt*'ün metnini tutarsız ve yazın açısından zayıf buluyor, tek elden çıkmamış olduğu ve Mozart'ın metinle ilgilenmediği varsayımını ileri sürüyor; Mozart'ın müziğinin metindeki uyumsuzlukları kısmen örttüğünü ekliyor. Hildesheimer'in çok ayrıntılı analizleri üzerinde fazla durmuyorum. *Sihirli Flüt*'ü genel olarak Mozart'ın diğer operalarına oranla zayıf buluyor. Yapıtlarının bütünü içinde fazla önemsendiğini, aslında iddiasız, eğlenceli bir oyun olarak tasarlanan metnin, ona giderek yüklenen derin anlamları kaldıramadığını savunuyor.

Helmut Perl

Perl Mozart üzerine yaptığı araştırmaları iki kitapta toplanmış: *Sihirli Flüt Olgusu - Mozart ve İlluminatlar* ve daha kapsamlı bir çalışma olan: *Mozart Olgusu - Yanlış Anlaşılmış Bir Deha Üzerine Düşünceler*. Kitapların adlarından da anlaşılacağı gibi, yazarın çıkış nok-

¹⁴ Hildesheimer, Wolfgang, *Mozart-Supplement*, Verlag Frankfurt 1977.

¹⁵ A.g.k.,s.325

tası Mozart'ın politik duruşu. Perl, Hildesheimer'in ve başka birçok Mozart araştırmacısının aksine, Mozart'ın Sihirli Flüt'ün metniyle ilgilenmemiş olduğuna karşı. Tam tersine metnin zayıf görülen yanlarının bilinçli olduğunu, yazar ve bestecinin politik duruşlarının üstünü örtmek için bunu bir yöntem olarak kullandıklarını savunuyor. Mozart'ın operayı bestelerken de bunu ön planda tuttuğunu, resitatiflerde olsun arialarda olsun art düşüncelerini müzikle dile getirdiğini örneklerle açıklıyor. Perl'e göre bu sadece son operası için değil, Mozart'ın çalgı müziği için de geçerli. Perl müzik okumuş. Eğitimli müzikçi, müzik hocası, organist ve çembalist. Bu görüşünün ne kadar doğru olduğunu işin uzmanlarına bırakıyor ve Perl'in *Sihirli Flüt*'ü alımlamasına geçiyorum.

Yazara göre operanın ana fikri, kilise baskısına karşı aydınlanma. Konu alegorilerle örülmüş. Sarastro, aydınlanmayı, gece kraliçesi kilişeyi, üç kadın ruhban sınıfını, Tamino-Pamina toplumun aydınlanma süreci yaşayan kesimini, Papageno-Papagena politikadan da dinden de anlamayan, kendi başına karar veremeyen, yönlendirilmesi gereken halkı simgeliyor.

Perl, Kitabının ilk bölümünde 18. Yüzyıl sonu Avusturya'sının politik ortamını ele alıyor. Fransız devriminin etkilerini, Kilise baskısını, masonluğu ve özellikle illuminatların nasıl takip edilip yakalandıklarını, engizisyon mahkemelerinde yargılandıklarını, sansürün boyutlarını ve Mozart'ın politik duruşunu ayrıntılarıyla anlatıyor. Bu ortamda yazarlar bilinçli olarak operaya masalsı ve mitsel bir hava vermişler, konuyu zaman dışına taşımışlar. O yıllarda Viyanalıların operadaki art düşünceleri anlamamaları olanaksızdı. Operanın ilk sahnelerindeki uzun diyaloglara simgeler bağlamında bakıldıkta bunların boş laf olmadığı anlaşılır. Bağlamı bilmeyene mantıksız, tutarsız görünen konuşmaların her birinin ardında bir anlam vardır. Uygulanan sıkı sansür korkusuyla operada hemen değiştirmeler başlamış, ilk olarak da konuşmalar kırpılmış, Tamino'yu kovalayan yılan canavara dönüştürülmüş. Perl, incelemesinde kişilerin adlarını da ele alarak bunların simgesel anlamlarını çözümlüyor. Az çok fikir versin diye burada tek bir örneğe yer veriyorum: Papageno. Papa – geno. İlk iki hece kilisenin en üst düzeyine, son ikisi üretmeye işaret ediyor. Bundan şu sonucu çıkartıyor yazar: Papageno kilisenin ürettiği insanı simgeliyor; kiliseye eleştirel bakamayan, her dediğini kabullenen, kilisenin yönlendirdiği insanı.¹⁶

Jan Assmann

Assmann, tarihçi, egiptolog. Operada onu çeken Mozart'ın müziğinin ötesinde konunun mitolojik, gizemli boyutları olmuş. İsis Osiris kültünün 18.yüzyıl sonu Viyana'sında nasıl bir yeri olabilirdi? Buradan yola çıkarak operadaki masonik öğelerin eski Yunan'a, Mısır'a kadar uzanan bağlantılarını araştırmış. Yorumunu, müzikle konu arasındaki bütünlüğü ayrıntılarıyla inceleyerek okura sunuyor. Kitabı okurken operayı tiyatrodanmış gibi uvertürden başlayarak son akorlarına kadar müzik örnekleriyle izleyebiliyoruz. Yazar operadaki perde arasına bağlı kalmıyor, açıklayıcı bilgi vermeyi gerekli gördüğü yerde ara yapıyor. Sonra kaldığı yerden devam ediyor. Böylece okur kitabı hem operayı seyretmişçesine okuyor, hem açıklamalarla konunun dayandığı mitler ve temel düşünce hakkında tam bir fikir edinebiliyor. Açıklamalarla ilgilenmeyen bu bölümleri atlayarak okuması da olanaklı.

18. Yüzyılın sonuna doğru mason çevrelerde bir eski Mısır modası ortaya çıkmıştı. Bahçe düzenlemelerinde piramit, obelisk, mağara vb. süsler yapılıyordu. Bunun kaynağını araştırırken vardığı sonuç şu oluyor Assmann'ın. "Gülhaç locası"nda ve Mozart'ın mason dostlarından İgnaz von Born'un üyesi olduğu "Gerçek Uyum locası"nda masonluğun kökenindeki gizemleri araştırma eğilimi başlamıştı. İsis kültünün temel taşları, ritüelleri inceleniyordu. Bunun ardında bir ütopya yatıyordu. Bir gelişim süreci içinde toplumda politik ve dinsel inançlarda değişim yaşanacak, insan kötülüklerden arınacak kardeşlik duygularıyla barış ve mutluluğa erişecek.

Mozart ve Schikaneder'in Sihirli Flüt'te dile getirdikleri temel düşünce bu. İsis kültü, eski Mısır inançları ya da günümüzde çok üzerinde durulan cinsiyet sorunu değil. Zaman/mekân dışı bir geçiş dönemini, bir süreci anlatıyorlar. Gece kraliçesinin dünyası karanlık ve çolak bir ortam orada kimler yaşıyor, Papageno gibiler mi? Belli değil. Gece kraliçesinin yüzünü kimse görmemiş. Sarastro ise uygar bir toplumun içinde. Çevresinde onu yücelten insanlar var. Değişimi yaşayabilecek olanlar. Assmann bu operanın gizemli bir dünyayı anlatan bir masal değil, doğrudan bir ritüel olduğunu savunuyor. Aydınlanma düşününü ritüel olarak sahneye taşıyan bir gizem (mister) oyunu. Bir "aydınlanma ritueli".¹⁷ İnsanın değişimini, uyumlamayla¹⁸) yüceltiğini, eski deyişle kemale erdiğini anlatan bir

17 Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mystik*, 2005, Münih.S.289.

18 Uyumlamayı Latince kökenli bir sözlük olan inisiyasyon karşılığında kullanıyorum.

mister oyunu... Değişimse insan varlığının iç dünyasındaki değişim. Tamino-Pamina çifti bunu başarabiliyor. Papageno-Papagena çifti ise başaramıyor.

Assmann uyumlama konusunda daha da ileri gidiyor. Ona göre değişim insan varlığının özüne yönelik olduğuna göre opera izleyicisinin de bu ritüele katılması amaçlanmış. Assmann'ın, Mozart araştırmasına katkısından dolayı çok ilgi çeken ve övülen kitabına yapılan eleştirilerde bu savına kuşkuyla bakan yok değil.

Bu bölümü kapatırken iki ilginç araştırmaya da kısaca değineceğim. Katharina Thomson'un *Mozart'ın Yapıtlarında Masonik Örgü* adlı kitabı ve Christoph Peter'in *Mozart'ın Sihirli Flüt'ünde Müziğin Dili*.

Katharina Thomson

Thomson, Mozart'ın daha mason locasına girmeden çok önce masonlarla iletişim kurmuş olduğunu masonluğun düşüncelerine açık olduğunu, dahası masonik içerikli şarkılar bestelediğini savunuyor.¹⁹ Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ün öncüsü sayılabilecek olan ilk yapıtı bir tiyatro oyunu olan *Mısır Kralı Thamos*'un koro ve sahne müziğidir. Thamos'un konusu aydınlık/karanlık düşüncelerin çatışması ve aydınlığı, iyiliği temsil eden hükümdarın zaferidir. Thomson çalışmasında Thamos'un müziğini ayrıntılarıyla ele alıyor, Mozart'ın çalgısal müzikle duyguları nasıl dile getirdiğini ve *Sihirli Flüt*'de yer yer bu müzikten nasıl yararlandığını örneklerle gösteriyor. Thomson'a göre Mozart'ın içselleştirmiş olduğu düşünceler onun bütün müziğinde masonik öğelerle dile geliyor. Yazar bunları örneklerle açıklıyor. Masonlar arasında da Mozart'ın masonik yapıtlarını inceleyenler ve başka çalgısal müziğinde de masonik öğeler olduğunu savunanlar var. Ancak Thomson'un kitabının ilginç yanı mason örgütlerince hazırlanıp yayımlanan bir kitap olmaması. Kitabın çevirmeni Halim Spatar, yazarın İngiliz Komünist partisinde etkin bir rolü olan düşünür ve araştırmacı George Thomson'un eşi olduğuna ve onun da solcu olduğuna işaret ediyor²⁰ Kitap Türkçe yayımlandığı için fazla ayrıntıya girmedim.

Uyulanma esoterik bir ritual. "Dışarıdaki"nin "içeriye" alınması, söz konusu topluluğun üyesi olarak onaylanması anlamına geliyor. Kişi, doğru yolu bulmak için yaptığı bir iç yolculukla uyulanabiliyor. Masonlukta tekris, erginlenme deniyor.

19 Katharina Thomson, *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü* Pencere Yayınları, İstanbul 2.B askı 2004. Çev. Halim Spatar. Kısık.

20 A.g.k., s.11

Christoph Peter

Peter'in *Mozart'ın Sihirli Flüt'ünde Müziğin Dili* doğrudan bir müzik kitabı²¹. Sadece müzik incelemesi yapıyor. Müzik diliyle (melodi, armoni, tonalite, tını renkleri, ses yüksekliği/alçaklığı, dinamik, ritim, süslemeler, kloraturlar vd.) nota örnekleriyle *Sihirli Flüt'ü* – dolayısıyla Mozart'ın yaşama bakışını - açıklıyor. Yazarı böyle bir çalışmaya iten, Mozart üzerinde üretilen yalan yanlış düşünceler ve çoğu kez operanın gerçek anlamını örten, onu bayağılaştıran yorumlar olmuş. Peter müzik hocası. Antropozof. Ders verdiği Walldorf²² okulunda yıllarla bu operayı çözümleyen seminerler yapmış öğrencileri ve meslektaşlarıyla. Amacı Operanın içerdığı gizemi anlamaya çalışmak. Kitap iki bölümden oluşuyor. Birinci bölümde genel olarak müzik dilinin temel öğelerini, Mozart'tan verdiği örneklerle açıklıyor. İkinci bölümde doğrudan operayı, Mozart'ın yaşamıyla bağlantılı olarak, ele alıyor. Uvertürden başlayarak resitativler, aryaları vd. yine örneklerle inceliyor. Sonuç olarak Mozart'ın *Sihirli Flüt*'de Sarastro'nun deyişiyle bireyin "insan" olma sürecinde yürüdüğü uyumlama yolunu müzik diliyle en güzel şekilde anlatabilmiş olduğunu savunuyor ve Mozart'ın mektuplarından yaptığı alıntılarla onun ölüm karşısındaki duruşuna dayanarak (ikinci bölümde ben de bu konuya değineceğim) onun yaşamda da bunu başarmış olduğunu sözlerine ekliyor.

Birbirinden çok farklı bu yaklaşımların aralarındaki ortak nokta öncelikle Mozart'ın dehası. Bunda hepsi birleşiyorlar. Çağımızın genel anlayışı içinde yine hepsi Mozart'ın mitleştirilmesine karşı ve yaklaşımları eleştirel. Mozart'ın yaşamı sırasında en çok eleştirilen yanı o dönemde tutarsızlık olarak değerlendirilen çok yanlılığı bugün onun başlıca özelliklerinden biri olarak görülüyor. Hildesheimer'in dışında hepsi Mozart'ın müziğinin, özellikle çok yanlılığının onun kişiliğini yansıttığında birleşiyorlar.

21 Christoph Peter, *Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberföte*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1997.

22 Walldorf okulları antropozof Rudolf Steiner tarafından kurulmuş, tek tip öğrenci yetiştirilmesine karşı öğrencinin kişiliğine, yeteneğine göre eğitim veren okullardır. Antropozofinin temel düşüncesi "insanın tın (düşünme) - ruh (duyma) - beden (isteme) bütünlüğüdür.

2. BÖLÜM

Operanın Örgüsünü Oluşturan Kavramlar: Sevgi, Eşitlik, Özgürlük

— § —

BİRİNCİ bölümde operanın konusunu özet olarak ele aldık. Şimdi konunun örgüsünü oluşturan kavramlara yakından bakalım. Sevgi, eşitlik, özgürlük... Bunların her üçü de saygıyla bütünleştiği oranda değer kazanır. Saygının olmadığı yerde bencillik, benmerkezcilik, baskınlık vb. davranış biçimleri ortaya çıkar ve kişiyi şiddete yöneltebilir. Kavramların üçü de varoluşsal duyguları içerir. Kişiliği oluşturan olumlu/olumsuz duyguları... İç içe giren değişebilen/değişemeyen, kişiyi yoğun vicdan hesaplaşmalarına götüren duyguları. Bunlar aynı zamanda Mozart'ın yaşamında çok etkili olan, onun yaşam karşısındaki duruşunu ve davranışlarını biçimlendiren duygulardır. Ben Hildesheimer'in aksine, Mozart'ın yapıtlarının yaşamıyla bağlantılı olduğuna inanıyorum. Özellikle operaları – sipariş üzerine yazdığı halde - yaşam karşısındaki duruşuna koşut bir çizgide geliyor. Bu nedenle onun bütün operalarında bunlar olumlu/olumsuz yanlarıyla konuların örgüsünü oluşturuyor. Daha on bir yaşındayken yazdığı singspiel *Bastien und Bastienne*'den son operası *Sihirli Flüt*'e kadar Mozart'ın sevgi ilişkilerine, eşitliğe, özgürlüğe bakışının değişimini izlemek olanaklıdır. *Sihirli Flüt*'ü incelerken sırası geldikçe başka operalarından örnekler alarak bunu açıklamaya çalışacağım. Yine bu kavramlar bağlamında Mozart'ın kadına bakışının da izini süreceğim. Mozart'ın adı kadın düşmanına çıkmıştır. Bunun yanlış bir yorum olduğunu düşünüyorum. Ayrıntı-

lara takılarak bütünün gözden yitirilmesi buna neden oluyor. Tersine Mozart'ın kadınları değil, çoğu kez erkekleri olumsuz çizdiğini göstermek de bu çalışmamın ana izleklerinden biri olacak.

Sevgi

Tamino'ya Pamina'yı kurtarmak için kötü adam olarak tanıtılan Sarastro'nun tapınağının yolunu ona üç bilge oğlan gösterir. Geniş bir arazide üç tapınak vardır. Kapıların üzerinde Doğa, Akıl, Bilgelik Yazılıdır. Tamino Pamina'yı kurtarabilecek miyim diye oğlanlara sorar. Onların yanıtı "Dayanıklı, sabırlı ve suskun ol. Kısaca erkek ol delikanlı, o zaman erce başarıya ulaşacaksın." olur. Dayanabilme, susabilme ve sabırlı olma. Bunlar üzerinde düşünmemiz gereken ilk kavramlar. Oyun süresince karşımıza çıkacaklar. Dikkat etmemiz gereken, "erkek olma" deyişi. Tamino toy bir delikanlıdır. Yılan onu kovalayınca korkudan düşüp bayılmıştır. Bunu aşması, olgunlaşması gerekmektedir. Tamino, bu bilgece öğüdü içselleştirir, sonsuza dek kalbinde taşıyacaktır. (Burada bir an durup Mozart'ın kendi yaşamındaki özgürlük arayışını anımsayalım. Babasından kurtulmak için Viyana'ya yerleşmesini; işsiz kalmayı bile göze alarak Colloredo'nun hizmetinden çıkmasını; babasının istemediği bir kızla evlenmesini.) Tamino önce "Doğa" sonra "Akıl" yazılı kapıları vurur, her ikisinden de "geri" diye bir ses gelir. Üçüncü kapıyı vurduğunda kapı açılır, yaşlı bir adam çıkar, ona ne istediğini sorar. Tamino Pamina'yı aradığını, onu kaçıran kötü adamın elinden kurtarmaya geldiğini söyler. Adam bu bilgiyi ona kimin verdiğini sorar:

- Sarastro'nun kötü bir insan olduğunu nereden biliyorsun?
- İçi yanan bir ana. Sarastro onun kızını kaçırmış.
- Kadın iş yapmaz gevezelik eder.

diye adam onu yanıtlar. Tamino Sarastro'nun amacını bilmeden kadın aklına kanmıştır. İşte ihtiyarın bu sözleriyle başlayan ve konun akışı içinde yer yer yinelenen kadın hakkındaki olumsuz sözlerdir Mozart'ın adını kadın düşmanına çıkartan. Bu kısa konuşmadan ve ardından duyduğu seslerden Pamina'nın yaşadığını ve ona ulaşabileceğini öğrenir Tamino. Pamina'nın resmini görür görmez ona vurulmuştur. Onu kurtarmak için göze almayacağı hiçbir şey yoktur. Ölüm bile onu kararından döndüremeyecektir. Başaramazsa öleceğini bilerek sınava girer.

Pamina annesine çok bağlı, çocukluktan daha tam çıkamamış saf bir kızdır. Annesinin onu kurtarmak için Tamino ve Papageno'yu gönderdiğini anlayınca Papageno ile birlikte tapınaktan kaçmaya çalıştığı

sırada Monostatos tarafından yakalanır ve Sarastro'ya götürülür. Papageno korkudan tir tir titrerken o açık yüreklilikle kaçmak istediğini itiraf eder. Bu Pamina'nın bilincinde olmaksızın yaşadığı ilk sınavdır: gerçeği söylemek. Sarastro onun başka birini sevdiğini bilmektedir. Ama ona özgürlüğünü vermeyecektir. Annesi Sarastro'nun egemenliği altındadır onu serbest bırakacak olursa mutluluğa kavuşamayacaktır.

Gece kraliçesi kızına büyük bir sevgiyle bağlı görünür önce. Onu Sarastro'nun elinden kurtarmak için çırpınmaktadır. Kızından uzak kalan, acı çeken bir anne (Gece kraliçesinin ilk aryası, 1.perde, 6.sahne). Ancak bunun saf bir sevgi olmadığı, ikinci perdede Pamina ile arasında geçen kısa diyalogda ortaya çıkar. Gece kraliçesi hırslı bir kadındır, Sarastro'yu kendine rakip olarak görür. Bütün güce tek başına sahip olmak ister. Oysa eşi ölürken her şeyini karsına ve kızına verdiği halde güç kaynağı olan yedi katlı güneş kursunu, "kadın aklının ermeyeceği gizemler" içerdiğini söyleyerek Sarastro'ya bırakmıştır. "O benim gibi erkekçe yönetecektir" demiş ve onu da kızıyla birlikte Sarastro'ya emanet etmiştir. Böylece gece kraliçesi güçsüz kalmış, özgürlüğü elinden gitmiştir (burada kadın ikinci kez küçümsenmektedir). Gece kraliçesi gizlice tapınağa girer. Pamina'ya onu kurtarması için gönderdiği delikanlının nerede olduğunu sorar. Tamino'nun uyumlandığını, artık Sarastro'ya bağlı olduğunu kızından duyduğunda her şeyin elinden gittiğinin bilincine vararak intikam hırsıyla yanar (İntikam aryası, 2.perde, 8.sahne). Güce sahip olması için tek çare Pamina'nın Sarastro'yu öldürmesi, onun göğsünde taşıdığı güneş kursunu alıp ona vermesidir. Kızının mutluluğu, başka birini sevmesi onun için artık önemli değildir. Monostatos'a, Pamina'yı kurtarırsa onunla evlendireceğine söz verir. Burada sevgi güç hırsı içinde eriyor. Kadın daha önce ne denli güçlüydü? Masalda belli değil. O karanlığı, eşi aydınlığı simgeliyordu. Uyumlu bir yaşamları vardı. Ama operada öyle değil. Güneş kralı gücü, kadın olduğu için onun eline bırakmıyor. Egemenlik erkeğin elinde. Üstelik Kadın akli ermez diye onu ve kızını Sarastro'ya emanet ediyor. Schikaneder ve Mozart'ın yorumları farklı. Evrensel gücün simgesi yedi katlı güneş kursu ancak tüm erdemlere sahip, "insan" olmaya layık birinin elinde olabilir. Tamino ve Pamina birlikte ölüm-kalım sınavına giriyorlar. Sevgi onlara güç veriyor ve başarıyla sınavı geçiyorlar. Pamina bu güçle bir ilki başarıyor. Bir kadın ilk kez uyumlanıyor. Böylece güç eşit haklara sahip olan kadın ve erkeğin elinde. Kimin göğsünde duracak güneş kursu? Bu soru önemini yitiriyor. Hangisi taşırsa taşısın, Tamino Güneş kralı gibisinden önce ölürse uyumlanmış, erkekle eşit hakları olan Pamina sürdürecektir evrensel düzeni.



Ateş Sınavı, Bilge Alkor

Gece kraliçesi önce, kızı elinden alınmış çok mutsuz bir anne olarak karşımızda. Sonra birden canavara dönüşüyor: Sarastro ölmeli. Üstelik kızı onu öldürmeli... Bu birden değişim kırılma noktası olarak algılanmış ve operanın ilk temsillerinden günümüze değin süren eleştirilere ve tartışmalara konu olmuş. Araştırmacıların kimi, Mozart ve Schikaneder'in bunu bilinçli yaptıklarını savunuyor. Kimi de opera üzerinde çalışıldığı sırada aynı konuyu ele alan bir başka opera sahnelenmeye başladığı için birden böyle bir değiştirme yoluna gittiklerini savunuyor; bunu tutarsızlık olarak değerlendiriyor. Ben birinci görüşe katılıyorum. Değişim konunun temel taşlarından biri. İyiye, güzele, bilgeliye yönelik bir değişim söz konusu olan. Gece kraliçesi bütün bunlardan yoksun, güç hırsı gözünü bürümüş. İkinci perdede güneş kralının son sözlerini kızına anlatırken bu ortaya çıkıyor. Bu konuşma uzun olduğu için sahnelemelerde genellikle kesiliyor. Operadaki uzun diyalogların kesilmesi pek çok yanlış yoruma neden olmuş. Sarastro aydınlık bir dünyayı simgeliyor. Onun dünyasında

"Bütün insanlar dosttur. Yer yoktur nefrete"(...)

"Bundan ibret alamayan layık olmaz insanlığa"²³

Gece kraliçesi bu değişimi yaşayamadığı için “insanlığa layık” değil ve yok oluyor. Sarastro onun hırslı bir kadın olduğunu biliyor. Pamina’yı onun elinden kurtarmak istiyor.

Burada sevgiyi değişik boyutlarıyla izleyebiliyoruz. Sevgi karakterlere göre farklılık gösteriyor. Ancak konunun dayandığı temel bir sevgi anlayışı var ki bu değişmiyor: sevgi hoşgörünün, iyi kalpliliğin temeli, acıları dindiren, yaşama tat katan yoğun bir duygu, bir duygu yumağı. Sevmeyi bilen insan iyi insandır. Bu sevgi anlayışını Mozart’ın başka operalarında da görüyoruz. Ama bu operada bir boyut daha ekleniyor: Kadın sevgi doludur, erkekse sevebildiği oranda kalbi iyilikle dolar. Sevgi duyan erkeklerin kalbi de iyidir. Kadın ve erkek sevgiyle yücelir, tanrısalığa ulaşır. (Pamina – Papageno’nun düeti, 1.perde,14.sahne). Operanın sonunda kadında ve erkekte, Sarastro’nun deyişiyle insanı “insan” yapan tüm erdemler sevgi içinde bütünleşir. Böylece evrensel uyum sağlanır. Pamina kadın için söylenen tüm olumsuz sözlerle meydan okuyarak duygusallığı, gevezeliği yenme, akılcı davranma, dayanma, susma vb. bilge oğlanlardan duyduğumuz “erkek ol” deyişinin içerdiği erdemlere kadının da sahip olabileceğini başardığı ağır sınavla kanıtlar.

İki farklı cins arasında eşitlik olanaklı mı? Yüzyıllar boyu süregelen bir tartışma bu. Erkek egemen toplum anlayışı içinde kadın hep geriye itilmiş. Buradaki eşitlik anlayışysa “insan” kavramında bütünleşiyor. Kadın kadınlığını, erkek erkekliğini koruyarak; cinsiyetlerine özgü yanlarıyla birbirlerini tamamlayarak eşit haklara sahip olma. Kadın-erkek eşitliği ilk kez *Sihirli Flüt*’te dile geliyor, Mozart’ın son operasında. Mozart daha uzun yaşasaydı kadın ve erkek karakterlerinde değişiklikler yapar mıydı? Yoksa yaratmış olduğu tipleri sürdürür müydü? Bilemeyiz. Ama bu son operasına kadar yazdıkları incelendiğinde onun hem kadına, hem erkeğe bakışındaki değişimi görmek olanaklı. Çalışmamın odağı bir singspiel olduğu için, değişim izleğini “opera buffa”larda ele aldım. Ancak daha önce, Mozart *Sihirli Flüt* üzerinde çalışırken araya sıkıştırarak yazdığı “*La clemenza di Tito*” üzerinde –opera seria olmasına karşın - kısaca durmak istiyorum. Çünkü burada “insan” anlayışını çok vurguladığı halde kadın-erkek ayrımını hala sürmekte.

Mozart *Sihirli Flüt* üzerinde çalıştığı sırada Kayser II.Leopold’un Bohemya kralı olarak taç giyme töreni için Prag operasından bir sipariş alır. Söylentiye göre çalışmasına üç hafta ara vererek bu operayı yazar. Opera 6 Eylül 1791’de sahnelenir. İlk temsil halka kapalı, soylulara verilen bir temsildir, pek parlak geçmez. Prag müzik muhabirinin verdiği haberde: “Orkestra şefi Mozart’ın taç giyme törenleri için bestelediği büyük İtalyan operası ‘la Clemenza di Tito’, burada çok sevilen bestecinin beklediği

coşkuyu bulamadı.” diye yazar²⁴. Dahası İmparatoriçe “una porcheria tedesca” (alman domuzluğu) diye dudak bükür. Birkaç gün sonra Mozart Konstanze’ye yazdığı bir mektupta operanın halk tarafından çok beğenildiğini çok alkış aldığını anlatır. Ancak opera beş, altı temsilden sonra kaldırılır. Konu Mozart’ın politik duruşuna ışık tutmakla kalmıyor, üstü örtülü bir ders de içeriyor. Bu bakımdan operayı halk tutsa bile sarayda hoş karşılanmadığı için temsillere son verilmesi doğal sayılabilir.

Konu, *Sihirli Flüt*’te olduğu gibi sevgi, kıskançlık, dostluk, güç hırsı, intikam, yüreklilik, affedebilme vb. insan varlığına özgü duyguların örgüsünden oluşur. İki kadın karakteri vardır. Biri Pamina gibi, açık yüreklilikle, korkusuzca doğruyu söyleyebilen kararlı bir kişilik; Tito onunla evlenmek istediğini söylediğinde başkasını sevdiğini itiraf eder. Tito onu özgür bırakır. Öteki kıskançlık ve intikam hırsıyla yanan Vitellia, ona sınırsız bir aşkla bağlı olan, Tito’nun en yakın dostu Sesto’yu Tito’yu öldürmeye zorlar. Sesto onu delicesine sever. Onun için her şeyi yapmayı göze almıştır. İsyan çıkaracak, Kapitolu ateşe verecek, Tito öldürülecektir. Tito isyandan kurtulur. İsyancılar yakalandığında Sesto, isyanı çıkaranın kendisi olduğunu itiraf eder, Tito’nun bütün ısrarlarına karşın aralarındaki dostluğu neden bozduğunu söylemez, Vitellia’yı ele vermez. Burada sevginin gözü kör eden bir aşka dönüştüğünü, dostluğu çiğnediğini görüyoruz. Bir yanda sevgi ağır bastığı için imparatoriçeliği reddeden bir kadın. Öte yanda hırsına yenilen bir karakter. Ne ki Vitellia pişman olacak, Sesto’yu kurtarmak için suçlu olduğunu söyleyecektir. Vitellia’yı gece kraliçesiyle karşılaştırdığımızda onun değişim gösterdiğini, gece kraliçesinin ise savaşımı kaybettiğini görürüz. Neden? Eğer Mozart’ın kadına bakışı olumluysa neden gece kraliçesi Sarastro’ya galip gelemiyor?

Mozart’ın ele aldığı konu ister tarihsel, ister mitolojik olsun karakterleri gerçek yaşamdan alınan etiyle, canıyla yaşayan kişilerdir. İnsana bitmiş bir varlık olarak bakmaz. İnsan eğitilebilir, değişebilir. İç hesaplaşmayla kendini değiştirebilir. Kendisi, babasının onu sokmak istediği kalıba karşı koymuş, kendi yolunu kendi seçmişti. Bu yaşamsal deneyim onun insanlara bakışını değiştirmişti. Belki babasının hiç değişmemesi, yaratıcılığında bile ona akıl vererek beklentilerini zorlaması; çok yetenekli olan ablasının babaya boyun eğerek yaşamını istediği gibi biçimlendirememiş olması (Nannerl babası izin vermediği için sevdiği adamla evlenememişti) ona acı vermişti ve veriyordu. Nitekim kişilerin olumlu/olumsuz değişimlerini ilk operalarından başlayarak bütün operalarında izlemek olanaklıdır. Özellikle Tito yoğun hesaplaşmalar içeren resitatif ve aryalarla doludur. *Sihirli Flüt*’e gelince karakterlerin

simgesel yanı ağır basar. Pamina- Tamino, Papagena-Papageno kadın/erkek ayrımı olmaksızın doğrudan insanı simgelerken gece kraliçesi karanlığı, Sarastro aydınlığı simgeler.

Birinci bölümde gördüğümüz gibi, alımlamalar ne kadar farklı olursa olsun değişmeyen iyiliğin (aydınlığın), kötülüğü (karanlığı) yenmesi, insanın bu yolda kendini değiştirebilmesidir. Assmann'ın uyumlama (inisiyasyon) için söylediğini anımsayalım. Assmann bütün operanın bir uyumlama sürecini gösterdiğini, izleyicinin de bu sürecin içinde olduğunu savunur.

Mozart'ın operalarına bir bütün olarak baktığımızda ele aldığı konularda genellikle iki tip kadın görürüz. Biri seven, sevgisine sahip çıkan, *Saraydan kız Kaçırma*'daki Konstanza gibi özverili; *Figaro'nun Düğünü*'ndeki kadınlar (Kontes, Suzanna, Barbarina) gibi hoşgörülü. Bunları az sonra yakından göreceğiz. Öteki Vitellia gibi kıskanç, hırslı, deyim yerindeyse gözü dönmüş olanlar. Her ne kadar karışık tipler olsalar da ortak yanları kararlılıklarıdır. Kararlarını kendi başına veren, başka deyişle davranışlarında özgür... Erkekse sevgiyi hep erotik yanıyla yaşar, otoriter ve kıskançtır. Buna sadece *Don Giovanni* değil, hükümdar tipleri dışında üç aşağı beş yukarı bütün erkek karakterleri örnek gösterilebilir. Hükümdar tiplerine gelince, Mozart onları farklı bir ışık altında gösterir. Pontus kralı Mitridate, Osmanlı paşası Selim, Sultan Süleyman, Roma imparatoru Lucio Silla tüm baskıcı ve acımasız davranışlarına karşın affedebiliyorlar. Tito'nun kişiliği farklıdır, baskıcı olarak gösterilmez. Sestus, kararsızlık içinde çırpınırken Tito'nun meziyetlerini bir bir sayar. O sevecendir, merhametlidir, hiç kimsenin kötülüğünü istemez, Roma için her özveriye hazırdır; sevgilisini yabancı olduğu için halk istemiyor diye evlenmekten vaz geçip onu ülkesine göndermiştir. Sesto'yu affedene kadar yoğun bir hesaplaşma yaşar. Bir yanda ülkesine bağlılığı, devlete olan gönül borcu, öte yanda çok sevdiği arkadaşı... Sesto hem imparatora, hem dostluklarına ihanet etmiştir. Tito'nun "İnsan" yanı ağır basar. Yüce kalpli, sevgiye, sevene saygılı bu davranışın sadece hükümdarlarda görülmesinin bir boyutu daha var. Her türlü güce sahip bir otorite, bir yönetici, elde edemediği tek şey var o da sevgi.

Eşitlik

Operanın sonunda kadının ve erkeğin eşit olduklarını gördük. Peki-yi, Sarastro'nun aydınlık ve hoşgörülü dünyasında bütün insanlar eşit mi? Hayır. Neden? *Tamino Papageno ile ilk karşılaştığında onun yanı kuş görünümüne şaşırır. "Sen kimsin" diye sorar. Papageno, ne buda-*

laca soru diye geçirir içinden “İnsan, senin gibi bir insan” diye yanıtlar. “Peki, sen kimsin?” diye, bu kez o sorar. Tamino, prens olduğunu babasının büyük ülkeler yönettiğini söyleyince bu dağlardan ötede başka ülkeler var mı? İnsanlar var mı? Diye şaşırır. Papageno bilgisiz, dünyadan habersizdir. İçgüdüleri onu yönetir. Gece kraliçesinin yanında boğaz tokluğuna çalışmaktadır. Bütün istediği güzel yiyip içmek, kendine uygun bir eş bulup çocuk yapmaktır. Sarastro’nun tapınağında Tamino ile birlikte sınava girdiğinde, Tamino’nun tüm uyarılarına karşın ne susabilir ne de korkularını yenebilir. Umutsuzluğa düşer, kendini öldürmeye hazırlanırken son anda üç bilge oğlan onu engellerler. Ölümünden kurtulur ve Papageno’ya kavuşur. Kavuşur kavuşmaz da çocuklar kız mı olacak, oğlan mı diye düete başlarlar (Pa-pa-pa-pa geno, Pa-pa-pa-pa-pa-pa gena düeti, 2.perde,29.sahne). Sınavı başaramamasına karşın tapınaktan kovulmaz. Tanrılar ona bir eş vermişlerdir. Demek ki Sarastro’nun dünyasında yüksek niteliklere sahip olamasa da cinsiyet ayrımı olmaksızın sevmeye hakkına sahip olunabiliyor. Monostatos için de öyle mi? Monostatos Pamina’ya aşık olmuştur. Onu elde etmek için türlü entrikalara başvurur. Monostatos’un sevgisi, beyaz bir kadını arzulamanın ötesinde, dışlanma duygusunu aşabilme hırsını içermektedir. Monostatos yalnızlığının, siyahlığının acısını çeker (mono=tek, statos=durma) beyazların dünyasında “öteki”ni simgeler. Sarastro’ya yaranmak için uğraşır. Sarastro onu “için de yüzün gibi kara” diye aşağılayarak cezalandırır.

Monostatos Sarastro’ya yaranamayınca Gece kraliçesine yanaşır. Hırstan gözü dönmüştür. Pamina’yı elde etmek için her türlü kötülüğü yapmaya hazırdır artık. Sarastro ona Papageno’ya tanıdığı olanakları verseydi belki kurtulabilirdi. Pamina ona annesini affetmesi için yalvardığında yanıtı bu kutsal tapınaklarda intikamın ne olduğunun bilinmediği oluyor.

Kutsal yerde meçhuldür ²⁵

Öç denen arzu

Şayet biri düşerse

Yol gösterir dostu

(...)

Bütün insanlar dosttur

Yer yoktur nefrete

Hainler barınamaz

*Çünkü affolunur
Bundan ibret alamayan
Layık olmaz insanlığa
Layık olmaz asla*

Monostatos da gece kraliçesiyle birlikte karanlığa gömülür. Sarastro, onun da Gece kraliçesi gibi “ibret alamayacağını” anladığı için mi? Yoksa rengi kara olduğu için mi ona yaşama hakkı tanımıyor? Başka deyişle, Mozart ve Schikaneder ırkçı mıydı diye sorulabilir. 18.yüzyılda zencilerin, siyahların insan yerine bile konulmadığı bir dönem için bu doğal sayılabilir. Masonluğun ilkelerini benimsemiş biri ne derece ırkçı olabilir? Diye de sorulabilir. Bu soru benim çalışmamın sınırlarını aşıyor. Ben soruya metne ve müziğe dayanarak yanıt arıyorum. İlk yanıt, Sarastro'nun Monostatos'a – siyahlığına karşın önemli bir görev vermiş olması. Oysa o görevini kötüye kullanıyor. Pamina'yı onu sevmesi için tehdit ediyor. Bu nedenle cezalandırılıyor. İkinci yanıt, ay ışığında Pamina'yı öpmek istediği sırada söylediği arya sözleri ve müziği. Siyah olduğu için ona sevme hakkı verilmediğinden yakınıyor. Aydan af diliyor.

*“... Çirkinim, yüzüm kara
Yok mu hiç beni seven kalp
Çok iyi olsam bile kimsesiz yaşanabilir mi
Cehennem olur hayat
Madem ki ben de canlıyım
Sevgiyi tatmalıyım
Ey güzel ay beni affet
Bir beyaz sevdim diye...”²⁶*

Bu sözler onun duygularını, acılarını dile getiriyor. Ayrımcılık, yalnızlık onun içini yakıyor. O dönemde operalarda siyahlar komik tipler olarak ele alınırdı. Mozart ilk kez bir siyahı acı çeken insan olarak gösteriyor. Bunu belirtmek için aryaya piano (hafif) ve çok hızlı işareti koyuyor. Ne ki sözler de müzik de yorumcunun ve izleyicinin alımlamalarına bağlı. Yer yer sesini yükseltip, isyan havası içinde söyleyerek acıyı gölgede bırakıp ırkçılığı vurgulayan yorumcular az değil. Oysa ayrımcılık zaten arianın sözlerinde var (2.perde, 7.sahne).

Sihirli Flüt bütüncül bir bakışla ele alındığında (masal, mit, 1791'deki politik ortam, Roma kilisesi, o döneme kadarki tarihsel süreç, Mozart'ın

politik duruşu ve bu operanın onun yaşamındaki yeri vb.) orada anlatılan değişim sürecinin Mozart'ın yaşadıklarına koşut olduğu görülecektir. Mozart baskıdan, yaşamını karartan güçlerden kurtulmak, aydınlığa kavuşmak istemiyor muydu? Bu amaçla mason locasına girmemiş miydi? Birinci bölümde bunun üzerinde durdum. Onun Karanlık güçlere verdiği anlam boş inançlar, bilgisizlik, olabileceği gibi doğrudan Katoliklik de olabilir. Bu yoruma bağlı. Nitekim opera daha ilk yıllarda böyle yorumlanmış, politik yanının üstü örtülmeye çalışılmış. Burada Mozart'ın yaşamıyla ilgili önemli bir sorunla karşılaşyoruz. Mozart ne derece dindardı? İyi bir Katolik miydi? Dindar bir ailede yetişmişti. Leopold koyu Katolikti. Mozart'ı annesiyle çıktığı uzun yolculuğunda mektuplarında dini görevlerini yerine getirmesi konusunda onu sık sık uyarıyordu. O da yanıtlarında babasını hep yatıştırıyor, Tanrı sözünü dilinden düşürmüyordu. Salzburg Başpiskoposunun hizmetinde çalışmıştı. Dinsel yapıtlarının sayısı çok. Doğal ki bunların hiç biri ölçüt olamaz. Üstelik bestelerini de sipariş üzerine yapıyordu. Bu konuda değişik fikirler olmasına karşın araştırmacıların bulunduğu ortak nokta onun koyu bir dindar, bağınaz bir Katolik olmadığı. Babasının bütün ısrarlarına karşın özgürlüğü seçip Viyana'ya gitmesi onun da Tamino gibi bir değişim yaşadığını göstermiyor mu? Mason locasına girmekle o da Tamino gibi uyumlanmıştı.

Katolik kilisesine yaptığı ağır eleştirileriyle tanınan din bilimci Hans Küng, müzik ve din üzerine yaptığı araştırmada Mozart'ın Fransız devriminin aydınlanmacı fikirlerini benimsemiş biri olarak, Katolik kilisesinin hiyerarşik düzenine, giderek boş inançlara saplanan ruhban sınıfına karşı duruşu olsa bile bunun onun inançsız olduğunu söylemek için yeterli olamayacağını savunuyor. Mozart'ın missalarını ayrıntılarıyla ele aldığı yazısında bunları bugünün insanının o dönemin insanından çok farklı algılayacağını söylüyor²⁷. Çok doğru bir saptama. Kaldı ki, değil 250 yıl önce yaşamış birinin duygularını, bugün karşımızda olanların bile ne denli inançlı olduklarını anlamamız olanaksız. Küng, yazısını, Mozart'ın, babasına son hastalığında teselli vermek için yazdığı mektuptan bir alıntıyla bitiriyor. Mozart, her gece yatarken ertesi sabah kalkamama olasılığını düşündüğünü, ama hiçbir zaman hüznü ve aksi biri olmadığını, ona bu mutluluğu yaşattığı için tanrıya şükrettiğini ve bunu bütün insanlara içtenlikle dilediğini yazıyor²⁸. Einstein, kitabında Mozart'ın Katolikliğinden söz ederken o da bu mektubu alın-

27 Hans Küng, *Musik und Religion*, Piper Verlag 2006, ss.24-88, www.hanskueng.org

28 4 Nisan 1787 tarihli mektup. *Mektuplar*, c.IV, s.41

ılıyor ve ölüm düşüncesinin onda pişmanlık duygusu, günahlarıyla ölme korkusu değil, tam tersine daha içten, daha mutlu yaşayabilme isteği uyandırdığını söylüyor.²⁹

Bu mektup da tartışma konusu olmuş. Mozart'ın babasına karşı samimi olmadığı, ikircikli davrandığı söyleniyor. Buna kanıt olarak da babasının ölümünü soğuk karşıladığı ablasına yazdığı mektuplarla ve o sırada yazdığı bir divertimento ile ispatlanmaya çalışılıyor. (Bu konuya ilerde tekrar değineceğim). Bunun doğru olup olmadığını bugün anlamamız çok zor. Küng ve Einstein'ın alıntıladıkları mektuptan çıkan anlam inançla ilgili; yaşarken ölümü aklından çıkartmamak, ama yaşamın getirdiği tüm sıkıntılara karşın kendini mutlu duymak... Benim anlayışına göre bu inancın temelinde sevgi yatıyor. İnsanları sevmek, doğayı sevmek, yaptığı işi sevmek ve ona inanmak. Sevgiyi içselleştirebilmek inançların en derini ve belki de mutlu olabilmenin ilk koşulu.

Özgürlük

Pamina ve Tamino ağır sınavlardan geçtikten sonra özgürlüğe kavuşabiliyorlar ve eşit haklara sahip oluyorlar. Onlara güç veren birbirlerine olan sevgileri. Mozart'ın kendi yaşamındaki özgürlük arayışının da temelinde sevgi ve inanç yatıyor. Yaratıcılığında kendini özgür duymasının nedeni bu. Babasının uyarılarına karşın hoşla gitmeye çalışmıyor. Ona “ben uzun kulaklar için yazmıyorum” diyor. Sipariş üzerine yazdıklarında bile ödün vermiyor. *Saraydan Kız Kaçırma*'yı dinledikten sonra “Bizim kulaklarımız için biraz fazla nota” diyen Kayseri “yeterince, saygı değer efendimiz” diye yanıtlatabiliyor. *Sihirli Flüt*’ten önceki operalarında nasıl bir özgürlük anlayışı var? Özgürlük yalnız erkeğin hakkı mı? Yoksa kadına da bu hakkı tanıyor mu? Şimdi Mozart'ın birkaç opera buffa'sını büyüteç altına alarak bu soruya yanıt arayalım.

On bir yaşındayken ilk singspiel olarak yazdığı *Bastien ve Bastienne*'de kız, büyük bir aşkla bağlı olduğu sevgilisini kendine bağlamak için nasıl davranacağını bilemez büyücüye başvurur. Büyücü ona başka birini sevdiğini söyleyerek kıskandırmasını sağlık verir. O bir yandan büyü yaparken kız sevgilisi yanına geldiğinde yüzünü çevirir. Büyücünün önerisi işe yarar. Sonunda sevgililer birbirlerine kavuşurlar. Opera kolay akılda kalacak şarkılarıyla, özellikle büyücünün “digi, dagi, şuri, muri vb. komik sözlerle bir yandan büyü yaparak söylediği aryası çocukların çok hoşuna gittiği için gündemden hiç düşmemiş, çocuklar için temsil edildiği gibi, okullarda da çocuklar tarafından oynanmakta.



Sahte Bahçıvan, Britten Theatre, Royal College of Music

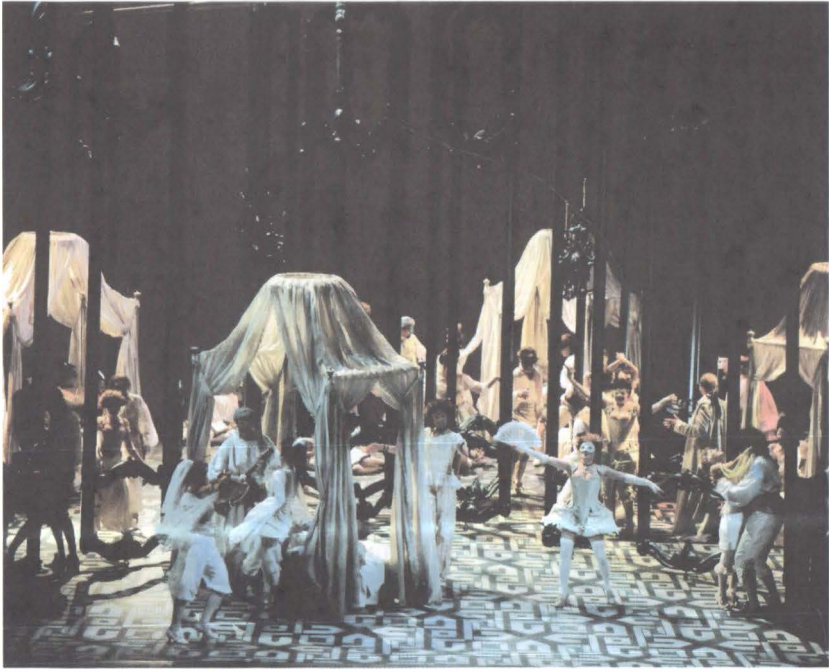
La finta giardiniera - Sahte Bahçıvan

Bundan yedi yıl sonra yazdığı *La finta Giardiniera*'da, kadınlar farklı bir duruş sergilerler. Başkişi bir kışkırtıcı kavgası sırasında sevgilisi kont tarafından bıçaklanan bir kontestir. Adam bıçağı çektikten sonra kadının öldüğünü sanarak korkudan kaçır. Kadın ölmez. İyileşince uşağını yanına alarak kontu bulmak için gizlice evinden ayrılır. Soylu bir adamın yanında kimliğini gizleyerek bahçıvan olarak çalışmaya başlar. Mutsuzdur. İşverenin ona âşık olması ve durmadan onu taciz etmesi mutsuzluğunu artırır. Bu arada kontesin ortadan kaybolmasıyla kont cinayetle suçlanarak aranmaktadır. Sonunda sevgililer birbirlerini bulurlar, her şey yoluna girer. Bütün opera buffa'larda olduğu gibi bunda da konu o denli karmaşık ki burada ayrıntıya girmek anlamsız. Söz etmemin nedeni, kadının özgür ve kararlı olması. Bastienne'nin kendi başına yapamadığını başarması. Sevgisi derin. İntikam duygularından uzak. Özverili, affedebilen. Buna karşılık kont kıskanç. Korkak. Kendini beğenmiş. Yapıp ettiklerinin arkasında duramıyor. Üstelik eski sevgilisiyle karşılaşması onun bahçıvan olarak çalıştığı soylunun yeğeniyle evlenme hazırlığı sırasında oluyor. Kontla evlenecek olan kız

da ne yaptığını bilen bir kadın. İlk karşılaşmalarında onu seveceğini, bir dediğini iki etmeyeceğini söylüyor. Ama ardından dik kafalı olduğunu, kötü sözlere, aşağılanmaya, hele aldatılmaya hiç tahammülü olmadığını, böyle bir durum olursa sonuçlarına katlanması gerektiğini sözlerine ekliyor.

Saraydan Kız Kaçırma

Mozart'ın altı yıl sonra yazdığı singspiel *Saraydan Kız Kaçırma*'da (1781) iki farklı kadın kişiliği görüyoruz: Konstanze ve hizmetçisi Blonde. Konstanze evlenmek üzere olduğu nişanlısı İspanyol prensinin uşağı Pedrillo ve Blonde ile bir gemi yolculuğundayken gemiyi korsanlar basar. Kadınları ve Pedrillo'yu esir alırlar ve bir Osmanlı paşası olan Selim Paşaya satarlar. Paşa Blonde ile Pedrillo'yu saray muhafızı Osman'ın hizmetine verir. Kendisi Konstanze'yi yanından ayırmaz. Ona âşık olmuştur. Bütün cariyelerinden farklı davranır ona. Ama saygı gösterir, yaklaşmaz. Onun kendiliğinden sevgi göstermesini ister, bunu beklediğini söyler. O, paşanın ona verdiği bütün olanaklara karşın aşkını reddeder; açık yüreklilikle başkasını sevdiğini ona bağlı olduğunu söyler (1. Perde, 6.arya). Ölmeye bile razıdır. Paşa kızar, ölümden daha beter bir durumla karşılaşacaktır. Ölene kadar zindanda en ağır işkencelere maruz kalacaktır. Kadın her şeye razıdır, kararından dönmez (2.perde 11.arya). Paşa onun direncini görünce hayranlığı daha da artar. Osman ise "Sen benim kölemsin" diye Blonde'yi taciz edip durur. Blonde "Ben özgür doğdum İngiliz'im kimsenin esiri olamam." Diye yanıtlar. Blonde'nin başkasını sevmek ya da Osman'i itici bulmak gibi bir derdi yoktur. O esarete karşıdır. Efendisi diye onun önünde eğilmez, dalga geçer. Bu arada Belmonte Konstanze'nin izini sürmüş, nerede olduğunu öğrenmiştir. Saraya gelir. İlk anda uşağıyla karşılaşır. Pedrillo onu yapı ustası olarak Paşaya tanıtır, saraya girmesini sağlar. İki erkek bir kaçış planı hazırlarlar. Osman şarabının içine uyku ilacı katarak uyutulacak, sonra kızlar kaçırılacak. Plan tutmaz, Osman uyanır, tam kaçacakları sırada onları yakalar. Gürültüyü duyan Paşa gelir. Konstanze'nin kaçmaya hazırlandığını görünce kızmaktan çok kırılır, kendini aldatılmış duyar. Konstanze Belmonte'yi kurtarmak için ölüme razıdır. Belmonte kendini tanıtır. Bir prens olduğunu, şimdiye kadar kimsenin önünde diz çökmediğini söyleyerek Paşanın önünde diz çöker ve Konstanze'yi affetmesini ister. Belmonte'nin adını duyan Paşa babasının onun can düşmanı olduğunu anlar. Kıskançlık yüzünden onun bütün geleceğini mahvetmiş, sevdiği kızı elinden almış, doğduğu ülkeden ayrılmasına neden olmuştur. "Sen



Saraydan Kız Kaçırma, Opera National du Rhin

benim yerimde olsan ne yaparsın” diye sorar Paşa. Bunları duyan Belmonte kaderine razı olduğunu söyler. Paşa intikam duygusundan uzaktır, kötülüğe kötülükle yanıt vermeyecektir. Hepsini affeder.

Osmın dışında erkekler bu operada olumlu. Belmonte cesur. Konstanze'yi kurtarmak için her tehlikeyi göze alıyor. Ölüme bile razı. Pedrillo onun gibi değil. Osmın'ı uyutmaya karar verdiklerinde yoğun bir hesaplaşma yaşıyor, yapsın mı, yapmasın mı? (2. perde, 7. sahne. Pedrillo'nun ariası), bir türlü cesaret edemiyor, kendini yüreklendirmeye çalışıyor. Ama sonunda her şeyi göze alıyor. Yine de erkeğin kadına bakışının değişmemiş olduğunu görüyoruz bu operada. Her ikisi de sevgililerine güvensizlik gösteriyor, onları aldatmış olmalarından kuşku duyuyorlar. Bunu çekinerek de olsa belli ediyorlar, kadınlardan da yanıtını alıyorlar. Konstanze kırılmış rolü oynayarak Belmonte'yi utandırıyor. Blonde ise Pedrillo'nun suratına bir tokat indiriyor.

Alfred Einstein Mozart kitabında bu operanın singspiel olarak Alman opera tarihinde çığır açtığını söyler. Ona göre bunun pek çok nedenleri vardır. En önemlilerinden birinin ilk kez bir singspiel'in müziğinde çalgıların tını renklerinin ifade aracı olarak kullanılmış olmasını gösterir. İkincisi ve daha da önemlisi olarak Mozart'ın türlere ilişkin kalıplarla dü-

şünmemiş olduğunu, tek bir araya dışında kişileri, şarkı söyleyen opera sanatçıları olarak değil yaşayan insanlar olarak gösterdiğini söyler. Buna örnek gösterdiği Konstanze'nin ikinci perdedeki koloratürlü ariasıdır. Opera seria türüne giren bu uzun arayı "zavallı Selim paşa sonuna kadar dinlemek zorunda" kalmıştır der.³⁰ Einstein'ın bu kitabından günümüze opera oyunculuğunda büyük değişimler yaşandı. Şimdiki opera yorumlarında ister ciddi, ister komik operalarda olsun, en ağır aryalarda bile sanatçı hareketsiz durmuyor. Aryanın içeriğine beden diliyle ve mimiklerle de katkıda bulunuyor. Çevresindekiler de davranışlarıyla buna katılıyorlar. Örneğin 2010'da Barselona'da Teatre del Lecea'da Alman rejisör Chrisof Loy'un sahnelediği bir temsilde Konstanze bu arayı söylerken Selim Paşa çok sinirlenir, odada bir aşağı, bir yukarı dolaşır. Konstanze, işkence çekmeye bile razı, zavallı bir kadın gibi değil, başkaldıran, saldırgan bir ifadeyle söyler arayı. Paşa büsbütün sinirlenir, kendine hâkim olamaz Konstanze'yi yakalayıp ihtirasla öper. Zaman içinde sahnelemede yaşanan değişimleri 3.Bölümde *Sihirli Flüt* sahnelemelerinde daha ayrıntılı ele alacağım.

Cosi fan tutte

Cosi fan tutte. Mozart'ın üç da Ponte operasının sonuncusu. Yine Mozart'a özgü türünün sınırlarını aşan bir opera buffa. Da Ponte operalarının Mozart'ın sanat yaşamında farklı bir yeri var. Da Ponte, yukarıda değindiğim gibi sarayda görevliydi, kayserin emrinde çalışıyordu. Mozart'la birlikte çalışmalarının ilk ürünü *Figaro'nun Düğünü*'dür. Figaro Viyana'da pek iyi karşılanmamasına karşın, Prag'da çok sevilir. Öyle ki, ilk sahnelenmesinden bir yıl sonra bile çok sık oynanıyor. Bu durumda Mozart'a Prag operasından yeni bir opera siparişi veriliyor. *Don Giovanni*. Bu iki operayı daha sonra ele alacağım. Nedeni her ikisinin de opera buffa'nın ötesinde derin ve incelikli boyutları olması. Yazarlar da bunu vurgulamak için librettoya birincisinde "commedia per musica, ikincisinde "dramma giocosa" diye yazmışlar.

"Cosi fan tutte" herkes böyle yapar anlamına geliyor. Dilimize "Kadınlar Böyle Yapar" diye çevrilmiş. Çünkü konu "kadınlara güvenilir mi, güvenilmez mi?" tartışması üzerine kurulu. Kişiler: iki genç yakışıklı asker, bir yaşlı adam; iki genç kız ve hizmetçileri. Bir içki sohbetinde erkekler arasında bir tartışma başlar. Yaşlı adam, hiçbir kadına güvenilemeyeceğini söyler. Gençler sevgililerinin onlara nasıl bağlı olduklarını, hiçbir zaman onları aldatmayacaklarını savunurlar. İş bü-



Cosi Fan Tutte, Opera Komik, Berlin

yük bir para karşılığı iddiaya biner. Yaşlı adam bir senaryo ortaya atar: Gençler birden savaşa çağıldıklarını söyleyerek gitmiş gibi yapacaklar, sonra kılık kıyafet değiştirerek geri dönüp kızlara âşık rolü oynayacaklar. Her şey bir gün içinde olup bitecek. Kızları inandırmak için tam bir tiyatro oynanır. Savaşa gidecek asker rolünü üstlenen başka gençler bulurlar. Acıklı vedalaşmalardan sonra askerler kıyıya yanaşan bir gemiye bindirilerek koroyla marşlarla yolcu edilirler.

Kızlar büyük üzüntü içindedirler. Ne yerler, ne içerler. Ellerinde sevgililerinin resimleri ağlaşıp dururlar. Hizmetçi Despina "başka erkek mi yok? " diye onları teselli etmeye çalışır. Kızlar bu sözlerle fena halde kızarlar, kesinlikle karşı koyarlar. Yaşlı adam iddiayı kaybetmek üzeredir. Hizmetçiye açılır, yardım ister. Bu kez işi o ele alır. Çok yakışıklı iki gencin onlara deli gibi âşık olduğunu, hep kapılarında beklediklerini söylemesi için Despina'yı ikna eder ve görüşmeleri için ısrar etmesini söyler. Sonunda kızlar görüşmeye razı olurlar. Oyunda gençler intihara kalkışacaklar, Arsenik içer gibi yaparak yere yığılacaklardır. Doktor çağılacak, hastaların ancak sevgiyle kurtulabileceklerini söyleyecektir. Oyun etkili olur. Kızlar, kendileri yüzünden ölmek üzere olan gençleri kurtarmak için yumuşar ve evlenmeye razı olurlar. Böylece deneyimli yaşlı haklı çıkar.

Burada oyun içinde bir oyun oynanıyor. Konu absürt boyutlarda bir güldürü havası içinde sürüyor. Oyuncular rollerini oynarken bir yandan da kendi aralarında ya da kendi kendilerine konuşuyorlar. Kızlar bunu fark etmiyorlar. Despina önce doktor kılığında girip, hastaları diriltmek için Latince yalan yanlış sözler söyleyerek manyetizma yapıyor (o yıllarda manyetizma tedavisiyle ünlenen bir doktora gönderme). Hemen ardından nikâh için noter kılığında ortaya çıkıyor. Kızlar Despina'yı yine tanımıyorlar. Tam nikâha hazırlanırken, askere gidenler, savaşa övgü dolu sözlerle marşlar söyleyerek aynı günün akşamı savaştan dönüyorlar. Burada Mozart'ın militarizme karşı duruşunu askerliğe ironik bakışını görüyoruz. Aynı ironik bakış, daha önce yazdığı *Figaro'nun Düğünü*'nde de görülüyor. Nişanlılar noter kılığındaki Despina'yı erkek sanarak kıyameti koparıyorlar. Sonunda oyun anlaşıyor, her şey tatlıya bağlanıyor.

Mozart'ın müziği opera buffa'larda görülen bu alışıldık tutarsızlıkları tam tamına karşılıyor. Duruma göre dokunaklı, hazin, kışkırtıcı, komik ve son derecede ironik. Yeter ki iyi bir dramaturgi yapılsın ve sanatçılar bu anlayışla yorumlasınlar. Ne yazık ki opera ilk sahnelenişinden günümüze kadar Mozart'ın en sık sahnelenen yapıtlarından biri olmasına karşın yine de tam anlaşılamamış. "Müzik güzel, ama konu saçma. Üstelik kadınlar aşağılanıyor" diyen çok. Gerek metin, gerek müzik dikkatle okunduğunda/dinlendiğinde anlaşılması güç değil. Erkeklerin hepsi aynı. Kadını kendilerine ait bir mal gibi görüyorlar. Aşklarıyla kumar oynuyorlar. Yalan üzerine bir oyun kurgulayarak kadınların duygusal/duyumsal yanlarını sömürüyorlar. Kendilerinde her hakkı görüyor, onlara hiçbir hak tanımıyorlar. Kadınların karakterlerine gelince birbirinden farklı. Despina, görmüş geçirmiş, erkeklerle değer vermeyen, yaşamını keyfince biçimlendiren, soylulara hizmet etmekten usanmış, paraya düşkün (ezen-ezilen ilişkisini kadın erkek farkı gözetmeksizin Mozart başka operalarında da dile getirir, Figaro- kont Almaviva; Leporello- Don Giovanni vb.). Kızlardan Dorabella aşırı duygulu. Dengesiz. Acısı neredeyse çılgınlığa dönüşüyor. Kendini öldürecek kadar ileriye varan umutsuzluktan Despina'nın etkisiyle birdenbire kurtuluyor. Fiordiligi daha akılcı. Yoğun bir vicdan hesaplaşması yaşıyor. Ortak yanları üçünün de sevecen, merhametli, sevgiye susamış olmaları. Sonunda herkes birbiriyle barışıyor, kızlar sevgililerine sadık kalacaklarına söz veriyorlar. Ama koşullu: bir daha böyle bir oyuna getirilmeyecekler.

Burada aşağılanan kim? Erkek mi, kadın mı?

Figaro'nun Düğünü

Mozart, o dönemde adet olduğu üzere, operalarını sipariş üzerine yazıyordu. *Figaro'nun Düğünü*'nü ise Da Ponte'ye kendisi önermişti. Konu Pierre Beaumarchais'nin "*La Folle Journe ou le Marriage de Figaro*" adlı oyunundan alınmıştır. Beaumarchais' 1778 de yazdığı "*Le Barbier de Seville*" in devamı olarak bu oyunu kaleme almıştır. Fransa'da halk tarafından çok sevilmesine karşın, soylulara ağır eleştiri getirdiği için, 16. Louis "*Figaro*"nun sahnelenmesini yasaklar. Kimi Mozart biyografına göre, konunun politik yanının onu ilgilendirmesinden çok oyundaki girift olayların opera buffa için iyi bir konu olması ona çekici gelmişti. Çalışmamda olabildiğince bu tür tartışmaların ayrıntılarına girmekten kaçındığım için burada sadece bir noktaya dikkat çekmek istiyorum: Mozart'ın soylularla olan çelişkili ilişkisi. Özgürlüğünü her şeyden üstün tutup serbest sanatçı olarak yaşamayı göze almıştı Mozart, ama yine de yaşayabilmek için soylulara hizmet etmesi gerekiyordu. Bu çelişkinin onun iç dünyasında etkisiz kalabileceğini düşünemiyorum.

Da Ponte operanın metnini aslına oranla çok yumuşatmış, opera buffa'ya uygun bir biçime dönüştürmüştür. Öyle bile olsa Viyana'da hoş karşılanmaması, birkaç temsilden sonra programdan kaldırılması politik içeriğinden kaynaklanır.

Operanın başkışilerinden Kont Almamiva görünüşte adildir. Soyluların "ilk gece" haklarına karşı koymuştur.³¹ Oysa hizmetindeki kızların peşinden koşar. Figaro ile evlenmek üzere olan Suzanna'yı elde etmeye çalışmaktadır. Öte yandan son derece kıskanç ve otoriterdir. Suzanna'nın, kontesin dairesine bitişik odasında Cherubino'yu yakalayınca Kontesin bu yeniyetme çocukla ilişkisi olduğundan kuşkulananarak ortalığı birbirine katar, oğlanın hemen aynı günde askere gitmesini emreder. Figaro kontun Suzanna'nın peşinde olduğunu bilir (Figaro'nun konta pabuç bırakmayacağını ima eden ilk aryası). Ona bir tuzak hazırlar. Kontun adamlarını toplar, çiçeklerle, çalgılarla onun "ali cenap" lığını öven şarkılar eşliğinde Susanna ile evleneceğini bildirir. Böylece sevgilisini kontun elinden kurtarmış olacaktır.

Kontes aldatıldığı için çok mutsuzdur. Kendini öldürmeyi düşünecek kadar büyük bir aşkla kocasına bağlıdır. Onun çapkınlıklarını önlemek, sevgisini yeniden kazanmak için Susanna ile iş birliği yaparak konta tuzak hazırlar. Düğün gecesi Susanna kontu bahçede buluşmaya çağırarak, buluşmaya onun giysileriyle kontes gidecektir. Bu karma-

³¹ Eski bir geleneğe göre soylular, hizmetlerinde çalışan kızlar evlendiklerinde ilk gecelerini kendileriyle geçirmelerini isteme hakkına sahiptirler.



Figaro'nun Düğünü, Opera House, San Francisco

şaya kontun kandırdığı, sarhoş bahçıvanın küçük kızı Barbarina'nın Cherubino'ya olan aşkı; Cherubino'nun kontes sanarak onun kılığındaki Susanna'nın peşinde koşması; Figaro'nun kıskançlığı; Figaro'nun borç almak için evlenmeyi vaat ettiği yaşlı Marcellina'nın evlilik dışı dünyaya gelen oğlu olduğunun ortaya çıkması vb. birçok beklenmedik olayla karşılaşırız.

Yukarıda söylediğim gibi, Beaumarchais'nin bu çok boyutlu toplumsal eleştirisi, oyunun sansürden geçmesi için her ne kadar hafifletilmiş olsa da, büyük bir ustalıkla işlenen rol dağılımı, ironi, mizah vb. öğelerle daha da vurgulanıyor. Opera başkişi ağırlıklı değil. Adına bakarak Figaro figürünün hepsinden ağırlıklı olduğu düşünülebilir. Olaylar elbette onun çevresinde dönüyor. Ama rollerin her birinin müzik açısından bir ağırlığı var. Mozart karakterleri müzikle çizer. Bu genellikle böyledir. Onun kişileri etiyle, kanıyla yaşayan kimselerdir. Ama bundan önceki operalarında bu az çok kişilere göre değişiyordu. Bu operadaysa karakter çiziminde rolün önemi ölçüt olmamıştır. Örneğin Barbarina Cherubino ile evlenmek için konttan izin isterken, gece odasına geldiğinde ona ne isterse yapacağı sözünü verdiğini anımsatarak kontu herkesin içinde rezil eder. Ne ki bunu hınzırlıkla değil

saflıkla yapar. Onun kişiliğini, saflığını, konttan korkusunu, kontun Susanna'ya götürmesi için ona verdiği iğneyi düşürdüğünde söylediği kısa kavatinadan anlarız. Barbarina'nın rolünün çok küçük olmasına karşın, ilk dinlenişte akılda kalabilen bu kavatina operanın en güzel parçalarından biridir. Müziğin rol dağılımındaki payı göz önünde tutulduğunda konunun ardındaki düşüncelerin ortaya çıkmasındaki etkisini anlamak güç olmaz.

Kadınların, farklı konumları ve kişiliklerine karşın aralarında dayanışma vardır. Ortak özellikleri sevecen ve sevgi dolu olmalarıdır. Figaro ile evlenmeye kalkışan, Susanna'yı kıskanan Marcellina bile, Figaro'nun daha bebekken çalınan, yıllarca aradığı oğlu olduğunu anlayınca her şeyi unuttur, onların safında yer alır. Kararlıdırlar. Ne istediklerini bilirler. Erkekler çapkın, çıkarıcı, hem otoriter, hem de zayıf kişiliklidirler. Kont, bir gün içinde adamlarının önünde üç kere kontesten özür dilemek zorunda kalır. Oyunun sonunda kontes onu affeder, sevgisini yeniden kazandığına inanır. Böyle birinin birdenbire değişebileceğine inanmak zor da olsa kontesin sevgisi ağır basar.

Don Giovanni

Figaro'nun Düğünü'nde, Figaro oyuna adını verdiği halde rolünün diğerlerinden daha ağırlıklı olmadığını, bunu özellikle müziğin vurguladığını gördük. Aynı şeyi *Don Giovanni* için de söylemek olanaklı. Çünkü hem öteki erkekler, hem de kadınlar ondan daha geri planda değiller. Hepsinin konuya açıklık getiren önemli resitatifleri, aryları ve başkalarıyla birlikteyken kendi kendine konuşmaları var. Ancak yine de aralarında çarpıcı bir fark var ki, bunu da yine müzik dile getiriyor. Don Giovanni görünmediği zaman da varlığı duyuluyor. Sahne de olsa da olmasa da hep var. Her şey onun çevresinde dönüyor ve ona bağlı olarak gelişiyor. Örneğin *Figaro*'da kontun çapkınlığı, kontesin büyük bir aşkla ona bağlılığı, daha çocuk sayılan Cherubino'nun cinselliği yeni tatmaya başlayıp her kadına aşk duyması vb. olaylar Figaro ile bağlantılı değildir. *Don Giovanni*'de tüm olaylar, olayların gelişmesi... Her şey Don Giovanni ile bağlantılıdır. Oyunun sonunda, Don Giovanni'nin cehenneme gidişi olağanüstü dramatik bir müzikle anlatılır. Hemen ardından önce gerilimli sonra neşeli bir müzikle geride kalanlar yollarını çizerler. Tanrısal adalet yerini bulmuştur. Yaşam sürer. Basit bir köylü kızı olan Zerlina, nişanlısı onu affettiği için mutludur. Kısa bir kararsızlık geçirip kendini kaptırmış (Zerlina-Don Giovanni düeti, 1.perde, 9.sahne), sonra pişmanlık duyup Masetto'dan af dile-



Don Giovanni

miş barışmışlardır. Hiçbir şey olmamış gibi arkadaşlarıyla buluşmaya hazırlanırlar. Donna Elvira kandırılmış olmanın altında ezilmiş olsa bile, Don Giovanni'ye duyduğu sevgi derindir. Onun sonunun geldiğini hissetmiştir. Çelişkili duygular içinde, acısı intikam duygusu uyardırırken sonsuz bir merhamete dönüşmüştür. Eski yaşamına dönemez artık. Manastıra çekilecektir. İntikam duygusu içinde çırpınan Donna Anna'nın istediği olmuş, hain cezasını bulmuştur. Onun da artık mutlu olacağı ve yanından hiç ayrılmayan ona hep destek veren nişanlısı Don Ottavio ile yeni bir yaşama başlayacağı beklenir. Ama o buna daha hazır olmadığını söyler ve nişanlısından bir yıl beklemesini ister. Anna'ya olan sevgisinden onun her isteğini yerine getirmeye hazır, ama dengeli, itidalli bir kişiliği olan Don Ottavio da buna razı olur. Pekiyi, soylu ve saygın biri olan Don Giovanni nasıl bir karakterdir? Mozart'ın kişilerinin hep yaşamdan alınan etiyle kaniyle yaşayan kişiler olduğunu söylüyoruz. Mozart'ı yorumlayan sanatçıların buluştukları ortak noktalardan biri de bu, operalarındaki kişilerin yaşayan insanlar olmaları. Don Giovanni görünüşte sorumsuz, keyfinden başka bir şey düşünmeyen her türlü kötülüğü yapabilen biridir. Gerçekten öyle mi? Suretin ardında gizlenen bir şey yok mu? Don Giovanni rolünü oynayan sanatçıların

çoğu söyleşilerinde bu rolün altında ezildiklerini dile getirirler. Bunun yanıtını daha sonraya bırakarak operanın ilk temsillerinden sonra nasıl alımlandığından kısaca söz etmek istiyorum.

Da Ponte ve Mozart'ın bu operasına sanat dünyasının ilgisi hiç ek-silmemiş. Gerçi daha önce de Don Juan karakteri üzerine çok yazılmış, çizilmiş değişik düşünceler üretilmiş. Ama doğrudan Mozart'ın operasına duyulan ilgi, onu konu alan öyküler, hakkında felsefi, bilimsel yazılar yazılmasına neden olmuş. Böylece konuya döneme göre sürekli yeni alımlama boyutları getirilmiş, bunların da etkisiyle her sahnelenişinde bir yenisi eklenmekte. Bunlar opera tarihi açısından olduğu kadar toplum tarihi açısından da önemli. 1954'te karşı duruşuyla tanınan film yapımcısı Walter Felsenstein'in ilk yorumladığı opera Don Giovanni olmuş. Bugün tarihsel bir nitelik kazanmış olan bu yorumda hem 50'li yıllardaki toplumsal değişimi hem de opera oyunculuğundaki değişimi izleyebiliyoruz. Felsenstein operaya bir müzikli tiyatro gibi yaklaşmış. Yorumunda 19. Yüzyıldaki alımlamayı sürdürerek Don Giovanni'ye şeytansal güç yüklemiştir. Buna karşılık konuyu bir tiyatro oyunu gibi ele alarak son derece dramatik bir hava yaratmıştır. Oyuncular, özellikle üç kadın resitatiflerde, aryalarda tiyatroda büyük tıratlar söylemişçesine abartılı jestlerle, aşırı mimiklerle ifadeyi dramatikleştiriyorlar. Yüzyılın başlarındaki yorumlara baktığımızda 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan değişimin, birinci yarıya oranla ne denli hızlı olduğu görülüyor. Örneğin 2007'de Milano Scala'da sahnelenen oyunda, Don Giovanni'yi Kumandan kılıcını çekerek öldürüyor. Birebir intikam. O dumanlar içinde yere yığılırken perde iniyor. Son sahnedeki altılıda Don Giovanni arkadan sigarasını tüt-türerek geliyor. Ortalık dumana boğuluyor, bir anda hepsi yok olurken o umursamaz bir tavırla sigara içmeyi sürdürüyor. Hanneke'nin Paris'teki yorumundaysa olaylar cam bir gökdelenin üst katındaki bir büroda geçiyor. Don Giovanni genç bir iş adamı. İlgisiz ve sevgisiz, paradan başka bir derdi yokmuş gibi. 2011 yılında Bonn operasında sahnelenen oyunda düğün sahnesi bir köktendinci köyde geçiyor. Zerlina tesettürlü bir gelin. Bu tür yorumlar günümüz toplumuna ışık tutmakla birlikte müziğe uyup uymadıkları sorunuyla karşı karşıyalar. Uysa bile öze inmeksizin belli bir zaman dilimine gönderme olduğu için kalıcı olmayabilir. Ama yine de 18.yüzyıl sonundan 21. Yüzyıl başlarına kadar geçen zaman içinde yaşanan değişiklikler açısından çok değerli belgeler. Buna karşılık 19. Yüzyılda yapılan öze ilişkin iki yorum, doğru ya da yanlış günümüze kadar süren bir anlayışa damgasını vurmuş: Alman yazar E.T.A Hoffmann ve Danimarkalı filozof S.Kierkegaard. İki farklı duruş. Konumuz açısından bunlara kısaca değinmekte yarar var.

Hoffmann 19.Yüzyıl romantizminin etkisiyle Don Giovanni'ye şeytansal bir güç yüklüyor. Bütün davranışlarını, insanlarla ilişkilerini ve onların davranışlarını, duruşlarını bu bakış açısından yorumluyor. Örneğin, *Don Juan*³² adlı kurgusal öyküsünde Donna Anna'nın Don Giovanni'nin bu şeytansal gücüne karşı koyamadığını ona derin bir aşkla bağlandığını Ottavio ile bu nedenle evlenmek istemediğini anlatır. Konunun özüne sinen bu yorum Anna Giovanni'ye aşık mıydı, değil miydi diye bugün hala tartışılmakta. Cinselliği ortaya dökmenin moda olduğu günümüzde kimi sahnelemelerde, perde arkasında gelişen olayı sahneye taşıyarak tecavüz olayını Anna'nın başlattığı gösteriliyor. Burada izleyici Anna'yı çeken gücün doğaüstü (şeytansal) bir güç olduğunu nerden anlasın? Her izleyici metni okuyup üzerinde düşünür mü?

Kierkegaard da Don Giovanni'ye şeytansal bir güç yüklüyor. Onun incelemesi Hristiyanlık felsefesine kadar uzanan felsefi bir yazı.³³ Don Giovanni'yi birey olarak değil, varoluşsal diyalektiğin içinde soyut bir fikir (ide)olarak ele alıyor. Erotik duyusalığa karşı korku. Onun sonuna kadar direnmesini varoluşsal korkuyla açıklıyor. Ona göre soyut bir fikir ancak soyut bir sanat olan müzikle ifade edilebilir. Bu nedenle *Don Giovanni*'yi doğrudan müzik açısından ele alıyor. Sevgi, tutku, kin, nefret vd. karşıtlıkların bu müzikte nasıl eşzamanlı bir araya geldiğini örneklerle uzun uzun anlatıyor. Benim yukarıda çok basite indirgeyerek (konuyla örnekleyerek) söylediğim Don Giovanni'nin varlığının hep duyulmasını da operanın müziğiyle açıklıyor.

Kierkegaard'ın bu felsefi incelemesi konumuz dışında kaldığı için üzerinde durmuyorum. Hoffmann'ın yorumu fantastik, kurgusal bir öykünün içinde geçer. Bu nedenle operanın metni iyi okunduğunda onun yorumu etkili olmayabilir. Kierkegaard'ın ki ise yoruma açıktır. Onun düşüncelerine katılıp katılmamak yazıyı okuyanın kararıdır. Operanın sahnelenmesinde bu yorumun felsefi yanı ne kadar ciddiye alınıyor bilinmez, ne ki bu yazarların Don Giovanni'ye yükledikleri doğaüstü güç tutmuş ve günümüze kadar sürmüş. Mozart araştırmacılarından D.Borchmeyer Mozart kitabının *Don Giovanni*'yi ele alan bölümüne "19. Yüzyılsız bir Don Giovanni Ricasıyla" diye başlık atmış. E.T.A Hoffmann'ın ve Kierkegaard'ın yorumlarının nasıl yanlış yorumlara ve sahnelemelere yol açtığını anlatıyor³⁴. Ben kendi bakış açımdan

32 E.T.A.Hoffmann, *Fantasie Stücke in Callots Manier IV Don Juan* 1814

33 Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder: Die Stadien des Unmittelbar-Erotischen oder das Musikalisch-Erotische* 1843

34 Dieter Borchmeyer, *Mozart oder Die Entdeckung der Liebe* 2005

Kierkegaard'ın iki düşüncesine katılıyorum. Biri Mozart'ın müziğinde karşıtlıkların çok seslilik içinde bütünleşmesi ki bu zaten benim daha önceki çalışmalarında da üzerinde durduğum bir konu³⁵, bu çalışmamın da temel düşüncelerinden birini oluşturuyor. İkincisi de Mozart'ın her operasında olmayan, sadece Don Giovanni'nin müziğine özgün olan az önce açıkladığım yanı, varlığını hep duyurması.

Yukarıdaki sorumuza, Don Giovanni'nin kişiliğine gelince, bunu operaya daha yakından bakarak yanıtlamak istiyorum. Operayı metin ve müzik bütünlüğü içinde dinlediğimizde uvertürün ilk iki akoruyla dramatik bir atmosfer içinde buluruz kendimizi. Müzik, konunun akışına göre neşeli, eğlenceli, hüzünlü, düşündürücü değişimler gösterir, ama dramatik atmosfer değişmez. Perde açıldığında gecedir. Sahnede karanlıkta Leporello Donna Anna'nın evinin önünde dolaşır. Eve giren Don Giovanni'ye bekçilik yapmakta bir yandan da ondan yakınmaktadır. Birden Don Giovanni, arkasında onu -yakalamaya çalışan Donna Anna dışarıya fırlarlar. Çekişme. Ardından Komutanın gelmesi, tartışma, düello, ölüm... fısıltılı konuşmalar... ve Donna Anna babasının ölüsünün başında... son derece gerilimli ve dramatik, hüzünlü bir müzikle gelişen olaylar... Maskeli balo sahnesindeki eğlenceli havada Don Giovanni'nin "şampanya aryası" diye tanınan "yiyelim, içelim, eğlenelim" havasındaki neşeli aryası bile dramatik bir olayın geleceğini hissettirir. Nitekim hemen ardından Zerlina'nın çılgılığı, Don Giovanni'nin Leporello'yu yakalayıp sahneye sürüklemesi... Birbirini izler. Böylece müziğin ilk anda yarattığı dramatik atmosfer, olayların ve müziğin kendi içindeki değişimlerine karşın sürer. Daha açık bir ifadeyle, Mozart'ın Don Giovanni'si tüm neşeli ve umursamaz duruşu içinde dramatik ve mutsuz bir kişiliktir. Mozart'ın bütün operalarında sevginin önemli bir yer tuttuğunu, son iki operasının örgüsünü oluşturan temel kavramlarından birinin de sevgi olduğunu göstermeye çalıştım. Don Giovanni'ye bu bağlamda bakınca onu sevgiden yoksun, sevginin ne olduğunu bilmeyen mutsuz biri olarak yorumluyorum. *Sihirli Flüt*'ün sonunu düşünelim: operanın masal dünyasında kimler kalıyor? "İnsan" olmaya kim layık? Sevgiyi içselleştirmiş olan. Don Giovanni'nin direnmesinin nedeni ister korku, ister cesaret ya da umursamazlık, ne olursa olsun sonunu getiren sevgisizliği.

*

Sihirli Flüt'ün temel kavramlarını incelerken daha önceki operalarında Mozart'ın bunları nasıl ele aldığına baktık. Yineleyelim, bunlar sevgi, eşitlik ve özgürlüktü.

35 Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*. 3. Basım 2006; *Görsel Sanatlarda Alımlama Boyutları ve Sanatlar Arası Etkileşim*. 2010; *Paul Klee'nin Ders Notları*, Giriş. 2010.

Sevgiyi tüm boyutlarıyla ele aldığını gördük. Kıskançlık, cinsellik, aldatma, tutku, dayanma gücü, dayanamama, sevecenlik, acıma, özveri... Duygunun her türlüşünü içeren sevgiyle karşılaştık. Sevgi yaşantısı kadın ve erkek karakterlerinde genellikle farklı. Ataerkil toplum yapısı içinde erkek kadını kendi malı gibi görüyor; her türlü hak kendinde, kadına hiçbir hak tanımıyor. Kıskanç, güvensiz, çapkın... Kadın erkeğin üstünlüğünü kabullenmiş, onu değişik yollardan kendine bağlamaya çalışıyor. Soylu ve halk arasında da bu duruş farklı değil. Zerlina Masetto'dan özür diliyor, dayağı hak ettiğini söylüyor (bati bati o bel Masetto, 1. Perde 16. sahne). La finta giardiniera'da gelin barona onun bir dediğini iki etmeyeceğini uzun uzun anlatıyor. Yine aynı operada kontes ona bıçak çeken sevgilisini bulmak için bahçıvan kılığına girip işçilik yapıyor vb. o dönem için bunlar çok doğal. Ancak bu anlayışın dışına çıkanlar da var. Bunlar da olanca canlılığı içinde karşımızdalar. Erkek karakterlerinde özverili hükümdarlar; kaçırılan sevgiliyi bulmak için yollara düşen prensler... Kadın karakterlerinde nişanlısına daha ilk karşılaşmada aldatılmaya gelemeyeceğini bildiren gelin; erkeklere misilleme gerektiğini hanımlarına öğretmeye çalışan hizmetçi... Erkeğin kadına güvensizliğine, onu kendinden aşağı bir varlık olarak görmesine en çarpıcı örneği *Sihirli Flüt*'te güneş kralının ölürken yedi katlı güneş kursunu gece kraliçesinin eline vermemesi. Operanın sonunda Pamina'nın değişimiyle evrensel bir değişim yaşanıyor. Sarastro'nun dünyasında kadın erkek eşit oluyorlar. Bu dünyada sevgi, eşitlik özgürlük egemen; her türlü kötülüğe yol açabilecek olan, hırsın, bencilliğin, saygısızlığın olmadığı bir dünya. Bir hayal dünyası... Sarastro böyle bir hayali gerçekleştirmenin yolunu da gösteriyor: "insan" olma... Değişebilme. Burada üzerinde durulması gereken iki önemli nokta var: Biri değişe bilirliliğin belli bir sınıra kadar olabilmesi. Papageno sınavları başaramıyor, bir sınırda kalıyor. Ancak sınava girmesi için gereken, buna insan olmak için gereken de diyebiliriz, erdemlilik onda da var, kötülükten, hırsın uzak. Bütün istediği güzel yiyip içmek, güzel bir kadın bulup bir sürü çocuk yaparak kendi dünyasını kurmak.

İkincisi Pamina'nın Tamino üzerindeki etkisi. Oyun başladığında ikisi de daha çocuk denecek yaşta. Tamino korkak. Yılanı öldürecek yerde korkudan düşüp bayılıyor. Onu kurtaran kraliçenin nedimeleleri, yani Kadınlar. Yönlendiren yine kadın gece kraliçesi. Körü körüne ona inanıyor. Bilge oğlanlar ona hep erkek olmasını, dayanıklı olmasını söylüyorlar. Sevginin gücüyle yürekleniyor (burada da kadın, Pamina). Son sınava girerken ona güç veren yine Pamina. Babasının yüzbinlerle yillanmış ağaçtan yonttuğu Sihirli flütün gücüne inanarak elinden tu-

tup onu yürütüyor. Kaçırıldığında anne özlemiyle çırpınıyor. Her şeye karşın dürüst davranıyor. Kaçmak istediğini Sarastro'ya itiraf ediyor. Annesinden intikam almamasını istiyor. Sarastro'nun sözlerini dinledikten sonra ona inanıyor. Annesine karşı da dürüst. Tamino'nun uyumlandığını söylüyor. Artık onu sevmez miyim diye soruyor. Annesinin nasıl değişmiş olduğunu gördükten sonra kendi içsesini dinleyerek kararını veriyor. Sarastro'nun başta söylediği gibi bir erkeğin onu yönlendirmesine artık gerek duymuyor.

Konunun örgüsünü oluşturan iki önemli öğeyi sona bıraktım: bilge oğlanlar ve sihirli flüt. Bilge oğlanlar oyunda dört kez karşımıza çıkarlar. Tamino Pamina'yı kurtaracağına söz verdikten sonra Gece kraliçesinin nedimelerine Sarastro'nun tapınağına giden yolu nasıl bulacağını sorar. Kadınlar Tamino ve Papageno'ya bütün yolculuklarında "genç, güzel, tatlı ve bilge " üç oğlanın rehberlik yapacağını söylerler ve onların sözünden çıkmamalarını salık verirler. Tamino yola çıktığında gökten üç oğlan iner. Pamina yaşıyor mu diye sorar Tamino onlara. Buna yanıt vermezler, "dayanıklı, sabırlı ve suskun" olursa bu yolun onu erce başarıya ulaştıracağını söyleyerek gideceği yolu gösterirler. Geleceği bilirler, ama sır vermezler. Sınavın başında Sarastro'nun adamları sihirli çalgıları ellerinden almıştır. Sınavın ilk aşamaları başarılı geçince Sarastro çalgıları oğlanlarla geri gönderir. Bu oğlanların ikinci gelişleridir Çiçeklerle bezenmiş bir sepet içinde "Sarastro'nun ülkesine hoş geldiniz" sözleriyle çalgıları verirler. Tamino'ya cesur olmasını, amacına yaklaştığını söylerler, Papageno'ya da susmasını... 3. Gelişlerinde şu sözlerle gökten inerler: "Yakında güneş sabahın geldiğini haber verecek. Yakında boş inançlar yok olacak. Yakında (altını ben çizdim) bilge adam zafere ulaşacak..." O sırada Pamina, annesinin Sarastro'yu öldürmesi için ona verdiği bıçakla sahneye girer. Tamino onunla konuşmayınca onu artık sevmediğini sanarak kendini öldürmek istemektedir. Çocuklar kızı uzaktan izlerler; tam bıçağı kalbine saplayacağı anda yetişip bıçağı hızla elinden alırlar. Yanıldığını, çok yakında Tamino'ya kavuşacağını söyleyerek onu ölümden kurtarırlar. Aynı olayı Papageno ile de yaşarız. O da umutsuzluk içinde ipi boyuna geçireceği sırada çocuklar yetişirler, ona sihirli çanlarını anımsatırlar, çalmaya başlayınca gidip Papagena'yı getirirler. İlk karşılaşmamızda çocukların kraliçenin adamları oldukları izlenimini alırsınız. Sonra da Sarastro'nun... Aynı şaşırtıcı durum sihirli flüt için de geçerlidir. Sihirli flütü ve sihirli çanları onlara kraliçe verir. Oysa sihirli flüt Tamino ile Pamina'nın uyumlanmalarına destek olur. Bu tutarsızlık nasıl açıklanabilir? Genelde çocuklar melek olarak açıklanır. Flüt zaten bir

sihir, bir tılsımdır. Tekrar geriye dönüp temel kavramları düşünelim. Çıkış noktamız “insan” olmaktı. “İnsan” olabilmenin koşulları kısaca kötülüklerden arınmak, güçlü olmak, inanmak ve sevmektir. Ben bilge oğlanları insanın içsesinin, sihirli flütü inancın simgesi olarak alımlıyorum. Bu belki aşırı yorum olarak görülebilir. Bu yorumu yaparken, oğlanların olumlu geleceği “yakında” diye yineleyerek haber vermelerine dayanıyorum. İnanan, inancını gerçekleştirmek için olağanüstü çaba gösteren, umudunu yitirmez.

Bu kavramlar Mozart'ın yaşamına da biçim veren kavramlar. Yaşam içinde bunlar iç içe girer, birbirinden ayırmak kolay olmaz ya da hiç mümkün olmaz. Mozart kısa yaşamında böyle durumlarla çok karşılaşmış, bu yüzden büyük acılar yaşamış. Kendine olan inancını hiç yitirmemiş. Ölümü yaklaşıp kadar umudunu da yitirmeksizin içsesini dinlemiş. İçsesin yakında diyen sesini artık duymayınca umudunu da yitirmiş. Sosyolog Norbert Elias Mozart incelemesinde³⁶ Mozart'ın hızlı gelen ölümünü ona yaşama gücü veren inanç ve sevgiyi yitirmiş olmasına bağlar. Mozart kendi dehasına inanıyordu. Bütün gücüyle türlü zorluklara karşı durmuş kısa sürede Viyana'da tutunmuştu. Başarısı uzun sürmedi. Çevresi ondan yüz çevirdi. Büyük bir sevgiyle bağlı olduğu Konstanze de ondan uzaklaşmıştı. Konstanze'nin sevgisi zaten onun ününden kaynaklanıyordu. Onu yaşama bağlayan gücü tükenmişti. Yazarın bu savı tartışmaya açık. Ancak operalarına baktığımızda tartışma götürmez olan, sevginin ana izlek olarak hepsinde sürdüğü. Bunun bir nedeni olmalı. Elias kitabında bunun açıklaması olabilecek önemli bir ipucu veriyor. Mozart görünüşe göre sevgi içinde büyümüş bir çocuk. Oysa Elias onun sevildiğinden kuşku duyduğunu; sevildiğinin hep doğrulanmasını istediğini; sevilmediği duygusu uyandıran bir olay yaşarsa çok üzüldüğünü, umutsuzluğa düştüğünü söylüyor³⁷. Bu bana onun sevgiye bakışı, sevgiyi her boyutuyla ele alışı için çok açıklayıcı geliyor. Her şeyden önce babasının sevgisi onu öylesine sarmalamış ki, her davranışında ona hesap vermek zorunda kalmış. Bunu sevgisizlik olarak algılaması, buna kınılması çok olası. Kimi Mozart biyografıları, onun – sanki göz tanığıymış gibi – annesinin ölümüne duyarsız kaldığını, babasınıninkine ise neredeyse sevindiğini söylerler. Babasının ölümünden sonra rahat bir nefes almış olabilir. Baskılardan birinin eksilmesinden rahatlık duymuş olabilir. Baskılar onu bunaltmış, sevgisini azaltmış da olabilir. Bütün bunlar onun acı

36 Norbert Elias, *Mozart- Zur Soziologie eines Genies*. Stichting 1991. Türkçesi, *Mozart -Bir Dâhinin Sosyolojisi* " Kabalıcı Yayınevi 2000.

37 A.k. S.90-92

duymamış olduğunu kanıtlamaz. Babasının onu annesinin ölümünden suçlu tuttuğunu biliyoruz. Öyle olmasa da ona yeterince ilgi gösteremediği, kadını soğuk bir odada bütün gün tek başına bıraktığı için kendini sorumlu tutmuş olması çok olası. Leopold'un anneyi dadı gibi peşine takmış olmasından hiç de hoşnut kalmadığını düşünmek güç değil. Annesi Mannheim'dan Salzburg'a dönecekken Leopold'un ısrarıyla Paris'e gidiyor. Üstelik oğluna güvenmediği için ana oğulun aynı odayı paylaşmalarında ısrar ediyor. Mozart'ın kendine aynı evde aynı bir oda tutmasına kesinlikle izin vermiyor.

Colloredo'nun hizmetinde Viyana'ya gittiğinde onu uşakların sofrasına oturtmuşlardı. Bu bardağı taşıran son damlaydı. O da özgürlüğü seçmiş, ama yine de soylulara boyun eğmekten kendini kurtaramamıştı. Mozart'ın mektupları ya da yaşamını ayrıntılarıyla anlatan biyografisi okunduğunda bunun gibi acı veren pek çok şey yaşamış olduğu görülür. Bir sanatçının yaratıcılığında yaşantılarının etkili olmaması mümkün mü? Babasının doğum gününde yazdığı bir kutlama mektubunda, "ben şiirsel yazamıyorum; şair değilim." diyor. Sözcükleri gölge ve ışık etkisi verecek gibi düzenleyemiyorum; ressam değilim. Duruşumu, davranışlarımı (Gesinnungen) ve düşüncelerimi (Gedanken) yüz ve beden diliyle bile ifade edemiyorum; dansçı değilim. Ama bunu seslerle yapabiliyorum; ben müzikçiyim (musicus)." Ve bir dostunun doğum gününde piyano çalarak onu kutlayacağını sözlerine ekliyor³⁸. Bu satırlar açıkça, onun yaşam karşısındaki duruşunu ve düşüncelerini müziğinde aramamız gerektiğini bize gösteriyor. Zamanında Mozart'ın müziğine yapılan başlıca eleştirilerden biri karşıt duyguları müziğinde bir araya getirmesiydi. Bunun en çarpıcı örneğini *Don Giovanni*'de ikinci perdenin son sahnesindeki altılı verir. Altı farklı karakter, farklı duygularını ve düşüncelerini müzik diliyle anlatırlar (çokseslilikle yaşamdaki çoksesliliği söylemek istiyorum, müziktekini değil). Operalarda müzik sözle bütünleştiği için karşıtlıklar hemen kendini belli eder. Ama bu çoksesliliği Mozart'ın çalgısal müziğinde de duyarız. Karşıtlıkların biraradalığı Mozart'ın kişiliğine özgüdür. Karşıt duyguları bir arada yaşayabilmek herkesin anlayabileceği bir şey değil. Bu yüzden Mozart eleştirilmiş, hakkında olur olmaz fikirler yürütülmüş. Örneğin baba-oğul ilişkisinde ya da adı Baesle diye adı geçen kuzini Anna Maria Thekla ile mektuplaşmalarında. Babasının son yıllarında aralarına soğukluk girmiş olduğu doğru. Leopold oğlunun başarılarından dolayı kuşkusuz çok mutluydu. Mozart'ın parasından da güzelce yararlanıyordu. Ne var ki onda beklentilerini bulamamıştı. Bunca emek,

38 Ekkehardt Krippendorff, *Die beglaubigte Hoffnung*'dan alıntı.

yol gösterme, bunca nasihat hep boşuna, onu gönlünce biçimlendirememiş, hayal ettiğinden farklı bir kişilik çıkmıştı karşısına. Hele hiç sevmediği Weber ailesinin bir kızıyla evlenmesini hiç içine sindirememişti. Bütün bunlar arada soğukluğa neden olmuş, ama Mozart saygıda hiçbir zaman kusur etmemiş, babasının gönlünü almak için onu Viyana'da evinde bir süre misafir etmişti. Mozart'ın babasının ölümüne üzülp üzülmeyi anlamamız mümkün değil. Ölümünün hemen ardından babasına ithaf edebileceği bir müzik yerine *Müziksel Bir Şaka* (Ein musikalischer Spass)³⁹ adlı divertimentoyu bestelemesi; yine onun için tek sözcük yazmayıp o günlerde ölen çok sevdiği kuşu Star için şiir yazması vb. davranışlarının, söylenenlerin tam tersine onun çok yanlılığı içinde bir tür kendini oyalama da olabilir. Baesle ile ilişkisi için de aynı şey söylene bilir. Baba baskısından ilk kez uzak kalan Mozart Mannheim'da karşılaştığı güzel, havalı, neşeli bir kız olan kuzini Anna Maria Thekla ile arkadaş oluyor. Kız ona yüz verince arkadaşlık daha ileri gidiyor. Bu ne kadar ciddi, ne kadar gönül eğlendirme pek belli değil. Mozart Mannheim'dan ayrıldıktan sonra bir süre mektuplaşıyorlar. Bunu sezen Leopold hemen uyarı mektuplarına başlıyor. Mektuplaşma tavsiyor, ama sürüyor. Ta ki Mozart eski öğrencisi ve iletişimini hiç kesmediği Aloisia Weber âşık olana kadar. Bu kez sevgisi ciddi. Babasının uyarılarına kulak asmıyor. Aloisia'nın peşinde gidiyor. Bu güzel sesli ve yetenekli kızı yetiştirmek için elinden geleni yapıyor, o da bundan yararlanıyor sonra da sırtını çeviriyor. Aloisia sonunda çok başarılı bir soprano olarak ün yapıyor. Mozart ise acıyla sonlanan bu sevginin altında çok eziliyor. Baesle ile mektuplaşmaya yeniden başlıyor, ona yazdığı açık saçık, eğlenceli mektuplar, bu acıya karşı gönül eğlendirmesi neden olmasın? Bunlar bir dehaya yakışmayan davranışlar olarak görülmüş, duyarsızlığına, çocuk kalmış olmasına verilmiş. Oysa bugünün açısından bakınca o dönemde belden aşağı şakaların, cinsellikle ilgili açık saçık sözlerin yadırganmadığı anlaşıyor. (Bu her dönemde böyle değil mi? Hele erkekler arasında...). 2006 yılında Viyana Albertina Müzesinde Aydınlanma dönemiyle ilgili bir sergi açıldı: "Mozart" alt başlık: *18. Yüzyıl Sonu Viyana'sında Aydınlanma Denemesi*.⁴⁰ Bu dönemin öncesini ve sonrasını irdeleyen çok geniş kapsamlı bir sergiydi. Sergiyle birlikte iki katalog yayımlandı. Birinde yazılar, ötekinde görsel malzeme yer alıyor. Resimler arasında bugün bile yadırganacak karikatürler, akıl almaz müstehcen resimler var. Bu tür şeyler sanata da girebiliyor. O dönemde, belli bir kesimde konuşma dilinde de bunla-

39 Ein musikalischer Spass KV 522, 1787.

40 "Mozart" Experiment im Wien des Ausgehenden 18. Jahrhunderts. 2006

nın doğal sayıldığı anlaşıyor. Bugün Mozart gibi içindeki çocuğu hep yaşatan birinin seviştiği kızla böyle şakalaşmaları bu bağlamda algılanıyor. Bunlar onun kişiliğindeki çokseslilik olarak görülebiliyor.

Mozart'ın müziğinin çok yanlılığı sadece müzik alanında değil başka sanat dallarında da etkili olmuş. 2003'de yayımlanan bir araştırma rokokodan bu yana resimlerinde Mozart etkileri olan ressamı ele alıyor. Yazar, Mozart operalarının sahne tasarımını yapan pek çok ressamın dışında bilinçli ya da bilinçsiz Mozart'tan esinlenen sanatçılar üzerinde duruyor⁴¹. Konumuz dışında kaldığı için açıklamalara girmiyorum. Burada sadece 20. Yüzyıl sanatında çığır açmış bir sanatçı olan Paul Klee'nin uzun arayışlardan sonra seçtiği sanat yolunda Mozart'ın müziğinin çok etkisi olduğuna dikkat çekmek istiyorum.⁴² Müziğin Klee üzerindeki etkisi, kendisi de müzisyen olduğu için, doğrudan müziğin biçim dilinde odaklanır (müzik biçimleri, tını rengi, melodi, onu taşıyan armoni, polifoni, vd.). Bu genellikle müziği doğrudan uygulayan sanatçılar için geçerlidir. Buna karşılık pek çok sanatçı da belli bir müzik parçasının yarattığı etkiler resimlerine yansır. *Sihirli Flüt* sahne sanatıyla ilgisi olmayan pek çok ressamın ilgisini çekmiştir. Bunun değişik nedenleri olabilir. Kiminin ilgisini konu, kiminin müzik, kiminin masal ya da mitoloji çekmiş olabilir. Bunlardan hangisi olursa olsun iyi bir sahne tasarımında müziğin etkisi mutlaka kendini belli eder. Üçüncü bölümde sahne yorumlarını ve tasarımlarını ele alırken buna da değineceğim.

Bölümü kapatırken yine *Sihirli Flüt*'e dönüyorum. Operayı alımlarken 18. yüzyıl sonundaki toplumsal ve politik ortamı göz önünde tutarsak Schikaneder ve Mozart'ın mit/masal karışımı öykünün içine sindirdikleri derin düşünceleri anlayabilir, bugünün insanı olarak kendimize pek çok ders çıkarabiliriz. Yaşadığımız ortam iki yüz yıl öncesi gibi değil. Bilim, sanat, felsefe üçgeni içinde toplumsal ve çevresel hızlı bir değişim yaşanmakta. Bu değişimde insanın büyük ölçüde olumlu/olumsuz katkıları var. İktidar ve para hırsı başta geliyor. Olanca şiddetle süren savaşlar, soykırımlar, işkenceler... Açlık, sefalet hep buna dayanmıyor mu? Olumsuzlu olumluya dönüştürmek elimizde değil mi? İnsan değişebileceğine göre? Kişiliğimizin sınırları elverdiğince kendimizi değiştiremez miyiz?

41 Ute Jung-Kaiser, *Kunstwege zu Mozart. Bildnerische Deutungen von Rokoko bis heute* Bern/Frankfurt 2003

42 Nazan İpşiroğlu *Resimde Müziğin Etkisi* 2.baskı 24 Yayınları 2002

3. BÖLÜM

Sihirli Flüt'ün Görselleştirilmesi

— § —

SİHIRLİ FLÜT ilk temsillerinden öteye kültür dünyasında kendine sağlam bir yer edinmiş. Her sanat yapıtı gibi yaşamını yaratıcısından bağımsız sürdürmüş ve sürdürmekte. Müzik dünyası değil de Kültür dünyası dememin nedeni *Sihirli Flüt*'ün hiçbir operada görmediğimiz bir başarıyla opera sahnelerinden dışarıya taşmış olması. Müzikal, çocuk operası, kukla tiyatrosu, film, video, animasyon, roman, çizgi roman, polis romanı, okullarda yaratıcı drama çalışmalarından resim derslerine, kompozisyon yazılarına... Akla gelebilecek her şeye konu olabiliyor. Bu bölümde *Sihirli Flüt*'ün yarattığı bu çeşitlilik içinde ilginç bulduğum alımlamalardan bir seçki yaptım. Seçkide çıkış noktam, alımlamaların operanın yazıldığı 1791 yılından günümüze toplumsal yaşamdaki değişimi yansıtan (sahne, sinemada, resim sanatında) en çarpıcı yorumlar olmasıydı.

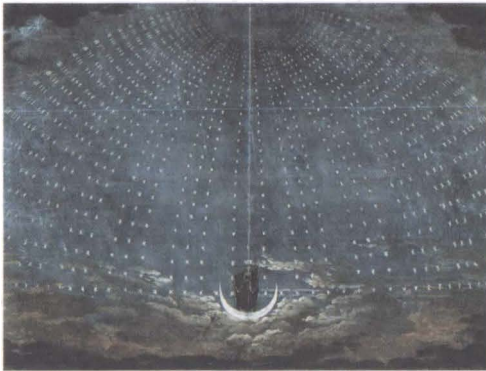
Elimizde Operanın ilk temsillerine ait görsel malzeme yok. 1795'de yayımlanan *Sihirli Flüt* gravürlerinde (Josef ve Peter Schaffer) Pamina ve Tamino dönemin giysileriyle, Sarastro ve rahipler kavuklu, mimari Yunan üslubunda çizilmiş⁴³. Kavuk ya da kavuk benzeri başlıklar rahiplerin giysilerinde uzun yıllar kullanılmış. O yıllarda opera konularına Osmanlı modası girmişti. Yalnız Mozart değil, başka besteciler de gerek konularda, gerek müzikte Türk motiflerini işliyorlardı. Ancak Schaffer'in gravürlerinin ilk sahnelemelere ait olup olmadığı kesin olarak bilinmiyor. 1793'de Münih operasındaki temsilde Joseph Quaglio Yunan ve Mısır karışımı dekorlarla dönemin zevkini yansıtan görkemli

43 Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt* Münih 1987.S.61



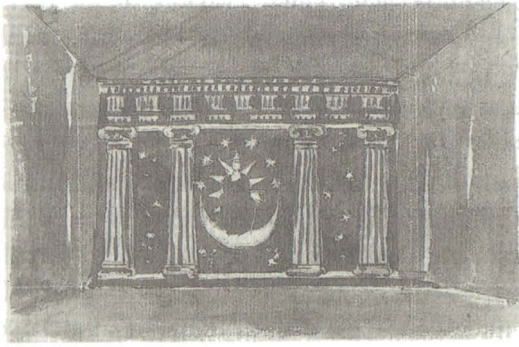
Joseph Quaglio, Gece Kraliçesi 1793

bir mekân yaratmıştı. O dönemde zengin çevrelerde, özellikle masonların çevresinde yaygın olan eğilim eski Mısır uygarlığını taklit eden piramitler, obeliskler, hiyerogliflerle bahçelerini süslemektir. Buna birinci bölümde de değinmiştim. Bu eğilimin temelinde 19. Yüzyıl romantizmi içinde uyanan tarih merakından kaynaklanan tarihsellik akımı yatıyordu. Sanat da bundan payını almıştı. Dönemin tanınmış ressam-



Schinkel, Gece Kraliçesi 1816

larından Friedrich Schinkel'in gerek resimleri gerek sahne tasarımları, yüzyılın sonuna kadar sürecek olan bu akıma en güzel örnekleri verir. Schinkel'in 1816' da Sihirli Flüt için yaptığı sahne tasarımı görkemlilikte Qualio'yu da aşar. Bütün sahneyi kaplayan tapınaklar, kayalıklar, yıldızlı geceler... Sarastro'nun göğsünde kocaman bir güneş simgesi... Geometrik sıralanan yıldızlardan oluşan gök kubbenin içinde, bulutların taşıdığı hilalin üstünde gece kraliçesi... Bu görkemliliğe karşılık,



Goethe, Gece Kraliçesi için çizim, 1794.

Goethe'nin başında olduğu Weimar Kraliyet Tiyatrosu'nda sahnelen-
diğinde sahne tasarımını Goethe kendisi çizmişti. Goethe'ninki Quag-
lio' nun kinin tam tersine süsten, barok öğelerden uzak, çok sadedir.
Gece kraliçesi bir Yunan tapınağının dört sütununun ortasında hilal
üstünde, yıldızların ortasında durur. 1794'deki ilk Weimar temsilini
izleyen soprano Caroline Jagemann anılarında üç oğlan rolünü öğren-
cilerin oynadığını, sahnede tuğla renkli fanilalarının üstüne giydikleri
kısa tunikleri, kirli çizmeleriyle Yunan delikanlılarından çok becerik-
siz köylü çocuğu gibi göründüklerini anlatıyor.⁴⁴ Bu yazıyı alıntılaman
araştırmacı Gruber, Goethe'nin çizimine dayanarak bunun Weimar ti-
yatrosunun parasal durumundan çok Goethe'nin dönemin görkemli,
şasaalı sahneleme eğilimine karşı duruşundan kaynaklandığını söylü-
yor. Mozart operalarıyla ilgili kitapların hemen hepsinde Qualio'nun,
Schinkel'in ve Goethe'nin sahnelemelerinden alınan Gece Kraliçesi res-
mi vardır. Bu iki farklı tasarımın etkisi uzun yıllar sürmüştür. Örneğin,
dönemin tanınmış tiyatro adamlarından İffland'ın Mannheim tiyat-
rosundaki sahnelemesi klasisist üslubu sürdürmüştür. Sarastro sakalsız,
sade bir tunikle, Tamino Romalı bir delikanlı olarak antik desenlerle
bezemeli bir tunikle ve sandaletlerle görülüyor. Sihirli *Flüt*'ün bu bi-
çimini üç perdelik bir singspiel olarak Goethe'nin önerisiyle bacanağı
Ch.Vulpus hazırlamıştı.⁴⁵

Artık bundan sonra sahneleme hangi çizgide olursa olsun opera hep
eğlenceli bir oyun olarak ele alınıyor. İlk temsillerde olduğu gibi, ge-
rilimli politik ortamlarda yapıtın ardındaki düşüncelerin olabildiğince
üstünü örtmek, anlaşılmasını güçleştirmek için singspiel yanına ağırlık

44 Gernot Gruber, a.k.,s.63

45 Gruber,a.k. s.62.

veriliyor. Bu bağlamda *Sihirli Flüt*'ün yaşadığı ilginç bir gelişmeyi 20. Yüzyılda 3.Reich döneminde Almanya'da görüyoruz. 1933'de Hitler'in başa gelmesiyle başlayan "almanlaştırma" eğilimi içinde Mozart'ın İtalyanca operaları, özellikle da Ponte operaları göze batıyor. Kimi hiç sahnelenmiyor, kiminin sadece Almanca çevirileri oynanıyor. *Sihirli Flüt* zaten Alman operası olduğu için pek sorun olmuyor. Ancak içerdiği masonik öğeler sorun yaratıyor. Bunlar nasıl ortadan kaldırılabılır? Metin yeniden yazılabilir mi ya da ne kadar değiştirilebilir? Büyük bir tartışma başlıyor. Eski yapıtlar ne dereceye kadar değiştirilebilir? Hitler 1937'de Nürnberg'de yaptığı parti toplantısında buna bir sınır çiziyor. "Çoğu zaman dönemin koşullarının neden olduğu ve halen uygulanmakta olan kontrollü yorum ölçütünü, güçlü sanat kahramanlarının büyük kültürel eserlerine uygulamak yanlıştır." diyor. "... Ancak ulusal anlamda saygısız biri, librettosu ideolojik görüşlerine karşı olabileceği için Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ünü suçlayabilir. ... Büyük sanat eserleri kendi başlarına mutlak değerler taşır. Bu değer, bu sanat eserini bu şekilde göremeyen ve az çok kendi dönemiyle sınırlı kalan bir bakış açısının değerleriyle ölçülemez." Hitler Wagner operalarını da bu kapsama alıyor.⁴⁶

Hitler'in bu bakış açısına her ne kadar bağlı kalınsa da operanın masonik boyutu çevrede tedirginlik yaratıyor. Yapımcılar oyunu sahnelemeye kolay karar veremiyorlar. Müzik dergilerinde ağır eleştiriler çıkıyor, oyunun bir *singspiel* olduğu, bu boyutuna ağırlık verilmesi gerektiği ısrarla yineleniyor. Bütün bunlar gösteri sayısının giderek düşmesine neden oluyor.⁴⁷ 1938-39 sezonunda Berlin'deki üç operada *Sihirli Flüt* farklı sahnelemelerle oynanıyor. Bunların ortak yanı operadaki masonik öğelerin üstünün olabildiğince örtülmüş olması. *Volksoper*'de (Halk Operası) metinden pek çok şey çıkartılıyor. İsis Osiris adları geçmiyor. Sarastro'nun köleleri Sarastro'yu, sağ kolları havada Hitler selamıyla karşıyorlar. Devlet Operasında (*Staatsoper*) Karajan-Gründgens ikilisi sahneledikleri oyunda masonik boyutun üstünü örtmek için bu tür bir değişiklik yapmıyorlar, ama çarpıcı mekanik öğelerle yüklü, çok gürültülü, tam bir eğlenceli oyun havası içinde izleyicinin düşüncesine fırsat bırakmıyorlar.⁴⁸ *Deutsches Opernhaus*'da (Alman Opera Evi) ise yeniden tarihsellik anlayışına dönülerek 1815'de Schinkel'in Berlin'deki sahne tasarımı kullanılıyor.⁴⁹

46 Erik Levi, *Mozart ve Naziler – Üçüncü Reich Bir Kültür İkonunu Nasıl Kullandı*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011.S. 58.

47 A.k.,s.59

48 A.k.,s.61.

49 A.k.,s.62 .

Sihirli Flüt temsilleri özellikle Salzburg Festivallerinde çok sorun oluyor. Festivalin kurucuları ve çağrılan sanatçılar arasında Yahudilerin bulunması Almanların hoşuna gitmiyor, kendi sanatçılarının Festivalde çalışmalarına izin vermiyorlar. Bu karar sanatçı sayısını kısıtladığı için Festival Yönetimini sıkıntıya sokuyor. Bu arada *Sihirli Flüt* ve diğer Mozart operaları şef Bruno Walter ve rejisör Oskar Stnad'la, daha sonra da Toscanini ile klasik üslupta (kayalıklar, ay, yıldızlı gece, güneş vd.) sahneleniyor. Avusturya Almanya bileşmesinden sonra festival de artık Nazilerin yönetimine giriyor. Nazi yönetimiyle iyi geçinen Clemens Krauss *Sihirli Flüt*'ü üç yıl arayla Münih'te ve Salzburg'da sahneliyor. Münih'teki temsilde konuyu zaman dışına taşıyarak yeni bir ırkın yaratıldığı bir güneş efsanesi olarak yorumluyor. Sarastro'yu da bu yeni ırkın habercisi olarak Yunan tanrısı Apollo kılığında elinde mızrak kalkan gösteriyor. Salzburg'ta ise Sarastro yaşlı bir bilgeye dönüşüyor.⁵⁰ Mozart ve Naziler kitabının yazarı Erik Levi bu temsillerden söz ederken şehrin askerlerle dolduğunu, festivali izleyenler arasında da çoğunluğun askerler olduğunu anlatıyor. Savaşın en kızıştığı yıllarda bile Mozart yılları düzenleniyor, tüm operaları sahneleniyor. En sık sahnelenenlerin *Don Givanni*, *Così fan tutte*, *Figaro'nun Düğünü* olması buna karşılık *Sihirli Flüt* temsillerinin azlığı dikkat çekiyor.⁵¹ Bunun *Sihirli Flüt*'ü, tüm çabalarına karşın kendi ideolojilerine uyarlayamadıklarından kaynaklandığını düşünüyorum.

İkinci Dünya savaşından sonra *Sihirli Flüt*'e tüm yollar açılıyor. İngiltere, ABD, bütün Avrupa ülkeleri, Güney Afrika, Japonya... İngiltere'de Mozart operaları her zaman ilgi görüyordu. Müzik dünyasının en önemli festivallerinden biri olan Glyndebourne festivali 1934'te açılışı *Figaro'nun Düğünü* ile yapmıştı. Festival özel bir girişimle başlamış, kısa sürede ünlenmişti. Festivalin başında Hitler rejiminden kaçan, dönemin en iyi sanatçılarından sayılan Fritz Busch ve Carl Ebert⁵² vardı. Onlar Salzburg'a rakip bir müzik etkinliği oluşturmak istiyorlardı. Bunda başarılı da oldular. Festivalin programına tüm Mozart operalarını almışlardı. *Figaro'nun Düğünü*'nden sonra Mozart'ın başka operaları da sıraya girmişti. Genellikle *Sihirli Flüt*'ün Almanca olması, Alman halk tiyatrosu öğelerini içermesi onun geri plana itilmesine neden oluyordu. Ancak bu uzun sürmedi. Kısa bir süre sonra çok sevilen bir opera ola-

50 A.k., s.63. a

51 Bu konuda ayrıntılı bilgi için *Mozart ve Naziler* kitabına bakınız.

52 Carl Ebert Ankara Devlet Konservatuarı ve Devlet Tiyatrosunun kurucularındandır. İlk opera çalışmalarını da o başlatmış, öğrenciler ilk temsillerini Mozart'ın gençlik operası Bastien ve Bastinne ile vermişlerdi.

rak Glyndebourne'da da New York Metropolitan'da da farklı sahnelemelerle repertuvara girdi. Da Ponte operalarına olduğu kadar artık ona da yer veriliyordu. *Sihirli Flüt* özellikle ressamların ilgisini çekmiştir. Metropolitan'daki ilk temsilde tasarım Marc Chagal'ındı. Salzburg'daki Oskar Kokoschka'nın... Her iki yerde de bu tasarım yıllarla sürdü.

Salzburg'da Kokoschka'ya *Sihirli Flüt* sahnelemesi önerisi, o yıllarda Salzburg festivalinde çalışan dönemin tanınmış şeflerinden W.Furtwaengler'den gelmişti. Sanatçı düşündüğü sahne tasarımını kendisine açıkladığında da çok beğenmişti. Ne yazık ki bu bir yıl içinde Furtwaengler ölmüş, ilk temsil Georg Solti ile 1955' de yapılmıştı. Kokoschka'nın getirdiği yenilik alışlagelen dekorların yerine sahne efektlerini ışık ve renklerle gerçekleştirmiş olmasıydı. O yıllarda Salzburg'un büyük festival salonu daha tamamlanmamıştı. Oyunların çoğu açık hava tiyatrosunda oynanıyordu. Bu 40 m. Genişliğinde 15 m. derinliğinde, arka planında kayalar, taşlıklar ve büyük bir ağaç olan doğal bir mekândı (Felsenreitschule). Kokoschka anılarında bu projesinden söz ederken, perdesi olmayan bir sahnede dekorları değiştirmek olanağı olmadığı için oyunun durağan, sıkıcı bir havaya gireceğinden kaygılandığını anlatıyor. Bunun önüne nasıl geçilebilirdi? "Her sahnenin atmosferine göre, arkaya koyduğum paravanlar üzerine renkli ışıklar yansıtarak yerine göre derin, dar, alçak, yüksek mekânlar oluşturarak dekor değiştirmeden sahneyi değiştirmiş oldum." ⁵³Diyor. Bunun bir ilk olduğunu, o zamana kadar ışık kullanımında, tek bir projektörün sadece başoyuncuyu izlediğini sözlerine ekliyor. Yine 20. Yüzyılın tanınmış sanatçılarından David Hockney 1991'de önce Metropolitan'da sonra ufak değişikliklerle Glyndebourne festivalinde *Sihirli Flüt*'ün sahne tasarımlarını çizdi. Hockney Pop Art sanatçılarından. Chagall, Kokoschka ve Hockney... birbirinden ne kadar farklı üsluplar... Müzik yine de hepsini kaldırabiliyor.

Bugün hala "efsanevi" diye anılan Jean-Pierre Ponelle'in 1978 Salzburg festivalindeki yorumunu sonraki yıllarda pek çok rejisör küçük değişikliklerle sürdürdü. Çok beğenilmesinin nedeni iddiasız, klasik sayılabilecek bir yorum olması. Konunun derin anlamlarını ortaya çıkartmak, içerdiği farklı boyutlardan birine ağırlık vermek ya da parodiye çevirme yoluna gitmeyen bir yorum. Sahne tasarımı ve kostüm çizimi de rejisörün elinden çıkan bu sahnelemede masal, mister oyunu, güldürü, singspiel vd. oyunun tüm katmanları dengeli bir biçimde bütünleşmiş. Karakterlerin simge niteliği vurgulanmamış. Her biri etiyile

kemiğiyle yaşayan insanlar. Örneğin gece kraliçesi Tamino ile konuşurken yarın ayın üstünde durmuyor. Onun karşısında, aynı toprağa basıyor. Ponelle, sahnelemede güncelleştirmeye karşı olan rejisörlerden. Oyunun olduğu gibi kalmasından yana. Ne yazık ki yaşamı kısa sürmüş, bir kez sahnelediği bir oyunu yeniden ele alma olanağı bulamamış. Uzun yaşasaydı yaşlanan kimi rejisör ve şefler gibi o da zaman akışına uyarak yorumunu değiştirir miydi? Çok yaratıcı olduğuna göre, belki. Son yirmi, otuz yıl içinde *Sihirli Flüt*'ü birkaç kez ele alan rejisör ve orkestra şeflerinin yorumlarında ilginç değişimlerle karşılaşyoruz. Bunlar Mozart'ın pek çok operasını yönetmiş olan Mozart uzmanları. Farklı yaklaşımlarının nedeni kendilerine sorulduğunda, partiyon ve metin yazıldığı dönemin bütünlüğü içinde okunduğunda bunun Schikaneder ve Mozart'ın düşündüklerine en uygun okuma olduğunu söylüyorlar. Doğrusu hangisi? Daha önceki okumaları neden yanlıştı? Birine doğru gelen ötekine yanlış gelebilir. Okuyanın alımlamasına bağlı. Dönemin çalgılarıyla "aslına uygun" seslendiren çok tanınmış iki orkestra şefinden biri, Nicolaus Harnoncourt tempoları eski yorumuna oranla neredeyse iki katına yavaşlatırken, René Jacobs hızlandırıyor. İki icra da pırl pırl. Yoruma katılıp katılmamak izleyiciye bağlı. Nitekim oyunun sonunda salonu yıkarcasına alkışların arasından "Bu-uuh" sesleri de yükseliyor. Yaşam hızlı bir değişim içinde. Hepimiz ister istemez yaşadığımız dönemin içinden bakıyoruz sanat yapıtlarına. Burada önemli olan dramaturgi çalışmasını rejisör, sahne tasarımcısı ve şefin sıkı işbirliği içinde yapmaları. Aksi halde uyumsuzluklar olabiliyor. Bizde sahnelenen bir *Sihirli Flüt*'te Sarastro ve rahipleri Mevlevi olarak yorumlanmışlardı. Mevleviliğin insan anlayışı Sarastro'nun kine çok uyuyor. Bu doğru. Ancak onların özgün müzikleri var. Rahiplerin Mevlevi giysileriyle tonal müzikle, daha açık bir deyişle Hristiyan müziğiyle şarkı söylemeleri yadırgatıcıydı. Kimi zaman reji ve müzik uyumlu oluyor, kimi zaman da tersine. 1991'de Metropolitan'da sahnelenen sözünü ettiğim temsilde reji John Cox'a ait. Klasik bir yorum. David Hockney'in çok renkli, geometrik Pop resimlerinin bu yoruma uyup uymadığı sorgulanabilir. Buna karşılık usta yönetmen James Levine'in kendine özgü müzik yorumu (aryaları ağır, onun dışında tempoları çok hızlı alması) sahne tasarımına çok uymuştu. Elbette bu alımlama da izleyiciye göre değişiyor. Reji, sahne tasarımı ve kostümler tek elden çıkarsa uyum sağlamak belki daha kolay. Achim Freyer'in sahnelemelerinde bunu görüyoruz.

Freyer ressam, kostüm çizimcisi, sahne tasarımcısı, rejisör. İlk *Sihirli Flüt* sahnelemesi 1982'de Hamburg operasında. Bu sahneleme Po-



Achim Freyer, Dresden Sempertheater.

nelle'inki gibi efsanevi diye nitelenmese de görsellik açısından tiyatro tarihinde önemli bir yer almış. Nedeni, Freyer'in reji anlayışı. Freyer Brecht öğrencisi. Tiyatroda illüzyonist duruşa karşı. Brecht'in ölümüne kadar onunla çalışmış. Onun ölümünden sonra bir süre sadece resim yapmış. Sonra yeniden sahne tasarımına dönmüş. Önce tiyatro, daha sonra da operaya yönelmiş. Opera deneyimlerinden tiyatrodaki, tiyatro deneyimlerinden operada yararlanmış. Sonuç olarak sahne tasarımının dekor olmaktan çok öte, başlı başına bir sanat olduğu düşüncesine varıyor. "Mekân sanatı" diye niteliyor sahne tasarımını. Nasıl ki resim sanatı süsleme değilse. Resmin süsleme olmadığı 20. Yüzyılın başlarında sanat dünyasına yerleşmişti. Oysa sahne sanatlarında tasarım daha dekor olarak görülüyordu. Opera için alışılmadık bir yaklaşım bu. Böylece Freyer bir ilki gerçekleştirmiş oldu. Her türlü illüzyonizmi önlemek için masalla gerçeği iç içe geçirerek, operayı "Tamino'nun rüyası, kendi iç dünyasına yolculuğu" olarak yorumluyor.⁵⁴ Sahnelemede renklilik ve çeşitlilik ağırlıkta. Renk mekânı yaratıyor. Çeşitlilikse çocuk dünyasına gönderme yapan sıradan oyuncaklar, günlük yaşamda gördüğümüz, kitçe kaçan sıradan şeyler.⁵⁵ Bir eleştiride Freyer'in yorumunda görselliğin müzikle yansıttığını okuyoruz. Renklilik ve çeşitlilik içinde

⁵⁴ Peter Simhandl, *Über das Theater des Achim Freyer. Regie im Theater Achim Freyer'de*. Fischer Verlag 1991.S.34.

⁵⁵ A.g.y.,s. 34

gözün zaman zaman kulağın önüne geçtiğini, ama Mozart'ın müziğinin buna olanak vermediğini, yine de kulağın ağır bastığını söylüyor eleştirmen⁵⁶.

İlk sahnelemesinden bu yana Freyer *Sihirli Flüt*'ü aralıklı olarak ele almış. Temel duruşu hep aynı (illüzyonist yaklaşıma karşı), ancak yorumlar farklı. 1997 Salzburg Festivali'ndeki sahnelemede oyun alanına (Felsenreitschule) çadır kuruyor ve kişiler sirk figürlerine dönüştürülerek bütün oyun çok renkli bir sirk havası içinde (örneğin Papageno palyaço kılığında, Monostatos dışında hepsinin yüzü beyaz boyalı) çadırdaki oynanıyor. Oyunun farklı boyutları –cinselliğin dışında - geri plana itiliyor. Görsellik, renklilik ve “makine operası” diye zamanında eleştirilen yanı çağın teknolojisiyle ön plana çıkıyor. Gece Kraliçesi karanlıkta gece mavisi hilal üzerinde sapsarı giysileriyle gök gürültüleri eşliğinde sahneye geliyor. Acıdan iki büküm, kızını kurtarması için Tamino'ya yalvararak aryasına başlıyor. Sonra birden güçlenerek hilali fırlatıyor. Fırlatmasıyla hilalin rengi değişiyor, ısıllı oluyor. Aryanın sonunda Kraliçenin boyu uzamaya başlıyor. Uzaklıkça uzuyor, giderek korkunç bir hal alıyor ve gök gürültüleri içinde kayboluyor. Bütün opera böyle “Alice Harikalar Diyarında”yı anımsatan gerçeküstü bir hava içinde sürüyor.

Bundan birkaç yıl sonra yaptığı sahnelemede bu kez başkışiler çocuk. Dünyaya çocuğun gözünden bakıyor. Sarastro ve gece Kraliçesi dev gibi. Kapılar da öyle. Tamino küçücük kapılara erişmekte zorlanıyor. Freyer Sarastro'yu yüceltmiyor. Onun da Gece Kraliçesi gibi zaafı olduğunu, bir yandan öç duygusundan uzak görünüp öte yandan öç aldığını, otoriterliğini vurguluyor. Oyun savaş ortamında bitiyor. Gece kraliçesiyle Sarastro'nun savaşı... Bu savaşta kazanan yok. İki taraf da yenilgiye uğramış. Geriye kalan yıkıntılar arasında dört çocuk. Onların sevgileri yeni bir dünya için umut. Freyer bu yorumuyla İnsanın “bu dünyaya atılmışlığı” içinde çaresizliğini ve bu acımasız dünyada sadece sevginin kurtuluş yolu olabileceğini dile getiriyor. Kendisi bu yorumuyla ilgili açıklamasında hiçbir ideolojinin tam hakikat olamayacağını, yaşamda sürekli karşılaştığımız çelişkilerin, anlaşmazlıkların sadece sevgiyle üstesinden gelinebileceğini, Pamina-Tamino çiftinin bunu tinsel, Papageno-Papageno'nun tensel düzlemde başardıklarını söylüyor.⁵⁷

Freyer'in sahnelemeleri alışlagelenin çok dışında. İyi de burada müzik ne oluyor? Yukarıda 1982 yılındaki temsille ilgili bir eleş-

⁵⁶ Heinz Josef Herbort, *Das Maerchen-ein Traum* Die Zeit Nr.22-28 Mai, 1982.S.48

⁵⁷ Toni Hildebrandt, 9. 11. 2008 Dresden operası temsili eleştirisinden Klassik.com

tiriye değindim. Ayrıca bu temsili izlemiş olan bir görgü tanığın-
dan da dinledim. Eski yorumlara oldukça bağlı kalan bu kişi sadece
müzik açısından değerlendirdiği için hiç beğenmemiştir. Freyer'in
birlikte çalıştığı şef genellikle Dohnanyi. Burada sorun, amiyane
deyişle Mozart'ın müziği güme gidiyor mu, gitmiyor mu? Benim
videolardan izleyebildiğim kadarıyla müziğin yorumu sahnelemeye
çok uyuyor. Bir örnek vereyim. Kişiler gerçek insan gibi değil kukla
gibiler. Gerçi bu Mozart'a uymayan, dahası ters düşen bir yaklaşım.
Ama oyunun bir singspiel olduğu düşünülünce şaşırtıcı olmaktan
çıkıyor. Resitatiflerde buna uymak zor değil. Aryalarda ise duygular
olabildiğince geriye çekiliyor. Müzik ise yerine göre duygu ağırlıklı.
Tamino'nun resme aşık olduğunda, Pamina'nın Tamino'nun artık
onu sevmediğini sanıp söyledikleri arialarda olduğu gibi. İfadede
Mozart o kadar ileriye gitmiştir ki, Gece Kraliçesinin arialarında-
ki koloraturlar bile ifade yüklüdür. Burada tam tersine neredeyse
mekanik diyebileceğim bir yorum söz konusu. Doğal ki müzik de-
ğerinden hiçbir şey yitirmiyor. Sadece yorum farkı, beğenip beğen-
meme izleyiciye kalıyor.

Mozart'ın doğumunun 250. Yılı kutlamaları kapsamında Salzburg
festivalinde (2006) Ricardo Muti, Pierre Audi, Karel Appel üçlüsünün
sahnelemesi özellikle sahne tasarımı bakımından büyük bir yenilik ge-
tirdi. O yıl Mozart'ın bütün operaları (arşivlerde kalmış, bitmemiş ol-
duğu için ortaya çıkmamış olanlar dâhil) sahnelenecekti. *Sihirli Flüt*'ün
sahnelemeleri genellikle sorun yarattığı için, operayı kimin sahneleye-
ceği tartışmalara yol açmış, sonunda Muti, Audi ve Appel üçlüsünde
karar kılınmıştı. Muti Mozart operalarını çok yönetmiş olan, Salzburg
festivalinin sürekli orkestra şeflerinden. Pierre Audi Amsterdam ope-
rasının sanat yönetmeni, yenilikçiliğiyle tanınan bir rejisör. Eski ope-
raları çağdaş yorumla sahneleyen, aynı zamanda yeni operaları da sık
sık ele alan biri. Appel, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'te kurulan
CoBrA grubunun kurucularından. Burjuvaziye, akademizme karşı olan
sanatçıların bir araya geldiği grubun amacı geleneksel estetik anlayışını
yıkma. Soyut ve figüratif renk ve biçimlerle çalışıyorlardı. Appel'in
resimlerinin de başlıca özelliklerinden biri çok renkliliğidir. Onun sah-
ne tasarımı Audi'nin yaratıcılığıyla birleşince olağanüstü renkli ve ha-
reketli bir oyun çıkmış ortaya. Olaylar rengârenk soyut bir mekânda
geçiyor. Soyut derken, kayalar, ağaçlar, çiçekler, hayvanlar... Doğada
ne varsa burada da var. Ama hepsi Appel'in fantezisinin ürünü. Dans
eden renk renk kocaman çiçeklerle, uzun bembeyaz saçlı hayvanlarla
fantastik bir masal ülkesine götürüyor izleyiciyi.



P. Audi, K. Appel, Salzburg 2006. Pamina ve Papageno

Audi'nin yorumu oyun sonuna gelene kadar Schikaneder'in metnine uygun dengeli, başka deyişe aşırılığa kaçmaksızın sürüyor. Müzik için de aynı şey söz konusu. Alışlagelenden farklı değil. Son iki sahnede izleyici beklenmedik bir durumla karşılaşılıyor. Gece kraliçesi ve adamları gizlice tapınağa girdiklerinde, gök gürültülerinin başlamasıyla, alışlageldiği gibi: "gücümüz yok edildi, sonsuz karanlığa düştük" sözleriyle alevler içinde yitip gitmiyorlar. Yukarıdan inen ısıltılarla kadınlar ve Monostatos yok oluyor, Kraliçe sahnenin sağında yere yığılıyor. Sahneye koro ve genç çift taç giymiş gelirken sahnenin bir yanına güneş ışınları iniyor. Sarastro kraliçenin arkasında, ona bakarak son sözlerini söylüyor: "Güneş ışınları geceyi kovdu. İkiyüzlülerin gücünü yok etti" Kraliçe yavaşça kımıldıyor, mağrur bir edayla gülümseyerek yerinden kalkıyor. Pamina annesini görünce koşup önünde çömeliyor. Demek ki, Pamina hala annesini seviyor. Oysa o eliyle onu itiyor, başı dimdik, ayağa kalkıyor. Koro sahnenin ortasında toplanıyor, önde Pamina ve Tamino duruyorlar. Sarastro onlardan biraz uzakta sağda duruyor. Kraliçe alaycı bir gülümsemeyle Sarastro'ya yüksekten bakarak sol yana geçip bir an orada duruyor, bakışıyorlar, perde inerken oradan ayrılıyor. Bu anlık görünümde ortada kral ve kraliçe, bir yanda güneş kralı, öbür yanda gece kraliçesi... Bunu nasıl yorumlamalı? Bu temsille ilgili araştırmamda ne Audi ile yapılan söyleşilerde, ne de eleştirilerde bu yoruma ilişkin bir şey bulabildim. Rejisör izle-



Aynı temsil Papageno ve Pamina kaçıyorlar

yiciyi yönlendirmek istemiyor olmalı diye düşünüyorum. Daha önce de söylediğim gibi, ben konuyu zaman-mekân dışı bir süreç olarak yorumluyorum. Bir ideale erişme süreci. İnsanın her türlü olumsuzluklardan arınarak ütopyik bir yaşama erişme umudu. Böyle bakınca Sarastro'nun son sözleri başka bir anlam kazanıyor. Evrensel dönüşüm sürecektir, ama artık karanlığın gücü olmayacak. Aydınlık, ışıklı, renkli bir dünya... Kötülüğün, kıskançlığın, hırsın olmadığı, "insan" olmaya layık olanların yaşadığı umut dolu bir dünya hayali... Bunun ancak sevgiyle olabileceğini de yinelemeliyim. J. Assmann'ın birinci bölümde sözünü ettiğim kitabında bu yorumu destekleyebilecek bir açıklama var. Assmann, Gece Kraliçesinin ülkesinde ilkel insanların yaşadığını, boş inançların egemen olduğunu (Papageno'nun konuşmasına dayanarak) söylüyor. Onu dünya gözüyle daha kimse görmemiş. Sarastro'nun ise çevresi var: Rahipleri ve onu yücelten halkı. Ancak o, Pamina'nın babası gibi evreni yöneten bir kral değil. Sadece belli bir inancı savunanların bulunduğu tapınağın başındaki bilgin. Güneş Kralı ona güveniyor (Pamina'nın annesine söylediği sözler). Güneş ülkesinde karanlığın egemen olmasından kaygılandığı için yedi katlı güneş kursunu ona geçici olarak emanet etmiş. Pamina büyüyene ve kendine uygun bir eş bulana kadar.⁵⁸ Bu gerçekleştiğinde Sarastro çekilecek. Evrensel dönüşüm sürecektir, ama güç aydınlıkta, güneşte olacak.

2007'de Zürih operasında Harmoncourt, Kusej ve Glittenberg üçlüsü *Sihirli Flüt'e* her bakımdan yeni bir yorum getirdiler. Harmoncourt, eski müziği "aslına uygun" seslendirme akımının öncülerinden. Monteverdi operalarını ilk seslendiren bir araştırmacı. *Sihirli Flüt'ü* otuz yıl içinde birkaç kez seslendirdi. Martin Kusej yenilikçi genç rejisörlerden.

Harnoncourt ve Kusej Audi'nin tersine yorumları hakkında uzun uzun açıklama yapıyorlar. Konunun çok yanlışlığını geri plana itmişler, sevgiyi vurguluyorlar. Bugünün sevgisiz ortamında *Sihirli Flüt*'ün izleyiciye vereceği mesajın sadece sevgi olabileceğini söylüyor Harnoncourt. Kusej ise masonluğun, eski Mısır kültürünün, aydınlanmanın onu hiç ilgilendirmediğini bu nedenle bunları yok saydığını anlatıyor. Aydınlanmanın önemini onaylamakla birlikte olumsuzlukları da olduğunu; Mozart'ın bunun bilincinde olduğunu; günümüzün de 1791'den daha iyi olduğunun söylenemeyeceğini sözlerine ekliyor. İşte böyle bir yaklaşımla opera tam tamına bu günün yaşamına uyarlanmış.⁵⁹ Güncellemelerin kimi ironik (rahiplerin eskrimci kılığında ellerinde epe Sarastro'yu karşılamaları, aralarında gülüşmeleri, birinin eşcinsel olması vb.), kimi gerçekçi.

Uvertür başlarken Pamina ve Tamino perdenin önündeki bir ekranda düğün fotoğraflarında görüldüğü gibi yan yana duruyorlar. Uvertürün sonuna doğru tam öpüşecekleri sırada ekran yırtılıyor kendilerini sahneden içeriye atıyorlar. Böylece seyirci perde açıldıktan sonra onların bu mutlu ana kavuşuncaya kadar yaşadıklarını, karşılaştıkları zorlukları, çektikleri acıları geri bakışla izlemeye hazırlanmış oluyor. Sevginin her fırsatta erotik yanı vurgulanıyor (günümüze gönderme). Örneğin gece kraliçesi ve Tamino ilk karşılaşmalarında birbirlerine sarılmaya başlıyorlar. Nedimeler zaten klasik oyunda da Tamino'dan hoşlanıyorlar. Bu böyle sürüp gidiyor. Klasik sahnelemelerde olduğu gibi görkemli tapınak, bahçe, eski Mısır öğeleri, güneş, ay yok. Olaylar birkaç kapısı olan renksiz, kişiliksiz soyut denebilecek bir mekânda geçiyor. Döner sahnede kimi zaman sadece duvarlar, kimi zaman bir market ya da kapı arkasından yakıt bidonlarının dizildiği depo görünüyor. Kıyafetler modern. Nedimeler defileye çıkmış gibi. Biri mini etekli. Hepsi güneş gözlüğü takıyor. Kör gibi el yordamıyla yürüyorlar, (aydınlığı görememeye gönderme). Vurgulanan Güneş-ay değil aydınlık-karanlık. Operada Sarastro'nun ilk sahneye gelişi av dönüşüdür. Burada süslü, şık kadınlar, erkekler ellerinde plastik bardaklar ve kâğıt tabaklarla bir şeyler atıştırarak, en ucuzundan adi plastik koltuklarda oturuyorlar, yiyip içiyorlar. Rahiplerden biri yemek parası topluyor. İkinci perdede rahipler Sarastro ile toplandıklarında karşısında elpençe divan durmuyor, aralarında gülüşüp konuşuyorlar. Sınava gireceklere rehberlik yapan zırhlı (geharnischte Bu deyim Almancada sert anlamına da geliyor) rahipler çok otoriter. Özellikle çenesini tutama-

59 Beate Breidenbach, *Gepreacht mit Dirigent Nikolaus Harnoncourt und Regisseur Martin Kusej*. Opera programından 17.02.2007). D

dığı için Papageno'ya karşı çok sert davranıyorlar. İşkenceye gönderme de unutulmamış. Zifiri karanlıkta gözlerine parlak ışık tutuyorlar. Oyunun sonuna doğru Gece kraliçesi Monostatos ve nedimelerle karanlıkta gizlice tapınağa girdiğinde müthiş bir gök gürültüsü duyuluyor, kaçmak için kapılardan birini açtıklarında kendilerini alev alev yanan bir yakıt deposunda buluyorlar. Hepsi alevler içinde yok oluyorlar. Pamina ve Tamino ateşten geçme sınavına böyle bir yakıt deposunda giriyorlar. Pamina kibritle ışık yakarak, Tamino flütünü üfleyerek bir kapıdan bidonların bulunduğu karanlığa girip öbür kapıdan çıkıyorlar. Bu başarıdan sonra su sınavını büyük bir ekrandan izliyoruz. Çift otomobile biniyor. Birden araba sulara gömülüyor. Çırpınarak arabadan çıkıyorlar, suyun dibinde şiddetli dalgalarla savaşıyorlar. Sonra birden çıktıkları kapıdan bitkin bir halde sahneye giriyorlar. Gelmeleriyle düşüp bayılmaları bir oluyor. Kalabalık olayı ekrandan seyrederken onlar içeri girip yere yığılınca etrafını sarıyor. Sahne dönüyor. Çiftin sedyeyle gözleri bağlı getirildiğini görüyoruz. Sarastro onları kaldırıyor. Başta ekranda gördüğümüz düğün fotoğrafıyla perde kapanıyor.

Daha fazla ayrıntıya girmek istemedim, ama güncellemelerin abartılı ve yadırgatıcı olduğunu söylemeliyim. Bu yorum olumlu olumsuz pek çok eleştiriye neden oldu. Yukarıda Harmoncourt'un tempoyu ağırlaştırdığına değindiğim temsil buydu. Temponun ağırlaşmasıyla tını renkleri çok iyi ortaya çıkıyor *Sihirli Flüt*' de çalgıların tını renkleri özellikle ifade açısından önemlidir. Ancak güncellemeler dikkati çok dağıtıyor. Aşırılıktan kaçınılabilseydi o zaman temponun ağırlaşmasıyla izleyicinin dikkati daha çok müzikte toplanırdı. Bu yorumda tempo değişikliği ve tını renklerinin vurgulanmasının dışında bir başka yenilik, Harmoncourt'un yirmi yıl önceki yorumuna göre Papageno ve Pamina karakterlerine bakışındaki değişiklik, Papageno'yu, bütün sağlığı ve neşesine karşın sevgi eksikliğini duyan içli bir kişilik olarak; Pamina'yı ise, acı çeken değil, terk edildiği için isyan eden, kaderine boyun eğmeyen kendi yolunu kendi seçen bir kişilik olarak yorumlaması.

Harmoncourt 2012 Salzburg Festivali'nde bu kez Jens-Daniel Herzog'un rejisiyle *Sihirli Flüt*'ü yeniden yorumladı. Herzog'un rejisinde de oyun günümüze uyarlanmış. Sarastro'nun tapınağı bir bilim enstitüsü. Belki buna insanı eğitme okulu da denilebilir. Araştırma merkezinden çok yatılı okul havasında. Zaten sonunda her şeyin ucu açık kalıyor. Sahne tasarımı son teknolojiyle donanmış. Teleskop, dürbün, uzaktan kumandalı cihazlar, cep telefonları... Sarastro'nun göğsünde taşıdığı güneş kursu elektronik bir cihaz, bir hortumla Sarastro'nun başının arkasına, ensesinin üstüne bağlanıyor. Sarastro konuşurken sık



Jens-Daniel Herzog, Salzburg 2012. Papageno ve Pamina

sık ışıldıyor. Beyninin işleyişine gönderme mi? Olabilir, anlamak zor. Çünkü ışıldama o kadar hızlı ve sık oluyor ki Sarastro'nun sözleriyle eşzamanlı olup olmadığı izlenemiyor. Atılan her adım bilime dayanıyor. Tamino ve Papageno sınava alınırken çeşitli aletlerle ölçülüp biçiliyorlar. Sonra bir iğne yapıp başlarına çuval geçirerek ite kalka sınav odasına götürülüyorlar. Sarastro günün modasına uygun, dazlak. Rahipler bilim adamları. Hepsi takım elbise üstüne beyaz gömlek giyiyor. Öğrenciler kız erkek karışık. Bunlar kimler, belli değil. Monostatos'un emrinde bildiğimiz esirler de buranın öğrencileri. Pamina da öğrenci kılığında. Tamino kırmızı ceket, boynuna bağladığı fularıyla çok modern giyimli. Papageno sahneye, öldürdüğü kuşları astığı küçük bir kamyonetle geliyor. Genellikle gece kraliçesinin ülkesinde üç nedimeden başka kimse görülmez. Burada Papageno'nun çevresini alışveriş yapmak için ellerinde sepetleriyle gelen kızlar sarıyor. Gece kraliçesi adamlarıyla gizlice tapınağa girdiğinde de çevresinde yine bir sürü kadın var. Papageno Papagena'sına kavuştuktan sonra düet biterken sahneye dört bebek arabası geliyor. Hemen arabaları alıp sahnenin sağ yanına gidiyorlar. Sarastro sahneye giriyor. Göğsündeki güneş kursu ışıldarken gece kraliçesi üç kadın ve Monostatos'la yavaşça arkasından gelip göğsünden güneş kursunu almak için Sarastro'yu yakalıyorlar. Bir dalaş başlıyor, ikisi de yere düşüyor, güneş kursu Sarastro'nun göğsünden düşüyor. Yakalamak için itişerek yerde sürükleniyorlar. Tamino ile



Aynı temsil Sarastro ve Pamina

Pamina o sırada sahneye giriyor. Tamino şaşkın güneş kursunu yerden alıyor ona bakarken yerde sürünerek, birbirlerini tekmeleyerek onlara yaklaşan Sarastro ve gece kraliçesi güneş kursunu almak için yalvaran yüz ifadeleriyle ellerini uzatıyorlar. Tamino ne olduğunu anlamıyor gibi, şaşkın, Pamina'ya bakıyor. Pamina önemsemez bir tavırla onu elinden çekerek sahnenin sağında duran Papageno ve Papagena'nın yanına götürüyor. Arabadaki bebekleri seviyorlar. Tamino elindeki güneş kursunu çingirak gibi sallayarak bebeklerden birini oy alıyor. Sonra birden her biri bir arabayı çekerek, Sarastro ve gece kraliçesi yerde dövüşmeyi sürdürürken önlerinden hızla geçip sahneden çıkıyorlar. Sarastro kraliçenin boğazını sıkarken perde iniyor.

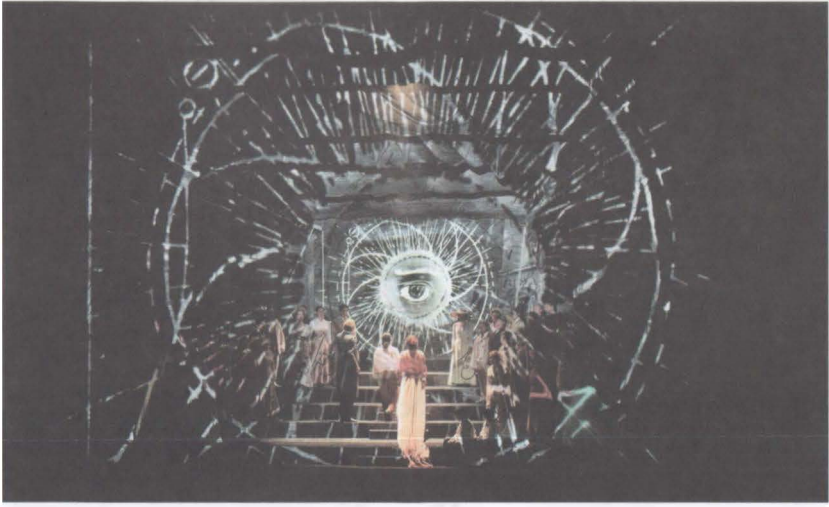
Bu sahnelemede şiddet her fırsatta uygulanıyor. Papageno sürekli tekmeleniyor. Her kes birbiriyle sert konuşuyor. Pamina, annesinin ona verdiği kamayı Sarastro'ya saplamak üzere kolunu kaldırmış hazırda bekliyor. Sonra birden vazgeçmişçesine, o daha aryasını bitirmeden odadan kaçıyor. Neden yumuşamıyor? Sarastro'ya inanmış değil miydi? Bu yorumda öyle değil. Pamina güneş kursunun önemini bildiği halde onu önemsemiyor, Tamino ise hiç anlamamış. Sevgiyle tüm güçlüklerin üstesinden gelerek uyumlanan çift aydınlığın bilinci-ne varamamış mı? Sarastro'nun düşlediği "insan" anlayışı hiçbir zaman geçerli olamayacak mı? Onların da çocuk yapmaktan başka sorunları yok mu? Yoksa yeni kuşaklara bilimin egemen olduğu bir dünya mı

birakmak istiyorlar? Böyle düşününce Freyer'in son *Sihirli Flüt* yorumu akla geliyor. Orada savaşlarla yıkılan bir dünyada dört çocuk kalıyordu. Sevgiyle yeni bir dünya yaratma umudu. Burada da sevgiyle yeni kuşaklar yetiştirebileceği umudu var belki. Ama tersi de düşünülebilir. Bilimin ürettiği teknolojinin dünyayı karanlığa dönüştürme tehlikesine vurgu. Sarastro Gece kraliçesini boğabilecek mi? Bu da belli değil.

Temsiller Salzburg'un geleneksel açık hava tiyatrosu Felsenreitschule'de yapılıyor. Daha önce de sözünü ettiğim bu mekânda fazla hareket olanağı yok. Sahne tasarımı eski yıllardaki gibi durağan değilse de fazla bir değişim olamıyor. Dekor olabildiğince özgün mekâna uydurulmuş. Sıra sıra sınıf kapıları, iç içe geçen sınıflar, yatakhane, ranzalar... Hepsi çok sade, süsten uzak. Renksiz, sıkıcı.

Bu temsillerde *Sihirli Flüt*'ü ilk kez Harmoncourt'un kendi orkestrası Concentus Musikus'la dinliyoruz. Bu orkestranın özelliği eski çalgılarla müzik yapmaları. Böylece Viyana Filarmonisi ya da başka büyük orkestralarla dinlemeye alışık olduğumuz bu opera ister istemez kulağa yabancı gelen farklı bir renge bürünmüş oldu. Temsille ilgili eleştiriler çok olumsuz. Rejisör ve Salzburg'un yeni yönetmeni Festivalin açılışını böyle anlamsız bir yorumla yaptıkları için... Ünlü Mozart yorumcusu Harmoncourt da – çok saygılı da olsa – eleştirilerden payını aldı. O da tempoları, rubatoları (yer yer ağırlaşmalar), sforzato (anlık vurgular) ve uzun esleri nedeniyle... Harmoncourt'un tempoları eskilerinden farklı. Zürih 2007 temsiliinde de ağır-hızlı karşıtlığı çok vurgulanıyordu. İlk gece perde arasında Harmoncourt'la kısa bir konuşma yapılıyor. "*Sihirli Flüt*'e bu denli ilgi nerden geliyor?" Sorusunu "çözümlememiş olmasından" diye yanıtlıyor. Bir benzetiyi bunu açıklıyor. "Soğan kuramı" diyor buna. "Soğanı ilk gören biri güzel bulur, kabuğunu soyar, altından başka bir kabuk çıkar. Bir daha, bir daha... Bu soğan bitene kadar böyle sürüp gider. Burada da incele dur, gerçek tınıya erişemiyorsun." Bu benzetisi bana Henrik İbsen'in *Peer Gynt* oyunu çağrıştırdı. Oyunun sonunda, yaşamını türlü maceralarla geçiren Peer, yaşlanmış, bitkin sahneye gelir. Elinde bir soğan vardır. Yere çöker soğanı soymaya başlar. Soğan bitince "demek çekirdek yokmuş, yapraklarmış sadece. Ne budalaymışım ben, bunu bilmedim önce..." diye yaşamın anlamını anlayamamış olduğunu dile getirir⁶⁰. Harmoncourt da *Sihirli Flüt*'ün müziğinin gerçek anlamını bulamadığını mı ima etmek istiyor. Belki. Bu onun dördüncü yorumu. Baştan sona partiyonu orijinaliyle karşılaştırarak yeniden incelemiş. Son yorumunun öncekilerden

60 Henrik İbsen. *Peer Gynt*. İş Bankası Kültür Yayınları 2006. Çeviri, Seniha Bedri Göknil – Zehra İpşiroğlu.



W. Kentridge, Sihirli Flüt, son sahne

daha aslına uygun olduğunu savunuyor. Bu soruna daha önce de değinmiştim. Şeflerin yorumları birbirinden farklı olabiliyor ve her biri kendisinininkini aslına uygun diye savunuyor. İlk temsil televizyondan nakledildi. Ben de bunu sonradan videoda izledim. Dolaylı bir yoldan dinlediğim için fazla bir şey söyleyemiyorum. Ama, müziğin ifadeye katkısı – Mozart’a daha uygun bir deyişle – metnin anlamının müzikle ifadesi açısından ben çok iyi buldum. Ayrıca müziği bu denli eleştirenlerin de müzikten ne anladıkları sorgulanabilir.

İlginç bir başka sahneleme Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge’e ait. Bu hem yorum, hem sahneleme açısından yine çok değişik. Kentridge, İstanbullu sanatseverlere yabancı değil. İstanbul Modern’de açılan iki sergide onun yapıtlarını görmüştük. Kentridge çizer, çizgi film, film, animasyon, fotoğraf sanatçısı. *Sihirli Flüt* sahnelemesinde de bunlardan yararlanıyor. Genellikle sahnenin bir yanına fotoğrafın çıktığı ilk yıllarda kullanılan, sehpa üzerinde körüklü, büyük bir fotoğraf makinesi yerleştiriyor. Sahnenin ortasında makinenin yansıttığı resimleri, yerine göre de animasyonları gösteriyor. Sahne karanlık, sahnenin tam ortasındaki ekran aydınlık. Aydınlık/karanlık karşıtlığı ekranda her vesileyle vurgulanıyor. Örneğin karanlıkta sahnenin sağ yanında duran Tamino flüt çalmaya başlayınca Tamino’nun flütüyle sakinleşen hayvanlar sahnesi ekrandan izlenebiliyor. Sarastro yarı karanlık sahnede Pamina’ya, intikam duygusu olanın insan olmaya layık olmadığını anlatırken ekranda iki beyaz avcının bir gergedan-



W. Kentridge, Paris 2011 Sarastro, "Bu kutsal tapınaklarda..."

nı güçlkle, hayvana işkence yaparak nasıl öldürdüklerini, sonra da birinin ötekinin avucuna nasıl para doldurduğunu görüyoruz. Gece Kraliçesi, alışlagelenin dışında bembeyaz giyinmiş. İntikam aryasını karanlık gökyüzünün altında gezegenler yörüngelerinde dönerken, takımyıldızlar ışı ışı parlarken söylüyor. Işık karışıklıkları çok çarpıcı. Ekranda görülen iri bir göz ve pergel, cetvel gibi geometrik gereçlerle masonluk vurgulanıyor. Çizgi film, karanlık oda ve gerçek sanatçıları bir araya getiren bu sahneleme ilk Johannesburg'da yapıldı. Sonra art arda Avrupa şehirlerinde de gösterime girdi ve çok ilgi uyandırdı. İlgi değişik sahnelemeden olduğu kadar sanatçının politik duruşundan da kaynaklanıyor.

Kentridge 1955 doğumlu. Güney Afrikalı beyazlardan. Varlıklı ve aydın bir aileden geliyor. 1948'den 1994'e kadar süren ayrımcı yönetimi yaşamış (apartheid). Faşizme, ırkçılığa, yerlilerin acılarına, aşağılanışlarına, halk açlıktan kıvanırken sömürgecilerin nasıl ceplerini doldurduklarına tanık olmuş. Bu dönem kapandıktan sonra zengin-fakir arasındaki uçurum derinleşmiş. Bir sanatçının bütün bu haksızlıklara duyarsız kalması olanaklı mı? Kentridge kendisiyle yapılan her söyleşide sanatının ayrımcı politikadan doğduğunu yineliyor. Ayrımcılık politikasının izlerinden yola çıkarak farklı konularda animasyon filmleri yapıyor. Vurguladığı hep ırkçılık, insan hakları, para hırsı vb. Onun bu tür yapıtları arasında bizim konumuzla ilgili olan iki videosu var. Bunlardan biri *Sihirli Flüt sahnelemesine hazırlık*. Sanatçının çizimlerini

hazırlayışı görülüyor. Bu videoyu İstanbullu sanatseverler hatırlayacaklardır. 2009 yılında İstanbul Modem’de açılan “Gölgeye Övgü” sergisinde izlemiştik. İkincisi, “Black Box”. Fotoğraf çekiminin temeli olan “karanlık oda” anlamına geliyor. Güney Afrikalı besteci Philip Miller ile 2005’de yaptığı bu çalışmada *Sihirli Flüt*’ün temalarını kendi konularıyla bütünleştirmişler. Konu Namibiya’nın Alman sömürgesi olduğu yıllarda 1904-1908 arasında Almanların ora halkı olan Nama ve Hereros’lara uyguladıkları soykırım. Gerekçeleri - nerede olursa olsun hiç değişmeyen - halkın çıkardığı isyanı bastırmak. Kentridge bu film için iki yıl çalışmış. Ekibiyle birlikte Namibiya’ya giderek yerinde araştırma yapmış ve pek çok belge ele geçirmiş. Konuyu *Sihirli Flüt* ile birleştirmesinin nedenini aydınlanma düşününün yarattığı olumlu/olumsuz etkilerle açıklıyor sanatçı. Operanın yazıldığı tarihten yüz yıl sonra Güney Afrika’da aydınlanmanın olumsuz etkilerinin yaşandığını söylüyor. 1884’de Berlin Güney Afrika konferansında “Aydınlanma Projesi” adı altında bu yöre Avrupa’nın büyük devletleri arasında paylaşıyor ve Namibiya Alman sömürgesi oluyor. İnsan yerine konulmayan siyah halk kıyasıya öldürülüyor. Kaçanlar çölde susuzluktan açlıktan ölüyorlar. Filmde sanatçı, opera sahnelemesinde yaptığı gibi aydınlık/karanlık karşıtlığını ışıkla vurguluyor. Yöre insanını çöp adam gibi yapmış. Eline aldığı sopayla kendini savunmaya çalışıyor. Karşısına güzel bir kuş çıkıyor. Kuş birden kartala dönüşüyor (Almanya’nın simgesi). Kartalın kafası değişik asker yüzleri oluveriyor. Sanatçının bulduğu belgeler arasında en hüzün verici olanı insan kemikleri, kuru kafalar. En düşündürücü olanı da kafatası ölçümleri. Irkçılığın vurgulandığı bu korkunç olaylar ironik bir yaklaşımla anlatılıyor. Art arda iskelet kafalarını ve en sonunda bu çizimi gösterirken Sarastro’nun, intikam duyanın insan olmaya layık olmadığını söylediği ariasının 1937’de yapılmış bir kaydını koymuş.⁶¹

Sihirli Flüt, Kentridge’in animasyonla bütünleştirdiği rejisi dışında, genellikle şatafatlı dekorlarla, kostümlerle sahnelenir. Sahne tasarımları, yukarıda gördüğümüz gibi, klasik yorumlarda büyük bir tapınak, büyük piramitler, kayalıklar, palmiye ormanları vd. Schinkel’in çizgisindedir. Yeni yorumlarda soyuta kaçılabilir, yine de Freyer’de ya da Appel’de olduğu gibi, sahne gözleri kamaştıran renk ve çeşitlemelerle dolup taşar. Bu bir gereklilik mi? Bütün bunlardan arınmış, renksiz boş denilebilecek bir sahnede *Sihirli Flüt* oynanamaz mı? Görsellik azaldığı oranda müzik daha da anlam kazanmaz mı? Hem evet, hem hayır. Opera söz konusu olunca her şeyden önce elbette müziğin ön planda olması gerekir. Me-

tin, sahneleme, sahne tasarımı, ışık, giysiler... Kısaca temsil için gereken her şey müziğin hizmetindedir. Başka deyişle bütün bunların müzikle uyumlu olması gerekir. Bu göz önünde tutulmazsa müzik geri plana itilmiş olur. Sanatçılar ne denli başarılı olurlarsa olsunlar temsil başarılı sayılamaz. Başarı tek tek sanatçılara ait kalır. Bu bağlamda iki uç sahnelemeye kısaca değinmek istiyorum: Dönemin tanınmış rejisörlerinden H. Neuenfels'in *Sihirli Flüt*'ü⁶² ve P. Brook'un "*Bir Sihirli Flüt*"ü⁶³

Peter Brook özellikle Shakespeare sahnelemeleriyle çığır açmış bir rejisör. Çalışmaları tiyatro ile sınırlı değil. Pek çok opera sahnelemiş ve film yapmış. Brook'un tiyatro anlayışına göre tiyatronun yaşayabilmesi için geleneksel kalıpların kırılması, oyuncu ile izleyicinin bütünleşmesi gerekir. Başka deyişle tiyatro izleyiciyi de içeren bütüncül bir yaşantı olmalı, izleyicide kalıcı izler bırakmalıdır. Her şeyden önce tiyatro sahnelenen oyunun özünü sunabilmelidir. Bu düşüncesini gerçekleştirmek için öncelikle sahneyi "boş alan" olarak ele alır. Brook'a göre, abartılı sahne tasarımlarından kaçınmalı; sahnelemede minimalist bir yaklaşım uygulamalıdır ki izleyicinin düş gücü harekete geçsin, kendi anlayışına göre sahnelemeyi tamamlasın⁶⁴.

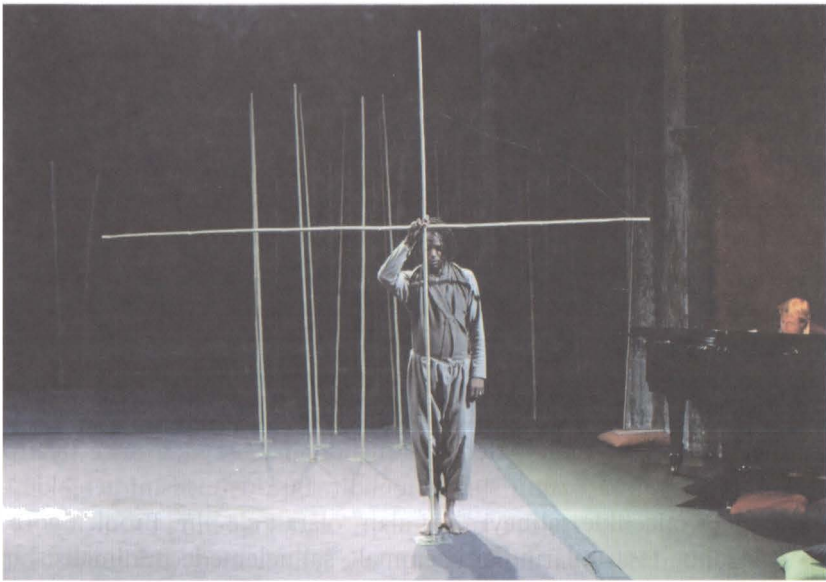
Brook yıllarla Paris'te Théâtre des Bouffes du Nord'da bu minimalist yaklaşımıyla pek çok tiyatro oyunu ve opera sahneledi. 2010'da 85 yaşında tiyatrodan ayrılırken veda temsili olarak *Sihirli Flüt*'ü sahneye koydu. Pekiyi, Brook *Sihirli Flüt* gibi çok katmanlı bir konunun özünü sunabilmek için nasıl bir sahneleme gerçekleştirmiş? Üstelik bu orkestrasıyla, korosuyla kalabalık bir opera. Brook önce üç saatlik oyunu doksan dakikaya, oyuncu sayısını da yediye indirmiş: Pamina-Tamino, Papagena-Papageno, Gece kraliçesi-Sarastro ve Monostatos. Diğer rollerin tümünü ve sahne değişimlerini iki kişi üstleniyor. Üç kadın yerine bir, üç oğlan yerine bir, yılanı bile bunlardan biri canlandırıyor. Uvertür sırasında boş sahneye bambu dalları taşıyorlar. Dallar önce yılanın Tamino'yu kovaladığı palmiye ormanını canlandırıyor. Sahne değiştikçe bambu dallarıyla yeni bir mekân oluşturuyorlar. Orkestra yok. Koro yok. Bunların görevini sahnenin bir kenarındaki piyanist üstlenmiş. Aryalar tam olarak Almanca söyleniyor. Konuşmalar Fransızca ve kısaltılmış.

Brook operayı böylesi değiştirmekle konunun tüm katmanlarını ortadan kaldırmış oluyor. Geriye ne kalıyor? Onun "öz" olarak gördüğü temel kavramlar: sevgi, umut, insanın değişe bilirliliği. Ayrıntılardan

62 Hans Neuenfels, Komische Oper Berlin. 25.10.2006

63 Peter Brook,

64 Peter Brook, *boş mekan* Hayalbaz Yayınları 2010.



P. Brook, *Bir Sihirli Flüt*, 2010

ortadan kalkınca bunlar olanca açıklığıyla ortaya çıkıyor. Okuduğum eleştirilerin hepsi çok olumlu. Mozart'ın tını renklerini ifade aracı olarak kullandığı düşünülürse, belki karşı konulabilecek tek şeyin orkestra yerine piyanonun kullanılması olduğu söylenebilir.

Çağımızda rejisörlerin yenilik arayışları neredeyse yarışmaya dönüştü. Akla hayale gelmeyecek şeyler yapılıyor. Metni değiştirmek, yeni metin ekleme; rolleri eksiltme gibi şeyler olağanlaştı. Brook'un sahnelemesi pek çok değişiklik yapmış olmasına karşın bu kategoriye girmiyor. Nedeni onun için yenilikçilik merakı değil, deneysellik olması. Tiyatroyu "Şimdi ve Burada" haline getirerek yaşatmak; içine düştüğü geleneksel kalıplardan sıyrarak "ölümcül" olmaktan kurtarmak.⁶⁵ O bunun arayışı içinde. İndirgemeci yaklaşımı her sahnelemesi için geçerli. Ayrıca *Bir Sihirli Flüt* diyor. Tek bir sözcük ekleyerek kendi *Sihirli Flüt*'ünü yaratıyor. Yorumuyla izleyiciyi yönlendirmiyor, onun kendi yorumunu yapmasına olanak bırakıyor. Bunun tersi bir sahnelemeyi Hans Neuenfels gerçekleştirdi. Yeni yorumlarda, seks modası yaygınlaşalı beri yerli yersiz her oyuna sevişme sahneleri, çıplaklık, belden aşağı diyaloglar girmeye başladı. Özellikle operalarda bu tür ekler konunun içerdiği derin anlamları yok etmekle kalmıyor, dikkati dağı-

⁶⁵ Peter Brook, a.g.k.



P. Brook, Bir Sihirli Flüt, Papageno ve Papagena

tarak müziği de geri plana itiyor. Neuenfels'in yorumu böyle bir yorum. Neuenfels de yenilikçiliğiyle ün yapmış bir rejisör. 2003 yılında sahnelediği İdomeneo'da oyunun sonunda İdomeneo'nun elinde kanlı bir çuvala sahneye gelip çuvaldan çıkarttığı dört peygamberin (Buda, Musa, Muhammed, İsa) kesik kafalarını yerlere atması, kafaların kan saçarak sahnede yuvarlanmaları büyük tepki uyandırmış, oyun sahneden kaldırılmış, ancak bir süre sonra temsillere yeniden başlanmıştı. *Sihirli Flüt* de tepki çeken yorumlardan biri oldu.

Neuenfels konuşma metinlerinin çoğunu atmış, yerine kendi yazdıklarını koymuş. Bunlar, kendi yorumuna açıklık getiren konuşmalar. Söz gelişi Papageno soruyor: "aldatmanın olmadığı bir dünya olanaklı mı? Hayır, çünkü aldatma yaşamın bir parçası." Neuenfels'e göre, aldatma ve aldanma da yaşanan acıların ve zevklerin farklı bir biçimi. Yaşam her türlü pislikle dolu. Mozart insan varlığını tüm olumsuzluklarıyla, zaaflarıyla sergiliyor. Sevgi Mozart için "inanç" değil, geçiciliğin, faniliğin başka bir biçimi. Bu düşüncüyü, flütü dev boyutlu bir penise dönüştürerek görselleştiriyor rejisör. Başkişilere güç veren, sınavlarda başarıya ulaşmalarını sağlayan, insanları, hayvanları sakinleştiren sihir cinsel ilişkide odaklaşıyor. Gece kraliçesinin Papageno'ya gönderdiği, "ne güzel tınıyor" diye Monostatos ve adamlarının çevresinde dans ettikleri sihirli çanlar da erkek cinsel organı biçiminde. Böylece Sihirli

Flüt'e yepyeni bir yorum getirmekle kalmıyor, Mozart'a da çok farklı bakıyor Neuenfels. Mozart iyi bir Katolik miydi değil miydi tartışmaları bir yandan süredursun, o Mozart'ın Tanrıyla boy ölçüştüğünü, Tanrının da tıpkı insan gibi "mükemmel" bir varlık olmadığına inandığını savunuyor ve bunun müziğinde dile geldiğini söylüyor⁶⁶. Yukarıda kısaca değindiğim İdomeneo'da peygamberlerin kesik başlarının yerde yuvarlanmalarıyla da Mozart'ın dine karşı duruşunu anlatmak istiyor. Bu tür düşünceler rejide çıkış noktası olunca doğal ki sahne tasarımı da *yanılsama* yaratmaktan uzak. Mısır piramitleri, tapınaklar, gizemler, masonluk vb. öğelerin hiç biri yok. Sahne, hapishaneyi çağrıştıran renksiz bir boş mekâna dönüşmüş. Sarastro ve gece kraliçesi özürlü. Tekerlekli koltukla dolaşıyorlar. Gece kraliçesinin başı kel. Giysiler şatafattan uzak, günlük, sade. Metindeki konuşmaların yerini Neuenfels'in yazdığı belden aşağı diyaloglar ve faşist söylemler almış. Bu çok değişik yorumun iletisi ne olabilir? Videoyu ancak yer yer izleyebildim. Bilgim okuduklarımla sınırlı kaldı. Anladığım kadarıyla ne insanın değişebilir ligine, ne sevgiye ne umuda inanıyor rejisör. Ne aydınlığın ne karanlığın gücü kalmış dünyamızda. Hapishane gibi renksiz, boş bir ortamda insanın varlık nedeni sadece ve sadece cinsel ilişki.

Sinema diliyle Sihirli Flüt

20. Yüzyılın ilk çeyreğinden öteye *Sihirli Flüt* yavaş yavaş sinema dünyasında da kendine bir yer edindi. İlgi duyan rejisörler arasında Ustinov, Bergman, Branagh gibi ustalar var. 1971'de Ustinov Hamburg Devlet Operası'ndaki temsilinden yola çıkarak *Sihirli Flüt*'ü sinemaya aktarmıştı. 1974 yılında Ingmar Bergman bir televizyon filmi yaptı. 2006'da Kenneth Branagh konuya farklı bir açıdan yaklaşarak yeni bir yorum getirdi.

Önce Branagh'ın filmine bakalım. Branagh tanınmış bir film rejisörü. Filme aldığı Shakespeare oyunları ile ün yapmış. Kendisi de oyuncu. Metnin uyarlaması Stephan Fry'a ait. O da rejisör ve oyuncu, aynı zamanda çok satan roman yazarlarından. Daha önceden birlikte çalışmaları var. *Sihirli Flüt* her ikisinin de filmini yaptıkları ilk opera olmuş. Genç sanatçılardan bir ekip oluşturmuşlar. Sarastro rolünü oynayan dünyaca tanınmış René Pape'nin dışında hepsi genç kuşaktan, kiminin ilk rolü, kiminin ilk filmi. Branagh, zor ama çok uyumlu ve keyifli bir çalışma gerçekleştirdiklerini söylüyor. Sonuç olarak izleyicinin heye-

⁶⁶ Axel Brüggemann, *Hans Neuenfels im Gespräch. Die Perversion der Perfektion* Frankfurter Allgemeine. 20.11.2006: <http://www.faz.net/>

canla seyredeceği güzel bir film ve değişik bir *Sihirli Flüt* çıkmış ortaya.

Olaylar 1. Dünya Savaşı'nda geçiyor. Askerler, uçaklar, bombardımanlar, düşen uçaklar, ölümler, yaralılar, çadırlar, hastane, çılgınlıklar, bağrıışmalar, top-tüfek sesleri, uçak sesleri... Tamino ve Papageno cephe. Gece Kraliçesinin nedimleri hemşire rahibeler. Tamino'yu görevlendirmek için Gece Kraliçesi tankla savaş meydanına geliyor. Sarastro hastanede yaralılar arasında dolaşıp onlara moral veriyor. Tamino yilandan değil, düşmanın saldırısından kaçarken yaralanıp çamura düşüyor, hemşire rahibeler onu kurtarıyorlar. Pamina'nın resmine âşık olunca hayale dalıyor: kendini onunla bir baloda görüyor: başkalarıyla dans ederken onu görür görmez o da Tamino'ya âşık oluyor. Gerçek düş sinema diliyle iç içe giriyor ve film bu çizgide sürüp gidiyor. Tüm sinemasal olanaklar kullanılmış. Resimler çok güzel. Ancak rejisörün iletisinin ne olduğu pek anlaşılmıyor. *Sihirli Flüt* genellikle ya zaman dışı ele alınır ya da bugüne taşınır. Branagh'ın seçtiği zaman diliminin anlamı nedir? Neden doksan yıl öncesi? Kendisinin açıklaması şöyle: Operanın temel düşüncesi, karşıtlıkların – aydınlık/karanlık, sevgi/nefret vb. - oluşturduğu açmazların çözümü. Buna savaşı ve barışı eklemekle, Endüstri döneminin getirdiği ve getireceği açmazların üzerinde düşünmeye yol açılıyor. Bu açıklama bana inandırıcı gelmiyor. Soru yine açıkta kalıyor. O günden bugüne yeryüzünde savaş hiç eksildi mi ki? Olsa olsa o dönemin savaş teknolojisiyle günümüzünkii arasındaki dehşet verici fark, hızla ilerleyen teknolojinin yarar ve zararları üzerinde düşünmeyi sağlayabilir.

Bergman'ın yaklaşık kırk yıl önce yaptığı filmin yankılarıysa hala sürüyor. Eleştirmenlere göre onu aşan bir film daha yapılmadı. Bergman, operayı sahne arkası, sahne ve izleyici üçgeni içinde ele almış. Uvertür seslendirilirken kamera izleyicilerin yüzlerini gösteriyor. Uzak çekim, yakın çekim... Yakın çekimde birkaç saniye içinde değişen yüz ifadelerini görebiliyoruz... İzleyiciler her yaştan, her kesimden, her renkten... Kamera özellikle küçük bir kızın üzerinde duruyor. Pamina'nın çocukluğu denilebilecek kadar ona benzeyen bir çocuk. Yüz ifadesi, özellikle gözler hep ön planda. Önce izleyenlerde, sonra oyunculara, arada olaylarla koşutluk kurarak yine izleyenlerde... Bu son kareye kadar böyle sürdürüyor. Burada iki noktaya vurgu var. Biri genel olarak müziğin uyandırdığı ortak duygular. İkincisi sevgiyi, intikam duygularından uzak durmayı savunan Sarastro'nun Monostatos'u "için de yüzün gibi kara" diyerek cezalandırmasındaki çelişkiye. Kamera seyircilerin yüzlerinde dolaştıkça Mozart'ın müziğinin siyah/beyaz hiç ayırmırsız hepsinin içinin aydınlandığını izleyebiliyoruz. Sahneleme bütünüyle (giysiler, makyaj, saç biçimi...) barok dönemine taşınmış.

Sarastro'nun rahipleriyle yaptığı toplantılar İsa'nın Havarileriyle "Son Akşam Yemeği" resimlerini çağrıştırıyor. Sarastro ortada, rahipler iki yanında masa etrafında toplanmışlar. Işık, o dönem resimlerinin ışığı gibi. Tamino ve Pamina ise Rönesans resimlerinden çıkmış gibiler. Profilden yakın çekimlerde Boticelli'nin portrelerini anımsatıyorlar.

Bölüm aralarında sanatçıları kuliste görüyoruz. Sarastro Wagner'in Parsifal operasının partiyonunu açmış, onu incelemekte. Birbirinden çok uzak gibi görünen iki opera arasındaki olası bir ortaklığa mı vurgu? Belki, diye düşünülebilir. A.Drew 20.yüzyılın başlarında bu iki operanın mitolojik boyutlarını karşılaştırarak aralarındaki ortaklığa işaret etmişti. Ludwig Sievert buna dayanarak *Sihirli Flüt*'ü Eski Mısır, masonluk gibi öğelerden sıyrılmış ışık ve renk aracılığıyla sadece gizem ve masal yanını vurgulayan bir simgeler dünyası olarak sahnelemişti.⁶⁷ Bu yaklaşım tuttu ve devam etti. Yukarıda gördüğümüz Audi ve Appel'in sahnelemesine de bunun bir uzantısı olarak bakılabilir. Ne var ki, filmde bu sahnenin ardından Pamina ile Tamino'nun satranç oynadıklarını, Gece Kraliçesinin "Sigara içmek yasaktır" levhasının önünde sigara içtiğini, Papageno'nun geç kalarak son dakika sahneye yetiştiğini vb. ayrıntıları görünce akla daha başka şeyler geliyor. Satranç gibi düşündüren bir oyundan sonra ya da Wagner'i okuduktan sonra hemen Mozart'ın müziğine girilebilir mi? Sanatçılar rolleriyle ne denli özdeşleşiyorlar? Daha oyun sürerken rolleri üstlerinden akıp gidiyor mu? Buna vurgu olasılığı daha yakın görünüyor. Bergman'ın yorumunda Pamina gece kraliçesi ile Sarastro'nun çocukları. Sarastro kızının geleceğini düşünerek onu hırslı bir kadın olduğunu bildiği eski eşinin elinden kurtarmak için kaçırmış. Böylelikle konu bir evlilik geçimsizliğine dönüşmüş oluyor. Kadını karşı duruşu olan, tapınağına sokmayan bir inancın başında olan Sarastro'nun daha önce nasıl evlenmiş olduğu sorusu açıkta kalıyor.

Sahnelemeden Bağımsız Resimler

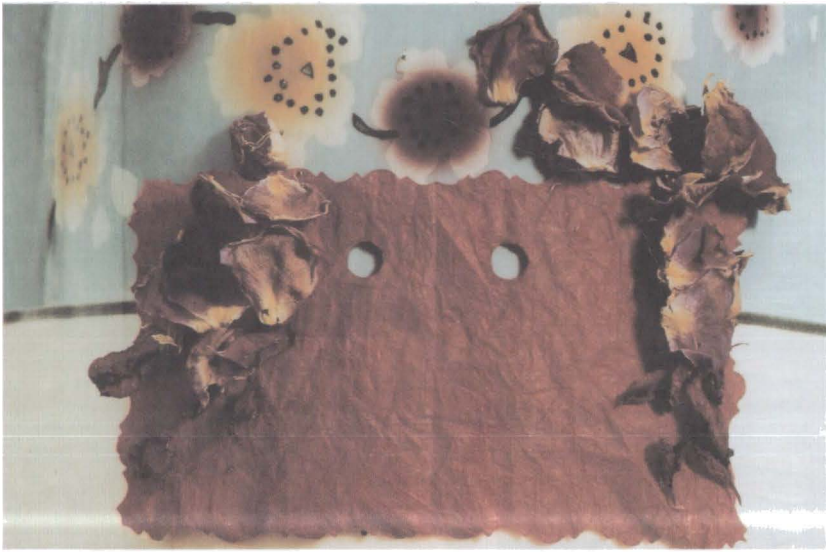
Şimdiye kadar sahnelemeden ve bu bağlamda sahne tasarımından söz ettik. Sahnelemeden bağımsız yapılmış olan *Sihirli Flüt* resimleri var mı? Mozart müziğinden esinlenen ya da operalarındaki karakterleri çizen sanatçılar var. Bunların arasında en çok sözü edilen Moritz von Schwind, Slevogt'un gravür ve suluboyaları ve Lotte Reiniger'in gölge resimleri. Gölge resimler kartpostal olarak da piyasaya sürülmüş. Daha seyrek olarak sergilerde görülen ve bir sergi kataloğu olarak basılmış olan Thomas Grochowiak'ın 1991- 2000 arasında yaptığı requiem re-

⁶⁷ Gernot Gruber, a.g.k.,s.268.



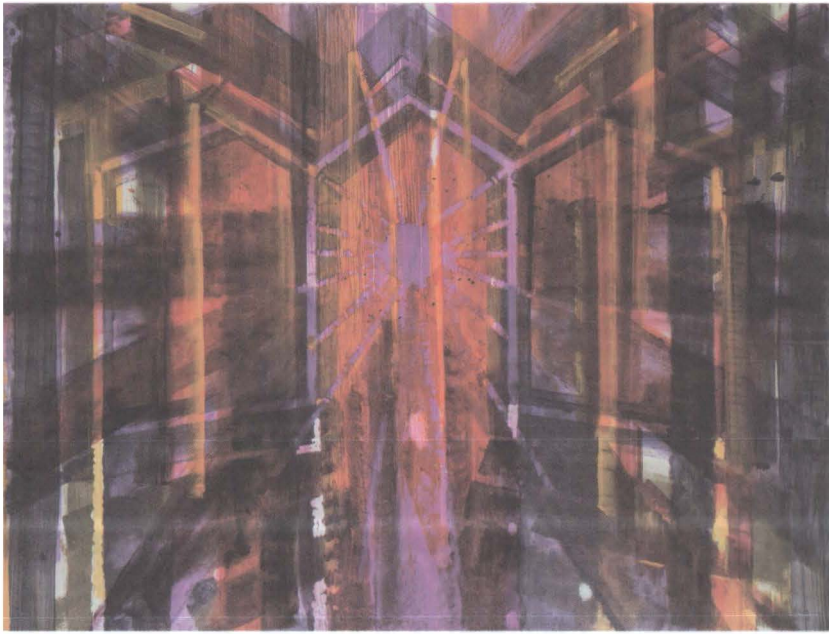
Pamina, Bilge Alkor

simleri, Alfred Hrdlicka'nın Don Giovanni ve Papageno suluboyaları. Kuşkusuz bu resimlerin hepsinin müzikle sıkı bağları var. Yoğun bir sanatlar arası etkileşim söz konusu. Müziğin ressam üzerinde bıraktığı etki. Doğal ki etki sanatçının o müziğe yaklaşımına bağlı. Bu tını renkleri açısından, biçim açısından ya da büsbütün değişik bir açıdan olabilir. Slevogt'un yaklaşımı da böyle. Bunda onun aynı zamanda bes-teci ve şarkıcı olmasının etkisi var mı, bilemiyorum. Çünkü sanatlar arası etkileşimde alımlama önemli. Sanatçının yaratıcılığını dürtten, onun alımlaması. Slevogt'un gravürlerinde çıkış noktası Mozart'ın nota yazısı olmuş. Mozart'ın müziği kadar notaları da yazı olarak onu etkilemiş. Başlı başına bir sanat olarak görüyor onun partiyonlarını. Kendi deyişiyle soyut bir sanat olan müziğin yaratıcısının eliyle maddesellik kazanması onu etkiliyor. Farklı bir bakış. Amacı ne *Sihirli Flüt* metnini resimlemek ne de sahnelemeyi göz önünde tutmak. Partisyonlardan de-



Tamino Maski, Bilge Alkor

gişik yerler seçiyor ve onun üstüne kenarlarına nota yazısının bıraktığı etkiyle çizimler yapıyor. Slevogt en çok Mozart'ın ve Wagner'in müziğini resimlemiş. Gravür ve suluboyalarından başka opera sahnelerini konu alan büyük freskleri de var. Bilge Alkor *Sihirli Flüt'e* ilgi gösteren ilk Türk ressam. Resimleri 2007'de İstanbul'da Milli Reasürans Galerisi'nde sergilendi. Sergi nedeniyle bir de katalog yayımladı. Çıkış noktası neydi? Çok kısa tuttuğu giriş yazısına "Sihirli Flüt'ün çağrısı İsis'in tülünü kaldırmaya girişimimi haklı çıkarabilir mi?" diye başlamış sanatçı. Çocukluk oyunları ile başlayan "görünmezi görünür, görünürü görünmez" kılma sanat yaşamında hep önünden gitmiş. Alkor'un uzun yıllardan beri uyguladığı sanatlar arası çalışmalar da sanırım buna dayanıyor. Shakespeare'in *Bir Yaz gecesi Düşü* ve *Fırtına* oyunlarından etkilenerek yaptığı resimler için oradaki kişileri bir "arkhetypus" olarak algıladığını, bunlarla Mozart'ın Sihirli Flüt'ünde de karşılaştığını söylüyor. Bugün Mozart'ın kişilerini "yaşama geçirme", "ete kemiğe büründürme" sınavında olduğunu sözlerine ekliyor. Bu kitapta yineleyip durduğum bir sava, Mozart'ın kişilerini yaşamdan aldığı savına bu sözleriyle parmak basmış oluyor Alkor. Resimler sahnelenmek için yapılmış olmasa da, sanatçı sahnelemeyi göz önünde tutmuş olmalı ki konunun akışına bağlı kalmış. Katalogda da resimler konunun akışına bağlı ve her bir resmin yanında metinden kısa alıntılar yazılı. Böylece sanatçıya metinden nelerin çekici geldiği açıklık kazandığı gibi konuyu



Sihirli Flüt Bilgelik Tapınağı, Bilge Alkor

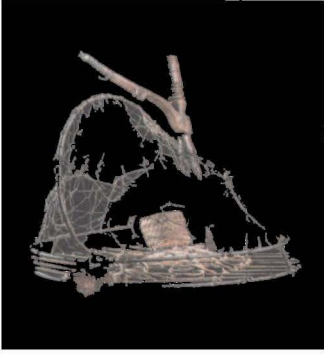
bilmeyenlerin de resmi anlaması kolaylaşıyor. Alkor, *Sihirli Flüt*'den önce Schubert lied'lerinden *Bir Kış Yolculuğu*'nun resimlerini yaptı. Bu lied'ler adından da anlaşılacağı gibi, metaforik olarak bir kış gecesinde çıkılan yolculuğu, son yolculuğu anlatıyor. Bu resimlerde şiir-müzik bütünlüğünün sanatçıda yarattığı etkileri izlemiştik. Yukarıda söylediğim gibi, müzik-resim etkileşiminde genellikle sanatçı çıkış noktası olarak aldığı yapıtın kendi üzerinde bıraktığı etkiyi resim diline aktarır. Başka deyişle yapıta müziğin içinden bakmaz. Schubert liedlerinde alımlamaya şiir de giriyor. Böylece etkileşim ikiye katlanıyor. Sanatçı, hem şiirleri hem de müziği alımlayacak. Ve ikisinin bir bütün olarak üzerinde bıraktığı etkiyi, onda yarattığı ruh halini de diyebiliriz, resme dönüştürecek. Operada ise metin ve müziğin ötesinde sahneleme, sahne tasarımı, kostümler, ışığın kullanımı ... alımlama sürecine bir sürü şey daha giriyor. Alkor'un *Sihirli Flüt* resimlerini yaparken operayı tüm boyutlarıyla bir bütün olarak algıladığını, ama pek çok rejisörün yaptığı gibi konuyu tüm katmanlarıyla değil, kendi alımlaması doğrultusunda resimlediğini düşünüyorum.

Eski Mısır uygarlığı, görkemli tapınak, hilal üstünde oturan gece kraliçesi vb. geleneksel öğeler yok. Soyut geometrik biçimlerle bunla-

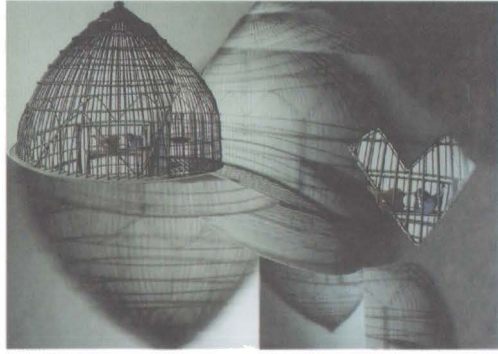


Papageno Maskı, Bilge Alkor

ra gönderme yapıyor. Alkor soyut bir masal dünyası yaratmış. Gerçek resimlerin hepsi soyut değil, ama yarattığı dünya soyut. Onu canlandırma alımlayana kalıyor. Sanatçı değişik tekniklerle çalışıyor. Yağlıboya- akrilik, fotoğraf, foto-resim. Soyut masal dünyasını bu tekniklerin getirdiği çeşitli olanaklardan yararlanarak yarattığı simgelerle bize sunuyor. Karakterlerin kimini büyük boyutlu yağlıboya soyut bir resimle, kimini fotoğrafla, kimini üzerinde çok oynadığı foto-resimlerle bize tanıtıyor. Ayrıca kişilerden her birinin de bir maskesi var. Papageno bir kuş adam. Onun özlemini çektiği mutlu yaşamı, yansımalarla büyüyen – çoğalan da diyebiliriz - bir kuş kafesinin içinde cıvıldaşan iki kuşla; önce yaşlı bir kadın olarak görünüp sonra asıl yüzünü gösteren Papagena'nın değişimini aşağıdan yukarıya yükselen önce sadece boynunu, giderek bütün yüzünü gösteren foto-resimle anlatıyor. Gece kraliçesinin silueti geleneksel gece mavisi zeminin üstünde parlayan irili ufaklı yıldızlarla çizilmiş. Yüzü görünmüyor. Sarastro'nun resminde de geleneksel güneş renklerini -sarı, turuncu, kırmızı- korumuş. Başının üstünde güneş ışınlarını simgeleyen üçgenler, daha aşağıda da güneş sembelleri var. Onun da yüzü görünmüyor. Ama onun da renk çizgilerinin (güneş ışınlarının) arasından silueti seçilebiliyor. Pamina ağlamaktan gözleri çıkmış, taş bebek gibi hareketsiz oturuyor. Kolları ve göğsü baştan aşağı dövmeli. Sarastro'nun adamları onu kaçırdıktan sonra mutsuz diye düşünülebilir. Onun an-



Papageno'nun Kafesi,
eski bir temsilden,
Fotoğraf Kenan Sunar

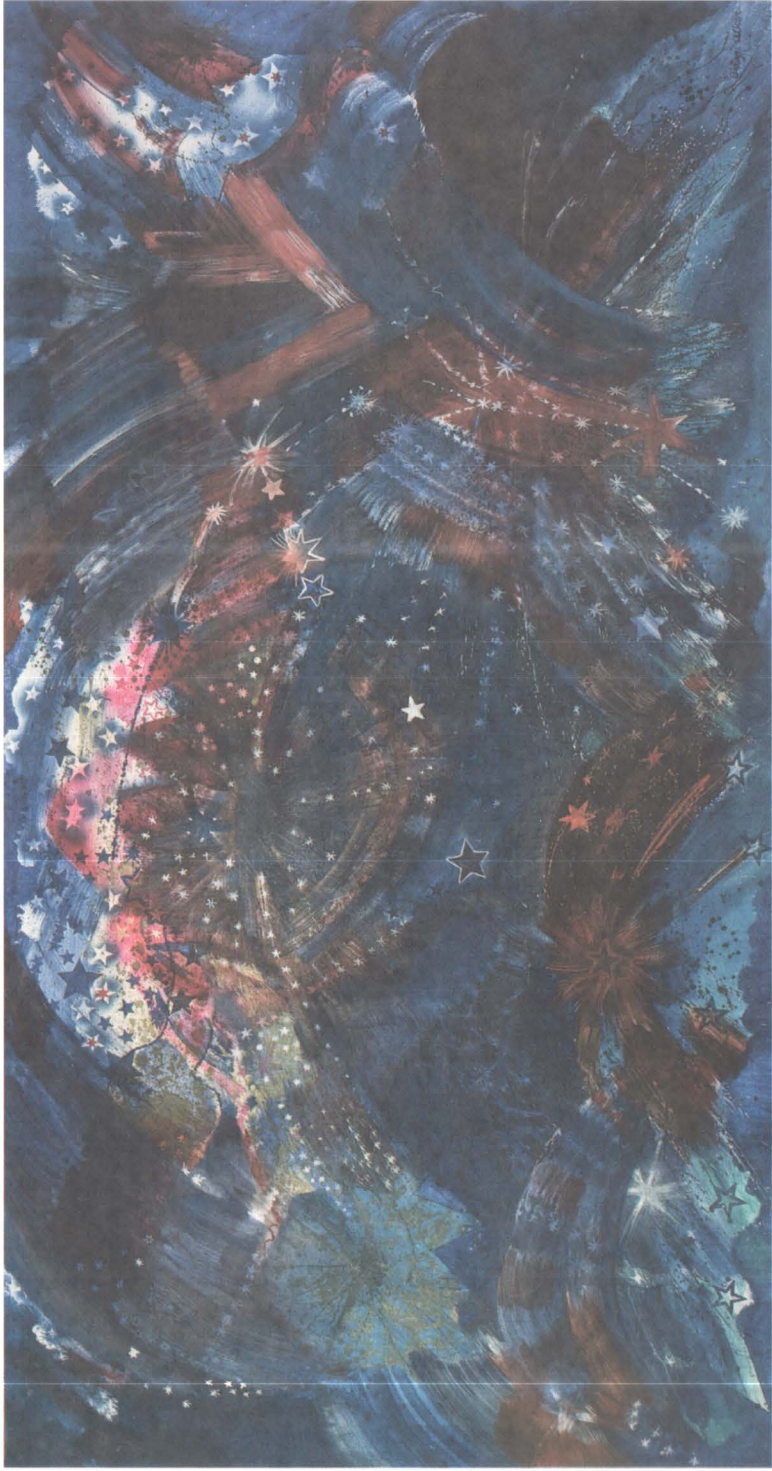


Papageno'nun Kafesi, Bilge Alkor

nesine çok bağlı olduğunu biliyoruz. Ne ki Tamino'nun görür görmez âşık olduğu resimde de Pamina öyle. Bunu anlamak bir hayli zor. Pamina neden mutsuz? Annesinin hırslı, baskıcı, kötü bir insan olmasından mı? Bunu baştan bilmiyor ki? Babasının ölümünden mi? Belki. Sarastro'nun kötü biri olmadığını anladıktan sonra onu baba gibi görebilir ve değişebilirdi. Ama Pamina kaçırıldıktan sonra da hareket-siz, cansız gibi. Bir başka olasılık Arkor'un Bergman gibi Sarastro'yu Gece kraliçesinin eşi olarak yorumlaması. Bunu düşündürebilecek bir resim yok. Tamino'ya gelince ince, zarif bir kadın. Siyah kapalı, dik yakalı bir giysi, başında yüzünü burnunun altına kadar örten, iki yana doğru genişleyen büyük beyaz bir başlık var. Yakından bakınca üstünde başlığı çepeçevre saran sarı güneş simgeleri seçiliyor. İki eliyle tuttuğu tahta flütü üflemeye hazır duruyor. Alkor Tamino'yu neden kadın olarak düşünmüş olabilir? Bu şimdiye kadar hiçbir yorumda rastlanmayan bir yaklaşım. Metinde Tamino yeniyetme bir oğlan. Resmi görür görmez dayanılmaz bir güç onu çekiyor. Cinselliğinin bilincine yeni yeni varıyor. Kusej'in, yorumunda bunu özellikle vurguladığına değindim. Alkor'un yorumundaysa kadın güzelliğinin cazibesine kapılan yine kadın. Onları çeken nedir? Eşcinsellik mi? Bu konu son yıllarda gündemde olduğuna göre bu bir olasılık. Resimde Pamina acı çeken bir kadın. Onu kurtaracak olan da kadın. İki kadın tipi çiziyor sanatçı. Biri güçsüz, biri güçlü. Biri kadına toplumda alışlagelen bakışı, öteki buna karşı duruşu simgeliyor olabilir. Pamina'yı baştan edilgin görüyorduk. Çiftin ateşten geçtiğini gösteren soyut resimde (bkz. s.40) geometrik biçimlerle ikisinin el ele yürüdüğünü görüyoruz. Birinin elindeki flütten, ötekinin de sol yanından sarkan



Tamino, Bilge Alkor



Sihirli Flüt Müziğine Sunu, Bilge Alkor

saçtan birinin Pamina, ötekinin Tamino olduğunu anlayabiliyoruz. İki kadın el ele ateşten geçiyorlar. Artık güçlü güçsüz farkı kalmamış. Kadının hiç yılmadan her güçlüğün üstesinden gelebileceğinin kanıtı. Bilge oğlanların, Sarastro'nun, sözcünün, zırlıların oyun boyunca kadın üzerine söyledikleri olumsuz sözlerle karşı koyan feminist bir duruş. Bu da bir olasılık. Az sonra açıklayacağım benim alımlamama daha uyuyor. Alkor'un resimlerine geçerken yaptığım alıntıda onun "İsis'in tülünü kaldırma" girişiminde olduğunu gördük. İsis ve Osiris eski Mısır tanrıları. İsis kadın, Osiris erkek. Operada ikisinin adı her zaman beraber geçer. Ama tül İsis'in üzerindedir. Osiris'in yaşamı ve ölümü bellidir. Alkor da İsis'in üzerindeki tülü kaldırmak istiyor. İsis, bütün doğayı kavrayan, doğaya egemen olan, aydınlığı, ışığı simgeleyen Ana tanrıçadır. Farklı kültürlerde değişik adlarla anılan Ana tanrıça. Efsanede çok gizemli, gerçekten üstü örtülü bir varlık. Efsanenin değişik anlatımları var. Bunların ortak yanı, Osiris'le kardeş olmaları, birbirlerini ölesiye sevmeleri ve evlenmeleri. Sonrasında değişiklikler gösterebiliyor. Osiris kardeşi Sethos tarafından öldürülüyor, bedeni sandığa konup denize atılıyor. İsis onu kurtarıyor. Bu kez Sethos bıçaklayarak onu 50 parçaya bölüyor, parçaları değişik ülkelere saçıyor. İsis Osiris'in cesedinin parçalarını toplamak için yola çıkıyor. Ülke ülke dolaşıyor. Bütün parçaları bulup bir araya getiriyor ve Osiris'e can veriyor. Bir versiyonda iki sevgili kısa bir süre sevişiyorlar Osiris ölüyor ve ölümler dünyasının başına geçiyor. İsis, Sethos'tan kaçarak oğlunu dünyaya getiriyor. Bir başka versiyonda İsis Osiris'in bedeninin parçalarını tamamlıyor. Ancak cinsel organını bulamıyor. Cesedin başında derin bir meditasyona dalıyor. Ta ki onun üreme gücünü tinsel olarak kendinde duyana kadar. Böylece üreme ve üretme gücünü kendi bedeninde topluyor. Böyle bakınca İsis'in erkeği yok sayan ilk feminist kadın olduğunu söyleyebiliriz.⁶⁸ Burada yine müziğe dönerek bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Pamina Tamino'yu elinden tutarak ateş ve sudan geçirdikten sonra koronun sözleri şöyledir: "Zafer, zafer soylu çift! Tehlike yenildi! İsis sizi kutsuyor! Tapınağa girin!" Çifti ilk kutsayan, tapınağa girmesini sağlayan tanrı değil, tanrıça. O kutsayıp tapınağa alındıktan sonra Osiris'in kutsaması söz konusu oluyor. İlk söz İsis'de. Alkor onun üzerindeki tülü kaldırarak Sihirli Flüt'e taşımış ve dolayısıyla günümüzün en tartışmalı sorunlarından birine parmak basmış.

68 İnternette bu gizem öyküsünün çeşitlerini bulmak olanaklı. Egiptolog Jan Assmann *Zauberflöte, oper und Mysterium* adlı, 1. Bölümde gördüğümüz kitabında İsis kültürünün zaman içinde değişimlerini anlatıyor. S.116.



Sihirli Flüt, Bilge Alkor

Resimler arasında iki resim var ki bunlar operanın özünü veriyor. Biri Sihirli Flüt'ün resmi. Ses dalgaları yatay duran flütün çevresinde renk renk yayılarak bütün yüzeyi kaplıyor. İkincisi "Sihirli Flüt Müziğine Sunu". Sanatçının karakterleri simgelemek için seçtiği renk ve biçimlerden oluşuyor. Gece kraliçesinin ve Sarastro'nun renkleri ve biçimleri bir arada. Resmin ortasında gece mavisi boşluğun içindeki hızlı döngüsel hareketi vurgulayan ışıltılı yıldızlar ve sivri ucu gökyüzüne yönelen üçgenler. Operanın örgüsünü oluşturan kavramların en başında sevginin geldiğini biliyoruz. Kadın-erkek karşıtlığının bile ortadan kalktığı bu düşsel dünyada sevginin gücüyle tüm karşıtlıkların birleşeceği bir dünya düşü. Bu resimde simgelerin bütünleşmesine, Gece – gündüz farkı sürdüğüne göre, güneş ışınlarının karanlığın kötülüğünü yok ettiğine gönderme olabilir. Bu olasılık bana 2006 Salzburg Festivali'nde Pierre Audi'nin yorumunu, daha doğru bir deyişle bu yorumu benim alımlamamı çağırıyor. Orada da gece kraliçesi yok olmuyor, güneş ışınlarından uzaklaşıyordu. Ben bunu gece gündüz dönüşümünün sürmesi, ama karanlığın getireceği kötülüklerin yok olması olarak yorumlamıştım.

Alkor'un yorumuyla operanın sahnelendiğini var sayarsak günümüzde rejisörlerin buluşlarının nerelere varabileceğini düşünmek zor değil. Cinsellik, feminizm, "ben yaptım oldu" deme, kendinden söz ettirme, kazanç hırsı gibi günümüzün gözde konuları ve sapıklığa varan daha bir sürü şey bu sahnelemeye girebilir. Ama iyi bir dramaturgiyle konunun derin anlamlarını gözden yitirmeden orkestra şefiyle birlikte çalışacak bir rejisörün elinde bir ilk olarak olağanüstü etki yaratabilir.



Fethiye Kültür Sanat Günleri, 2012

Yaratıcı Drama Olarak Sihirli Flüt

Sihirli Flüt çocuk dünyasında da kendine önemli bir yer edindi. Almanya'da çoğu kez anne babalar çocuklarını temsillere birlikte götürürler onlar da hiç sıkılmadan operayı izlerler. Papageno şarkılarını iyi bilirler, nerede duysalar hemen tanırılar. Ayrıca *Sihirli Flüt*'ün çocuklar için çok değişik sürümleri yapılmış ve yapılmakta. Çizgi film, animasyon, kukla tiyatrosu dışında bir anlatıcının masalı anlattığı, çocuklara Mozart'ı ve operanın müziğini tanıttığı çok iyi yorumcularla yapılmış pek çok CD var. Okullara da girmiş, çocuklar kendileri sahneliyor ve oynuyorlar, resim derslerinde konu olarak işleniyor. Son yıllarda bizde de büyük şehirlerde Devlet operalarında çocuklar için kısaltılmış olarak oynanıyor. Biz de yaratıcı drama uzmanı arkadaşım Tijen Savaşkan'la birlikte çocuklara yönelik bir proje geliştirdik: "Yaratıcı Drama Olarak Sihirli Flüt". Amacımız yaşadığımız şiddet ortamında çocukların, sevgiyle insanın değişebileceği; kötülüklerden arınabileceği; kendilerine aydınlık bir dünya yaratabileceği umudunun her zaman olanaklı olduğunu anlatabilmek. Bu da *Sihirli Flüt*'ün kendisi gibi belki bir ütopya. Ama neden denenmesin? İlk adımı 2012 yılı Fethiye Kültür Sanat Günleri'nde attık. Ne Mozart'ı tanıyan ne de operanın ne olduğunu

bilen Fethiyeli ilköğretim çocuklarıyla. Çocukların heyecanı görülme-ye değerdi. Bilindiği gibi yaratıcı drama çalışmasının hedefi doğaçlamadır. Verilen bir konu, kavram/kavramlar üzerinde düşünülür, yaşamla bağlantılı olarak sözle, beden diliyle, mimiklerle görselleştirilir. Bizim çalışmamızda da bu yol izlendi, kavramlar tanıtıldıktan sonra çocuklar gruplara ayrılarak doğaçlamayla rollerini oynayarak tartışmaya başladılar. Müziği, en önemli motifleri tutarak kısalttık, 30 dakikaya indirdik. Yer yer hafifleterek ya da çocukların rahatça konuşabilmeleri için bütünü keserek doğaçlamaya uyum sağlamaya çalıştık. Tijen Savaşkan, yaratıcı drama uzmanı Nihal Kuyumcu ve ressam Banu Theis'le bir çalışma ekibi oluşturdu. Kostümler hazırlanırken simge olarak renkler göz önünde tutuldu. Yine simgesel bir sahne tasarımı geliştirildi. Sihirli Flüt'ün temel kavramlarının yazılı olduğu pankartlar taşıyan yirmi kadar çocuk konunun akışına göre kavramları gösteriyorlardı; yollar tıkanığında ise pankartın boş yüzünü çevirerek duvar oluşturuyorlardı (R.). Tijen Savaşkan'ın bu buluşunun bir ilk olduğunu vurgulamalıyım. Hazırlanmak için bize verilen zaman sadece iki gündü. Yine de çocukların üzerinde iz bıraktı. Fethiye de attığımız bu ilk adım nasıl sonuçlar verecek? Bunu zaman gösterecek. Biz projemizi geliştirmeye kararlıyız. Hedefimiz projemizi olabildiğince toplumun farklı katmanlarından çocuklarla sürdürebilmek.

Bu çalışmamda Sihirli Flüt'ün örgüsünü oluşturan temel kavramları sevgi, eşitlik, özgürlük başlıkları altında toplayarak insan varlığına özgü duyguları Mozart'ın operalarında nasıl dile getirdiğini anlamaya çalıştım. İnceleme sırasında, bunların Mozart'ın kişiliğinin birer parçası olduğu, yaşamına yön verdiği açıklık kazandı. Çalgı müziği için de aynı şey söylenebilir mi? Yanıtı besteci ve tutkulu bir Mozart yorumcusu olan Fazıl Say'a bırakıyorum. "Mozart bir öykücüdür. Onun çalgı müziği eserleri birer öykü, birer operadır. Senfoniler, konçertolar hepsi opera! Çünkü onlar da öyküler içerir. İnsan karakterlerini ve olayları anlatan, incelikli, duyarlıklı öyküler. (...) Birbirini izleyerek, duygudan duyguya geçen ve sizi sürükleyen öykülerden örülü... (...) Sadece öykü değil, birer tablodur onlar. Hayır, aslında sahne. (...) Yazdığı coşku dolu eserlere bakınca Mozart'ın ne kadar zorlu bir kavganın içinden geldiği pek anlaşılmaz. Onun yaşam öyküsü acılarla doludur. (...) Hem maddi, hem manevi acılarla. Otuzbeş yaşında yoksulluk içinde ölmüştür. Peki, eserlerindeki sevinç dolu anlatım nereden gelir? Onlar 'za-

fer öyküleri'dir aslında: insan sevgisinin, eşitliğin, özgürlüğün zaferini anlatan dipdiri öyküler. İşte onun için sevinç ve yaşam doludur bu eserler.⁶⁹ Demek ki ona göre Mozart'ın çalgı müziği de tıpkı bir "opera" gibi "acılarla dolu" yaşam öyküsünü, anlatı, resim, mekân olarak canlandırmakta. Say'ın bu tanımını yine ondan bir alıntıyla açıklamak istiyorum. "(...) bir kompozisyonu değerlendirirken önem verdiğim ölçütlerle yönelirim:" diyor. Kurgu, renk arayışı, orkestralama, temanın geliştirimi, derinlik, müzikle anlatım, monolog vb... Bu gibi temel özellikleri yeterince bulamazsam yakınlık duyamam yapıta."⁷⁰ Say'ın sözleri, müziğin doğrudan içinde olmadan (müziğin "içinde" olmakla, müzik sevgisinin ötesine geçebilmeyi, Say'ın sıraladığı temel ölçütleri anlayabilmeyi söylemek istiyorum) Mozart biyografilerinde müzik incelemeleri yapanların, hele psikolojik açıklamalarla yapıtlardan uzaklaşanların tezlerini çürütüyor.

69 Fazıl Say, Uçak Notları, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000. S.96

70 A.g.k., s.122

4. BÖLÜM

AIDA

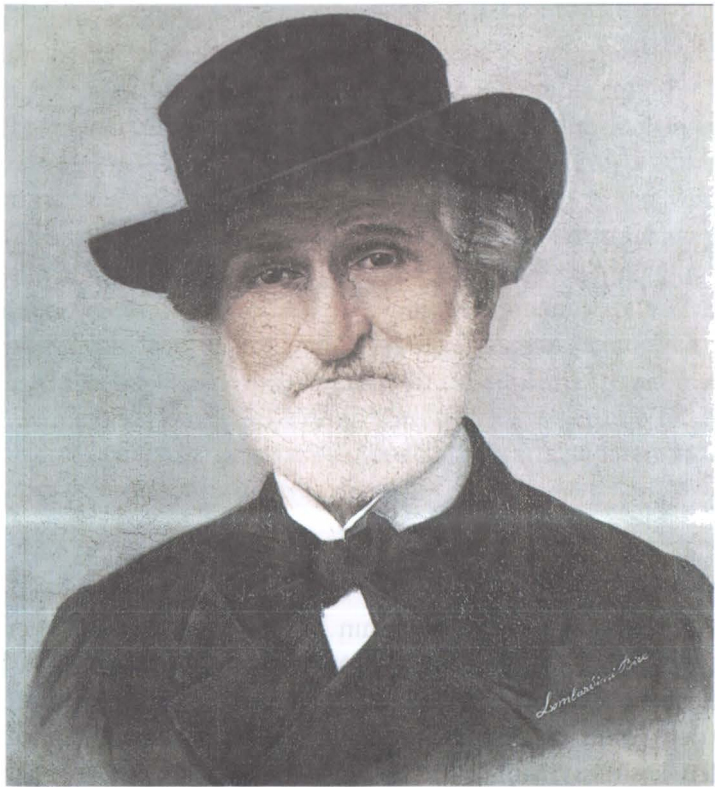
— § —

Verdi'nin Sanat Yaşamı

VERDİ'nin uzun sanat yaşamının hangi aşamasında *Aida* yer alır? Operalarını, ilk ve olgunluk dönemi olarak ikiye ayırmak bunu anlamada kolaylık sağlayabilir. İlk dönemin 1850'ye kadar sürdüğü, 1850'den sonra olgunluk döneminin başladığı söylenir. Ancak bu tarihleri kesin saymamak gerekir. Örneğin ilk dönemdeki operaları, kendi içinde kapalı bir bütün olan, birbirilerine resitatiflerle bağlanan geleneksel “numara operası” türündedir. Olgunluk döneminde bunu aşar. Bu yönelimin 1847'de yazdığı *Macbeth*'de başladığını görürüz. *Macbeth* tam bir numara operası değildir. Alışlagelen numara operasının kalıplarını kırar.⁷¹ *Aida*'yı olgunluk döneminde, Fransız üslubunda “grand opera” ya yöneldiği sırada yazmıştır. *Aida*'yı ele almadan önce Verdi'nin sanat yaşamına kısaca göz atalım.

İlk operası *Oberto* Milano'da La Scala'da sahnelenir ve çok beğenilir. Bu başarıdan sonra operanın müdürü Merelli bu genç yeteneği tutar. Verdi yeni opera siparişleri alır. Tanınmış müzik yayıncısı icordi'nin de dikkatini çekmiştir. Opera dışındaki yapıtlarını, sonra operalarını da yayımlamaya başlar. İkinci opera *Un giorno di regno* yine Scala'da sahnelenir. İlk gece oyun tam bir fiyasko olur, hemen sahneden kaldırılır Son iki yıl içinde Verdi art arda iki çocuğunu ve eşini kaybetmiş, operayı böyle bir ruh hali içinde tamamlamıştır. Başarısızlıkta bunun etkisi olduğu söylenir. Bu bir opera buffadır. Bundan sonra

71 Nadler, Katja *Verdi und das Fremde* Verlag:BoD 2012. S 56



Giuseppe Verdi'nin Portresi, Bice Lombardini

son operası olan *Falstaff*'a kadar Verdi bir daha bu türe dönmeyecektir. O döneme kadar zaten geleneksel seria ve buffa türleri de değişmiştir. Shakespeare'in Winsor'un şen kadınları'ndan uyarlanan *Falstaff*'ın konusu düz bir çizgide gelişir, buffa gibi karmaşık değildir.

İkinci operasının başarısızlığından sonra bir süre yeni bir opera üzerinde düşünmek içinden gelmez Verdi'nin. Merelli artık onun peşini bırakmayacaktır. Yeni bir libretto verir. Verdi librettouyu kendini kaptırarak bir gecede üç kez okur⁷². Yine de yazmak istemediğini söyleyerek metni geri vermek ister, sonunda yazmaya razı olur. Bu onu İtalya'da büyük üne kavuşturan üçüncü operası *Nabucco*'dur. Konusu İncil'den alınmıştır. Babil kralı Nabucodnezar'ın İsrail'e açtığı savaş, İsraililerin esir düşmesi, çektikleri acılar, kralın çıldırması, güç hırsı, kıskançlık, aşk, intikam... Hristiyanlık inancıyla bütünleşmiş politik ve toplumsal bir anlatı. İlk temsillerin hemen ardından, ezilen halkın

72 Budden, Julian *Verdi Leben und Werk* Reclam, Stuttgart, s.28

özlemlerini dile getiren İsraili esirlerin korusu “va pensiero” (uç düşünce uç, gümüş kanatlarıyla...) özgürlüğün simgesi haline gelir, her yerde söylenmeye başlar. Bu başarıdan sonra siparişlerin ardı arkası kesilmez.

Verdi konularını hep politik duruşu çizgisinde seçer. İlk dönemde daha çok tarihsel konuları ele alıyordu. Konuları tarihsel bile olsa yazın alanından seçiyordu (Shakespeare, Schiller, Hugo vb.) Librettoların seçiminde çok titizdi. Müzik her bakımdan sözle bütünleşebilmeliydi. Sözlerin ifade ettikleri anlamı müzik de ifade edebilmeliydi. Aynı bütünlük müzikte de olmalıydı. Yalnızca güzel melodi yeterli olamazdı. Tonalite; ses aralıkları; iniş, çıkışlar; eşlik yapan çalgıların rengi; giriş, çıkışları; tempo, ritim... Ve daha bir sürü incelikler... Hepsi ifadenin hizmetinde olmalıydı. Koronun rolü solistler kadar önemlidir Verdi'nin operalarında. Yukarda saydıklarım inceliklerin hepsi koro için de geçerlidir. Koroya büyük rol yüklediği ilk operası Nabucco'dur. Bu bakımdan Verdi Nabucco ile İtalyan opera tarihinde bir ilke imza atmıştır. Verdi'nin ilk dönemde yazdığı operaların numara operası denilen bir yapısı vardı. Kendi içinde kapalı bir bütün olan ariyalar, daha önce söylediğim gibi, birbirine resitatiflerle, konuşmalarla bağlanıyordu. Nabucco'dan sonra Macbeth'e kadar yazdığı operalarda hep bunu aşma çabası görülür. Nitekim Cevat Memduh Altar Opera Tarihi kitabında bu dönemi “Çıraklık ve Olgunlaşma” diye niteler.⁷³ 1950'ye kadar yazdıklarında müziğin, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı olmasını amaçlar Verdi. Olgunluk döneminde amacına ulaşmıştır. Bu dönemin operalarında bunu izlemek olanaklıdır. Daha sonra Aida'ya büyüteç altında baktığımızda bunu yakından göreceğiz. Verdi'ye göre her şeyin müziğin hizmetinde olması için, konu yazınsal metinden alınmış olsa bile, libretto müziği göz önünde tutarak yazılmalı, dahası yerine göre değiştirilebilmelidir de. Macbeth'deki üç cadının sayısı, koronun önemi nedeniyle on dörde çıkmıştır. Macbeth'de çok kez bağlayıcı öge korodur. Macbeth 1846'da sahnelenir ve beğenilmez. Verdi'nin içi rahat etmez, başka operalarında da yaptığı gibi, bazı değişikliklerle librettoyu 1865'de yeniden değiştirir.

Macbeth'de Verdi birkaç açıdan geleneği kırar. Aşk öyküsü olmayan bir konuyu alır. Başrolü oynayan bu tür operalardaki gibi, tenor değil, baritondur. Sevgi güç hırsına dönüşmüştür. En önemli yenilik karakterlerin birey olarak, iç hesaplaşmalarla dile gelmesidir. Lady Macbeth kötü bir insandır. Ancak işlediği cinayeti yine de sindirememiştir.

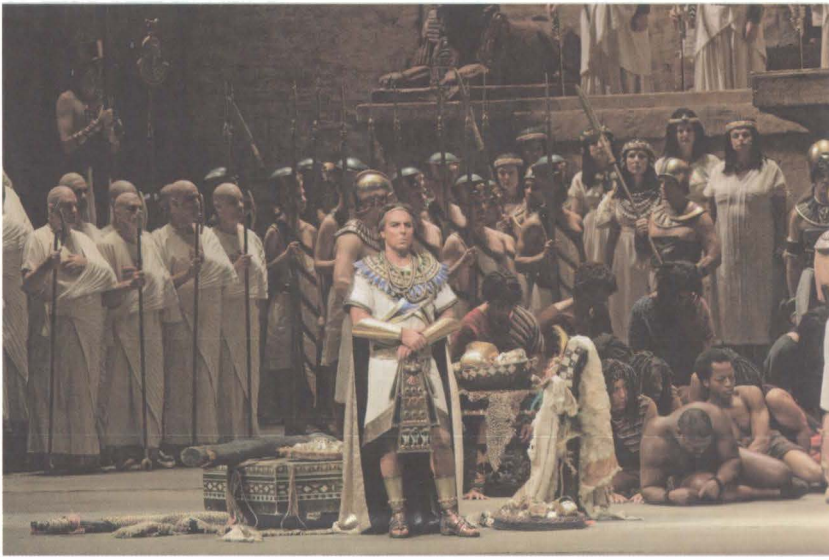
Uyurgezer olur, her gece elindeki kan lekelerini çıkartmak için yıka-
ma hareketleri yaparak dolaşır, durur. Operada müziğin en etkileyici
bölümlerinden biri bu uyurgezer sahnesidir. Macbeth'in kişiliğiye çok
katmanlıdır. Lady'ye büyük bir sevgiyle bağlıdır. Hırs, sevgi, korku,
kaygı onda bütünleşir. Bütün bu duyguların karakterlerde dile gelmesi
yeni bir müzik dili gerektirir. Duyguları simgeleyen motifler konunun
akışına göre opera süresince duyulur. Belli motiflerin süregelmesiyle
numara operası geleneği artık kırıma yolundadır.

Verdi'yi dünya çapında üne kavuşturan *Rigoletto*'nun ilk temsili
1851'de Venedig'de Teatro la Fenice'de gerçekleşir. Hemen ardından
ününe ün katan *Il Trovatore* ve *La Traviata* gelir. *Rigoletto*'dan *Aida*'ya
kadar geçen sürede Verdi beş yeni opera daha yazar: *Les vepres sicili-
ennes*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don
Carlos*. Bunların konuları tüm farklılıklarına karşın hepsi sevgi, kin,
hırs, intikam vb. duygulardan örülmüştür. Karakterlerin çiziminde
müzik dilinin tüm olanakları kullanılarak süreklilik sağlanır.

Aida'nın Yazılışı

19.yüzyılın ikinci yarısından sonra Verdi'nin ünü her yerde duyul-
maya başlar. Süveyş kanalının açılış kutlamaları nedeniyle Mısır Hıdivi
İsmail Paşa Verdi'den bir kaside yazmasını ister. Verdi övgü yazma-
ya karşıdır, reddeder. Bunun üzerine Verdi'ye konusu Mısır'da geçen
bir opera sipariş etmeye karar verilir. Kahire'de ilk kez yapılacak olan
opera binasının açılışında sahnelenecektir. Verdi bunu da sıcak karşı-
lamaz. Kendisine değişik librettolar sunulur.

Louvre müzesinin Mısır bölümünün başında bulunan Egiptolog
August Mariette Kahire'de Hıdivin desteğiyle arkeolojik buluntuların
saklanacağı bir müze için çalışmalar yapmaktadır. Kanalın açılış töre-
ninde yapıtlar sergilenecektir. Verdi gibi ünlü bir sanatçının konusu
eski Mısır'da geçen bir opera yazması bu nedenle Mariette'i çok ilgilen-
dirir. Dekorları, kostümleri kendisi çizmeyi düşünür. Paris operasında
çalışan yakın arkadaşı, Verdi'nin de iyi dostu Du Locle'un aracılığıyla
Verdi'ye birkaç libretto sunulmasını sağlar. Onun libretto konusunda-
ki titizliğini iyi bilen Du Locle ona istediğini yapabilmesi için yardımcı
olmaya hazır olduğunu söyler. Uzun yazışmalardan sonra Verdi *Aida*
üzerinde çalışmayı kabul eder. Ancak *Aida* opera binasının açılışına
kadar bitmez. Bunun üzerine açılışta *Rigoletto* sahnelenir. *Aida*'nın ilk
temsili olağanüstü bir başarı olur ve Kahire'de art arda oynanır. Verdi,
Kahire temsili için hazırlanırken aynı zamanda Milano'da Scala için



Aida, Metropolitan Operası

de hazırlıklarını sürdürür. Birkaç hafta sonra aynı başarı Milano'da gerçekleşir. *Aida* Paris'te de oynandıktan sonra ünü kısa sürede bütün Avrupa'ya yayılır.

***Aida*'nın Konusu**

Mısır Habeşistan topraklarına girmiş, yakıp yıkmış, pek çok esir almıştır. Esirlerin arasında kralın kızı Aida da vardır. Firavun, Habeş kızları kendi kızı Amneris'e köle olarak verir. Habeş ordusu Mısır sınına dayanmıştır. Mısır halkı savaş, savaş diye bağırır. Tanrıça İsis bir kumandan seçecektir. Radames seçilmeyi çok ister. Aida ile birbirlerini delicesine severler. Bütün isteği savaşı kazanıp Aida'yı kurtarmaktır. Amneris de Radames'i sevmektedir. Radames'le Aida arasındaki aşkı fark eder ve Aida'yı kendine rakip gördüğü için ona düşman olur. Radames savaştan zaferle döner. Firavun ona ne dilerse yapacağına söz verir. O önce esirlerin önlerinden geçmelerini ister, dileğini sonra söyleyecektir. Habeş kralı da esirler arasındadır. Esirler geçerken Aida babasını görünce koşar, sarılır. Bir şaşkınlık olur. Kral yavaşça kızına kimliğini belli etmemesini fısıldar. Kendini kumandan olarak tanıtır ve kralın savaşta öldüğünü söyler. Firavun Radames'e tekrar sorduğunda o esirlerin affını ister. Firavun kabul eder, ancak başrahip karşı koyar. Esirler ülkelerine geri gönderilebilir, ama Aida ve babası kalmalıdır. Firavun Radames'i



Rigoletto, Teatro La Felice

ödüllendirmek için onu kızıyla evlendireceğini ve Mısır krallığının ileride ona geçeceğini bildirir. Amneris bu habere sevinirken Aida ve Radames yıkılırlar. Amneris, Başrahip ve rahiplerle Nil kıyısındaki tapınağa duaya gider. Radames'in onu sevmesi için tanrıça isis'e dua edecektir. Onlar tapınağa girdikten sonra sahneye Aida gelir. Radames onunla görüşmek istemiştir. Onu beklerken birden babası karşısına çıkar. Aida'ya Radames'le birlikte güzel bir geleceğin onları beklediğini söyler. Arıcak bunu başarabilmek için Aida Radames'e kaçmayı önerecek, hangi yollar-dan kaçabileceklerini ağzından almaya çalışacaktır. Aida bunu ihanet olarak görür, şiddetle karşı koyar. Ülkelerinin kurtuluşu için başka seçenek yoktur. Sonunda baba kızını ikna eder. Radames geldiğinde Amanasro gizlenerek onları dinler. Aida Radames'i kendisiyle birlikte kaçmaya razı eder ve savaş sırnını ağzından alır. Tam o sırada Amanasro ortaya çıkar, kimliğini açıklar. Radames birden ihanetinin bilincine varır. Amneris rahiplerle tapınaktan çıkar. Bir kargaşa olur. Amanasro Amneris'e kılıcını çeker. Radames araya girer, Aida ve babasına hemen kaçmalarını söyler, kendisi de rahiplere teslim olur. Kendini savunmazsa vatan haini olarak en ağır ölüm cezasına çarptırılacak, öldürülmeden mezara konulacaktır. Radames ölümü seçer. Amanasro kaçarken öldürülmüş, Aida ise kaçıp Radames'in mezarına gizlenmiştir. İkisi birlikte ölürler.

Verdi'nin konuları, Aida'da örneğini gördüğümüz gibi çok katmanlıdır. Çıracılık dönemindeki operalarında ezen ezilen ilişkisi vb. gibi toplumsal konuları ele alır. Olgunluk döneminde insana toplumsal ilişkileri içinde birey olarak yaklaşır. Duyguların, bireyin yaşadığı dö-



Simon Boccanegra, Metropolitan Opera

nemdeki toplumsal koşulların, din baskısının nasıl kurbanı olduğunu görürüz. Kilise, soylular, hırs, intikam, sevginin çeşitli boyutları, inanç, kader... Temel kavramlar adı altında toplayabileceğim zaman akışı içinde değişen ve değişmeyen daha bir sürü şey. Seçilen konuya göre bunlar iç içe geçerek müziğin de örgüsünü oluştururlar. Aida'daki temel kavramlara geçmeden, daha önce yazdığı, birbirinden zaman ve konu açısından çok farklı üç operayı bu açıdan ele aldıktan sonra Aida ile karşılaştıracayım. Rigoletto, Simon Boccanegra, Don Carlos.

Rigoletto⁷⁴

Rigoletto'nun konusu Victor Hugo'nun "Le roi s'amuse adlı" romanından alınmıştır. Librettoyu Piave yazar. Piave operanın sansürden geçemeyeceği kaygısıyla konuyu Mantua'ya taşır, kralı da duka yapar. Duka genç, yakışıklı ama sorumsuz, sevgisiz, keyfine düşkün, kızların peşinde koşan biridir. Rigoletto dukanın soytarısı olarak saraya yeni gelmiştir. Saraydakiler dukaya eğlenmesi için hep yeni kızlar ayarlarlar. O kızlarla işini bitirdikten sonra onları başından atar. Kendi çevresindeki soyluların da eşlerinin, kızlarının peşinde gider. Rigoletto ona yardım eder. Ama kendi kızının varlığını ondan gizler. Kızı eve kapatır, yalnızca kiliseye gitmesine izin verir. Duka kilisede gördüğü, kim olduğunu bilmediği bu güzel kızı elde etmek ister. Rigoletto'nun

evde bir kadın sakladığı duyulmuştur. Kambur, çirkin, sivri dilli olan Rigoletto'yu kimse sevmez, sevgilisi var diye onu alaya alırlar. O ise bütün soyluları alaya alır. Aralarında kızı iğfal edilen bir kont vardır. Rigoletto onunla alay edince o da ona beddua eder. Ardından kendi kızı Gilda kaçırılır ve onun da aynı şey başına gelir. Kızını aynı durumda görünce Rigoletto yıkılır, dukayı öldürtmeye karar verir. İntikamını ancak böyle alabilecektir. Bir kiralık katille büyük para karşılığında anlaşır. Katilin kız kardeşi meyhaneye gelen dukayı, oyalayacak, o da onu ilk fırsatta öldürecektir. Ancak kız adamdan hoşlanmıştır, öldürülmesini istemez. Kardeşine yalvarır. Sonunda bir anlaşmaya varırlar: onun yerine kapılarını ilk vuran öldürülecek, ceset çuval içinde Rigoletto'ya verilecektir. Rigoletto Mantua'dan ayrılmaya karar vermiştir. Gitmeden önce Gilda'yı sevgilisinden soğutmak, onu nasıl aldattığını göstermek için meyhanenin bulunduğu yere götürür, dışarıdan gözetlemesini sağlar. Gilda bu sahneye tanık olduğu halde onu ölümden kurtarmak için kendini feda eder. Hava birden bozmuş, fırtına çıkmıştır. Katil, kapıyı vuranı kim olduğunu karanlıkta görmeden bıçaklar, cesedi çuvala koyup Rigoletto'ya teslim eder. Son nefesini vermekte olan Gilda sevgilisini kurtarmak için, kendi yaşamını feda ettiğini babasına itiraf eder.

Simon Boccanegra⁷⁵

Bu operada konu çok katmanlıdır. Rigoletto, toplumsallık açısından soyluların eleştirisiyle sınırlı kalıyordu. Burada toplumsallığın yanı sıra politik boyut da ağırlıktadır (parti çekişmeleri, soylu - halk ilişkisi, halk isyanı, iktidar hırsı, ihanet...), öyle ki çoğu kez sevginin boyutları, özellikle müzikte nasıl dile geldiği göz ardı edilir. Boccanegra 14.yüzyılda yaşamış ve 25 yıl iktidarda kalmış Cenova dukalarından biridir. İlk kez halk tarafından seçilmiş olma özelliğini taşır. Yönetimi olaylı geçmiş, ölümünden sonra soylulardan biri tarafından zehirlendiği ileri sürülmüştür. İspanyol yazar Gutierrez'in, bu öyküden esinlenerek yazdığı ve 1847'de Madrid'de sahnelenerek beğeni kazanan oyunu, Verdi'ye halk-soylular ilişkisi açısından çekici gelir. Buna dayanan bir libretto yazmasını Piave'den ister.

Aralarında sürekli savaşım yaşanan iki partiden halkın tuttuğu parti, Tanınmış bir korsan olan Boccanegra'yı, duka olarak seçer. Boccanegra daha önce Cenova'nın ünlü soylularından birinin kızıyla sevişmiş bir çocukları olmuştur. Baba kızının halktan biriyle evlenmesine izin vermez, kızı eve kapatır. Çocuk Cenova dışında bir bakıcıya verilir. Bu acıya dayanamayan kız hastalanıp ölür. Opera yirmi beş yıl arayla iki farklı za-

⁷⁵ İlk sahnelenişi 1857, Teatro la Fenice, Venedig.



Simon Boccanegra, Metropolitan Opera

man diliminde geçer. Başlangıçta Boccanegra'nın sevgilisini görmek için saraya girmesi, kızın ölüsü ile karşılaşması, babanın ondan torununu geri almak istemesi, çocuğun kaçırılmış olduğunu duyması... Ve tam o sırada Boccanegra'nın seçildiğini haber veren partililerin saraya dolmaları... Bundan öteye yirmi beş yıl sonra Boccanegra'yı duka olarak izleriz.

Boccanegra'nın yakın çalışma arkadaşı, onun seçilmesini sağlamış olan Paolo, Grimaldi adında bir soylu kişinin güzel kızı Amelia ile evlenmek istemektedir. Oysa kız Garibaldi adında birini sever ve onu Paolo ile evlenmeye zorlayacaklarından kaygı duyar. Karşı partiden olan Garibaldi, duka onun babasını öldürdüğü için ona düşmandır. Duka Amelia ile konuşmak için Grimaldi'nin sarayına gelir. Kız başka birini sevdiğini dukaya itiraf eder, kendisinin Grimaldi'nin kızı olmadığını, ailesini bilmediğini, kaçırılmış olduğunu anlatır. Boccanegra kaçırılış öyküsünden Amelia'nın kendi kızı olduğunu anlar. Paola'ya durumu anlatır, Amelia'yı ona veremeyeceğini bildirir. Paolo Amelia'yı kaçırmayı planlar. Planı başarıya ulaşılmayınca dukanın bardağına yavaş yavaş etkileyen bir zehir döker. Bundan sonra iç içe giren hızla gelişen olaylar yaşanır. Garibaldi Boccanegra'yı öldüreceği sırada Amelia araya girer babasını kurtarır. Parti ayaklanmaları yaşanır, Grimaldi'nin takma adla orada yaşadığı, onun Boccanegra'nın ölen sevgilisini babası, yani Amelia'nın büyükbabası olduğu ortaya çıkar, Paolo yakalanır, ihaneti anlaşılır, Boccanegra Amelia'nın büyükbabasıyla barışır. Kızı nikâhtan döndüğünde babasını ölüm halinde bulur.

Don Carlos⁷⁶

Burada baba-evlat ilişkisi daha da karışıktır. Politik olaylar, *Boccanegra*'da bir dukalığın içindeki parti karşıtlığı ve başkaldırıyla sınırlı kalır. *Don Carlos*'taysa ülkeler arası bir boyutu vardır.

Don Carlos Verdi'nin en sevdiği, ama aynı zamanda sahnelenmesinde pek çok zorluklar olan operasıdır. Zorlukların nedeni Verdi'nin iki kez üzerinde çalışarak değişiklikler yapmış olmasıdır. İlk sahnelenişi 1867'de Paris'te Fransızca olarak yazılan versiyonudur. Çok uzun olduğu için birçok sahneleri atmak zorunluluğu ortaya çıkar. O kadar ki Verdi hiç istemediği halde, nişanlıların buluştuğu ve birbirlerine âşık oldukları Fontainebleau bahçelerinde geçen birinci perde kesilir. Fransızca metin İtalyancaya çevrilir. Bir yıl sonra *Don Carlo* olarak Milano'da sahnelenir. Bu defa birinci perde tekrar eklenerek başka kısaltmalar yapılır. Bu iki temsil arasında Verdi, operanın bazı parçaları üzerinde yeniden çalışarak değişiklikler yapar. J. Budden Verdi kitabında, Verdi'nin bu konuyu çok sevdiği için bir türlü rahat edemediğine, durmadan değişiklikler yaptığına değinir.⁷⁷ Bu bakımdan hangi versiyonun sahneleneneceğini, değişikliğe uğrayan parçaların hangisi kullanılırsa daha iyi olacağı her zaman sorun yaratmıştır. Silinen parçaların birçoğu yakın bir zamanda Paris'te Bibliothek National'de bulundu. Bunlar operaya yeniden eklenince beş buçuk saatlik bir yapıt ortaya çıktı. Bu da aralarında olmak üzere günümüzde *Don Carlos* çeşitli versiyonlarıyla sahnelenmekte. *Don Carlos*'un bir özelliği de bazı olayların geçtiği mekanların, konunun akışında önemli bir rolü olmasıdır. Bunlardan biri baştaki Fontainebleau sahnesi, öteki sondaki St. Just manastırıdır. Bu bakımdan kesintisiz oynandığında konu daha bir bütünlük kazanır, anlama kolaylaşır.

Konu Schiller'in aynı adlı tiyatro oyununa dayanır. Verdi buna Fransız yazınından da kimi parçalar eklemiştir. Konuyu çok sevmesinin nedeni, sadece insan ilişkileri, duygulan değil, onun politik duruşunu açıklayabileceği öğeler içermesidir. Din baskısı, bireysel ve toplumsal özgürlük arayışı, halk isyanı... Yaşamın temel kavramlarıyla sevgi, kıskançlık, intikam vb. duyguların örgüsünden oluşan bir konuyu müzikle ifade edebilme... Birbirinden farklı karakterleri müzikle çizebilme...

Konunun temel taşı kilise iktidarındır. Olaylar bunun çevresinde gelişir. Oyun on altıncı yüzyılda engizisyonun şiddetle uygulandığı bir dönemde İspanya'da geçer. Baba kral II. Philip politik nedenlerle oğlu

⁷⁶ İlk sahnelenişi 1867, Opera Paris.

⁷⁷ Julian Budden a.k.,s. 270

Don Carlos'un nişanlısı Valoid prensesi Elisabeth'le evlenir. Elisabeth ve Carlos ilk karşılaşmalarında birbirlerine âşık olmuşlardır. Elisabeth'e ancak bu evlilikle barışın sağlanabileceği söylenir, ama karar ona bırakılır. Elisabeth, kendi sevgisiyle vatan sevgisi arasında yoğun ikilem yaşar⁷⁸. Sonunda duygularını bastırarak, özveriyle buna razı olur. Sevginin bir başka boyutunu Carlos ile Marki de Posa arasındaki dostlukta görürüz. Kral da, güven duygusu veren kişiliğiyle Posa'ya yakınlık duymuştur, ona içini açar. Kral çok mutsuzdur, eşinin onu bir türlü seve-mediyini, oğluyla aldattığını düşünür. Kıskançlığı Don Carlos'u ölüme mahkûm edecek kadar ileri gider. Bunu yapabilmek için başrahipten "icazet" alır. Başrahipse ayrıca Posa'nın öldürülmesini ister.

Kraliçenin nedimesi ve çok güvendiği arkadaşı Prenses Eboli'de aynı zamanda Don Carlos'u sevmektedir. Onun kraliçeyi sevdiğini anlayınca kendini aşağılanmış hisseder, Posa onun intikam hırsı içinde olduğunu görünce kılıcını çeker. Carlos bunu önler. Eboli intikam hırsıyla Elisabeth'in Carlos'un resmini sakladığı mücevher kutusunu çalar, krala götürür, kralla sevişir.

Dinin yaşamı nasıl yönlendirdiğini anlatan en etkileyici sahne, dinsel infaz diye çevirebileceğimiz autodafé, suçluların ateşte yakılmaları sahnesidir. Infaz kralın taç giyme töreni kutlamaları sırasında gerçekleştirilecektir. Halk eğlence havası içinde toplanır, suçlular birbirine bağlanmış olarak ite, kaka önlerinden geçirilir. Törenin akışı Flaman bir grubun, Don Carlos'un önderliğinde, aç ve işsizlerin çok ağır koşullar altında yaşadıklarını, çok ezildiklerini, kralın onlara daha yumuşak davranmasını ricaya gelmeleriyle bozulur. Kral çok sert davranır. Carlos Flamanlara özgürlük ister. Kralı kızdırır. Sonunda Carlos dayanamaz babasına kılıç çeker. Çevredekilere dehşet içindedirler. Kimse Carlos'un elinden kılıcını alma yürekliliğini gösteremez. Posa isteyince Carlos aralarındaki dostluğa güvenerek kılıcı ona uzatır. Posa kralın önünde diz çökerek kılıcı ona verir. Kral, bu davranışından dolayı onu dukalık unvanıyla ödüllendirir. Carlos yakalanır, hapse atılır. Ortalık yatışır. Tören devam eder. Eğlence havasında başlayan müzik, rahiplerin korosu, suçluların acılı sesleriyle iç içe geçerek dramatik bir havaya dönüşür. Yakılma sahnesi her ne kadar sahnede gösterilmese de müzik, olağanüstü bir ifade gücüyle korkunç olayı anlatır.

⁷⁸ Elisabeth'in kişiliğine ışık tutan birinci perdedeki orman sahnesidir. Prenses ormana geldiğinde halkın savaştan çektiği acıya tanık olur. Halk yarı aç, yarı tok odun kesmektedir. Bir kadın ona yaklaşarak yardım ister. Elisabeth halkla kendi kesimi arasındaki uçurumun birden bilincine varır, çok duygulanır boynundaki değerli kolyeyi çıkartıp ona verir ve onlara daha iyi koşullar sağlayacağına söz verir. Bu sahne çıkartıldığı için, Elisabeth'in özverisinin nedenini anlamak güçleşmiştir

Carlos Posa'nın kendi çıkarı için ona ihanet ettiğini düşünerek çok kırılmıştır. Onu kurtarmak için bunu yaptığını anlayamaz. Posa can dostu Carlos, ona düşman kral ve onu seven iki kadın arasında kalmıştır. Eboli dışında hepsi ona güvenmektedir. Ne var ki, İntikam hırsıyla ortalığı karıştıran Eboli sonradan pişmanlık duyacak, Carlos'un hapis-ten kaçmasına yardımcı olacaktır. Posa kralın emrinde yaşayabilecek biri değildir. İspanya'dan ayrılmaya ve Flamalar için savaşımını sürdürmeye kararlıdır. Carlos'a veda etmek için hapishaneye gelir. Carlos yüzünü çevirir. Posa duygu yüklü bir aryayla ona açıklamaya çalışır. O sırada bir silah patlar Posa yaralanır. Baş engizitör şüpheli gördüğü bu adamın öldürülmesini istemiştir. Posa'nın ölümü Don Carlos'la barışmaları, kralın ve adamlarının gelişi, Posa'nın ölüsünün önünde diz çöküp dua edişleri müziğin en dramatik bölümlerinden biridir. Eboli, Don Carlos'u kurtarmak için içeri dolanların yarattıkları kargaşadan yararlanarak Carlos'u kaçıtır. Ölen kralın mezarının bulunduğu manastırın önünde Elizabeth Carlos'la son bir defa buluşmak için onu bekler. Beklerken hüznle geçmişini anımsar. Sonra derin bir inançla ölen kralın Carlos'u koruması için dua eder. Carlos gelir. Onlar vedalaşırken Kralla Baş engizitör onları suçüstü yakalarlar. Carlos için artık kurtuluş yoktur. Tam o sırada Manastırın kapısı açılır ölen kral rahip kılığında görünür; elini uzatarak Carlos'u içeri çeker. Çekerken kimse sesini çıkaramamış, herkes donup kalmıştır. Perde kapanır.

Temel Kavramların Örgüsü

Bu üç operada sevginin farklı boyutlarını görüyoruz. Evlat sevgisi, kadın erkek sevgisi, arkadaş sevgisi, vatan sevgisi... Sevginin her bir boyutunun müzikle anlatımı farklı. Operada Rigoletto her şeyini yitirmiş, çökmüş, yaşama sevinci kalmamış biridir. Tek varlığı kızıdır. Onu gözünden sakınır. Sevgisinden ona yaşama hakkı tanımaz. Kendi yaşamını, başından neler geçmiş olduğunu ondan gizler. Annesinin erken ölümünden başka aileyle ilgili hiçbir şey bilmez kız. Mantua'ya sarayda soytarı olarak çalışmak için geldiklerini ona söylemez. Çünkü geçinebilmek için yaptığı iş aşağılıktır, bir tür kendini satmadır. İlk diyaloglarında kız yalvarır ona açılması için. O kendini gizlemeye kararlıdır. Kızın kaçırıldığını anlayınca deli gibi saraya koşar. Ne ki, kızın başına felaket gelmiştir bile. Bütün acısı içinde sağlam durmak için çaba gösterir. Onu teselli eder. Korumak için aldığı tüm önlemler daha kötü sonuç verdiğinin bilincindedir. Alay ettiği kontun bedduasını üstünde hisseder. İntikam duygusu giderek onu kızıştırır. Kızın başına

felaket geldikten sonra onun Mantua'dan kaçabilmesini hazırlar. Kızı bu umutsuz aşktan kurtarmak için sevdiği adamın ihanetini gösterir. Sevgisi öylesine bencildir ki, kızın acısına kapalı kalır, onu anlamaz. Oysa kızın duyduğu sevgi, Aida'nınki gibi derindir. Baba sevgisini aşar. Babasının onsuz yaşayamayacağını bildiği halde ölümü yeğler. Bütün bu olayların anlatımında Verdi müzik dilinin tüm olanaklarını, sözle bütünleştirerek ifadenin hizmetinde kullanır: dinamik, ritim, ses yüksekliği, melodi, eşlik... Eşlikte tını rengi ön plandadır. Kullandığı çalgıyı söyleyenin sesinin rengine göre seçer. Buna örnek olarak Rigoletto'nun, Gilda'nın kaçırılmasının ardından saraya geldiği sahneyi alıyorum (2.perde, 2.sahne): Rigoletto çok hafif ve ritmik bir melodiyle girer içeriye; umursamayan bir tavırla "la, ra, la, ra, la ra..." diye adımlarını ritme uydurarak aynı melodiyi mırıldanır. Rigoletto'nun tonunda, hafif ritme ve güzel melodiye karşın acısını gizlemenin yarattığı gerilim sezilir. Ritmin hafifliği acıyı daha çok belirginleştirir. Kızı kaçıranlar toplanmış "sevgilin mi kaçırıldı" diye onu alaya alırlar. Rigoletto birden parlar, sesi birden yükselir. "Kızımı istiyorum" diye bağırarak onlara hakaretler yağdırır. Anlatımda sözcüklerin yavan kaldığı bu etkileyici olay yukarda söylediğim gibi, müzik dilinin tüm olanaklarının kullanılmasıyla en güzel şekilde ifadesini bulur.

Boccanegra'nın baba sevgisi, Rigoletto'nun kinin tam tersine olumludur. Kızın sevdiği adam ona düşmandır, onu öldürmek ister. O kızının mutluluğu için onu affeder, kızıyla evlendirir. Kızın büyük babasıyla, sevgiliyle (kızın annesiyle) evlenmesine izin vermediği, Rigoletto gibi kızı eve kapattığı için onun ölümüne neden olan, kendisinin de yaşamını zehir eden soyluyla barışır. *Don Carlos*'ta baba-evlat sevgisi ikisinden de daha sorunludur. Baba Carlos'a biraz geri zekâlı gözüyle bakar, aynı zamanda da atılganlığından ürker. Onu gerçekten sevmez mi, yoksa kıskançlığa mı kapılır? Carlos'a gelince, babasını öldürmeye kalkışması onu hiç sevmediğini gösterir.

Aida'da sevginin bir kaç boyutunu birden görürüz. Kadın-erkek ilişkisindeki sevgi, baba-evlat sevgisi, vatan sevgisi... Hepsi derin ve özverilidir. Radames'in yaşamına biçim veren Aida'ya duyduğu derin sevgidir. Onu kurtarmak için savaşa gider. Ölümden korkmaz. Ondan ayrılmamak için vatanından uzaklaşmayı göze alır. Vatanına ihanet eder. Amneris'in sevgisini reddeder. Kral olabilecekken Aida'sız yaşamaktansa ölmeyi yeğler. Böylece vatanına karşı vicdan borcunu da ödemiş olur. Aida vatan ve baba sevgisiyle Radames'i ihanete sürükler. Baba sevgisi onu susturmuş, babayı ele vermemiştir. Onun kaçacağını düşünürken birden karşısına çıkarır, vatanını sevmediği, bencilliği yüzünden va-

tanının yok olmasına neden olacağını söyler; görevini anımsatır; “sen benim kızım değilsin artık, git Mısırlıların kölesi ol” diye tehdit eder. Aida vatan sevgisiyle Radames’e duyduğu sevgi arasında seçim yapmak zorunda kalır. Onun ikilemi “vatani görev” ve aşk arasında olsaydı belki vicdanına hesap vererek seçim yapması kolaylaşacaktı. Oysa o derin sevgiler arasında bir seçim yapmak durumunda kalır. Radames’i ölüme sürükleyince kaçabilecekken o da Radames olmadan yaşamaktansa onunla birlikte ölmeyi seçer. Vatanına karşı görevle aşk arasındaki ikilemi *Don Carlos*’ta Elizabeth de yaşıyor. Onunki daha çok görev duygusu, çok acı duysa bile vicdanına hesap verebiliyor. Amneris’in sevgi de çok derin. Onun kişiliği hepsinden farklı. Aida’yı kıskanıyor. Ona düşman. İstese onu öldürtebilir. İntikam duygusu Verdi’nin konuları işleyişinde önemli bir yer alır. *Rigoletto*’da bunu gördük. İntikam kendi felaketini getiriyor. Amneris’te öyle değil. Onun intikamı Aida’yı aşağılamakla sınırlı kalıyor. Onu yok etmekle Radames’in sevgisini kazanamayacağını biliyor. Aida babasıyla kaçarken baba öldürülmüş, Aida ortadan kaybolmuştur. Yakalansaydı belki askerler tarafından öldürülecekti. Amneris ne olursa olsun onun yakalanmasını isteyebilirdi. Onu daha önce de öldürtebilirdi. Bunu yapmıyor. Var gücüyle Radames’in sevgisini kazanmaya çalışıyor. Radames kendini savunmayıp ölüme mahkûm edilince rahiplere beddua ediyor. O mezara götürülürken yıkılıyor, mezara taşına kapanıp ruhuna dua ediyor. Müziğin en güzel, en ifade yüklü bölümlerinden biri bu son üçlü ve korolu bölümdür. Mezarda Aida ve Radames ölüm düetini söylerken yukarıda mezarın üstünde İsis’e dua eden rahipler korosu dolaşır. Amneris bitkin bir halde gelir, mezarın üstüne çökerek dua eder. Opera alışlageldiği gibi fortissimo değil, ölüm havası estirerek pianissimo biter.

Verdi’nin operalarında sevgi yapıcı güç değil kişileri mutlu edemiyor. Ya intikam duygusu ağır basmış oluyor biri ölüyor, öldürülüyor ya da sevgi kadere boyun eğiyor, kadın manastıra kapanıyor, sevgililer öte dünyada birleşebiliyorlar. Mozart’ın operalarında sevginin yapıcı gücünü izleyebiliyoruz. Özellikle *Sihirli Flüt*’te sevgi hem çiftler arasında, hem de Sarastro ve rahiplerinde yapıcı güçtür. Gece kraliçesinde güç hırsı egemenliğe dönüştüğü için sevgi de olumsuz dönüşür (kraliçenin kızını gerçekten sevdiği de belli değil. Yorumla açık). Gece kraliçesini ben simge olarak yorumluyorum. Verdi’nin insanları arasında simge yok. Hepsi gerçek. Ele aldığı konular tarihsel bile olsa çizdiği karakterleri gerçek yaşamdan alıyor. Bu alımlamaya özellikle Aida için karşı duruş yok değil. Ulrich Schreiber opera tarihi kitabında Çaykovski’nin bir mektubundan alıntı yaparak, ne pahasına olursa olsun kendisinin böyle konusu olan bir opera yazmayacağını, bir Mısır prensesinin, firavununun duygularını

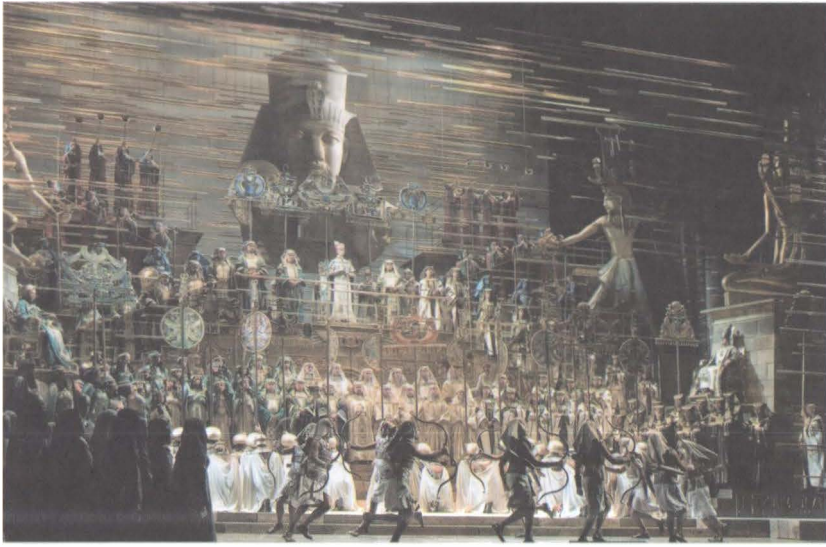
anlamanın onun için olanaksız olduğunu, bunların kukladan farkı olmadığını söylediğini yazıyor.⁷⁹ Bu düşüncayı paylaşan başkaları da var. Burada ilginç olan Aida'daki karakterlerin duygularının varoluşsal duygular olduğunun göz ardı edilmesi. İnsan var olalı beri sevmiş, nefret etmiş, kiskanmış, savaşmış, hırs ve intikam duymamış mıdır?

Verdi ile Mozart arasındaki ortaklık burada. Her ikisi de insanı insan olarak, tüm duygularıyla, çelişkileriyle, olumlu/olumsuz yanlarıyla ele alıyorlar. Aydınlanmacı düşünceler, özgürlük, eşitlik, kiliseye karşı duruş yaşadıkları zamana göre farklı olarak ikisinde de var. Asıl önemli olan ikisinin de bunu müziklerinde dile getirmeleri. *Rigoletto*'da babanın kızına sevgilisinin ihanetini gösterdiği sahnenin müziğinde Verdi dört farklı karakteri müzikle anlatır. Birbiriyle bağdaşmayan dört farklı kişiliğin duygularının aynı anda dile gelişi... Verdi'nin en güzel dörtlülerinden biridir (3.perde, 2.sahne). Prens umursamazlığı, kandırmaya çalıştığı kadının oynaş havası, Gilda'nın acısı, *Rigoletto*'nun intikam hırsıyla yüklü sesi... Mozart'ta aynı müzikte farklı karakterlerin beraberliğine *Don Giovanni*'deki son altılı örnek gösterilebilir (s. 56). Mozart'ın müziği hem neşeli, hem hüzünlüdür. Bunu tını renkleriyle anlattığı için zamanında anlaşılamamış, ağır eleştirilerle karşılaşmıştı. Verdi ise 19. Yüzyıl sanatçısı olarak buna hazır bir ortamda yetişiyor. Tını renklerinin ifade aracı olması Verdi'de doruğuna ulaşıyor. Mozart'ın bu özelliği, onu doğru anlayan bir yorumcudan dinlediğinde ancak belirgin ortaya çıkar. Verdi'de ise açık seçik ortadadır. Çalgılar tını renklerine göre konuşurlar, ya birbirleriyle ya da insan sesiyle. *Don Carlos*'ta kral Philip'in "beni hiç sevmeydi" sözleriyle başlayan aryasında bas sesine viyolonsel eşlik eder. Giriş viyolonsel yapar. Sonra bas girer. İki sesin diyalogudur bu (4.perde, 1. sahne). Budden Verdi biyografisinde onun Mozart'la bir başka ortaklığına işaret eder. Her ikisinin de başkalarının uzun arylarlarla anlattıklarını "bir avuç ölçü" ile anlatabilme yetenekleri olduğunu söyler⁸⁰. Söylemek istediği, az ve öz konuşma, bir düşüncayı laf kalabalığına boğmadan birkaç sözcükle ifade edebilme gibi, bir kaç ölçülük bir müzik cümlesiyle acıyı, sevinci, hırsı dile getirebilmedir.

Aida'nın giriş müziği alışlagelen uvertüre benzemez. Birinci kemanların surdinle seslendirdikleri, *Aida*'nın motifi olduğu sonradan anlaşılacak olan pianissimo (pp) bir melodiyle başlar. Bu ince, kırılğan bir atmosfer yaratır. Ardından rahiplerin motifi olduğu yine sonradan anlaşılacak olan kontrapunktal bir yürüyüşle viyolonsellerin sesi duyulur.

⁷⁹ Ulrich Schreiber, *Opernführer für fortgeschrittene . Das 19.5 Jahrhundert*. 1991 Baerenreiter-Verlag, S.654

⁸⁰ J.Budden, a.k., s.242.



Zeffirelli, Zafer Sahnesi, Verona

Pianissimo başlar giderek güçlenir ve girişin tam tersine tehditkâr bir hava yaratır. Giriş bu motiflerin örgüsüyle sürer ve perde açılana kadar tını renkleriyle bu kez dramatik bir atmosfer oluşur. Yukarda söylediğim gibi operanın bitişi de pianissimodur. Aida ve Radames dünyaya veda ederken, mezarın üstünde dolaşan rahibelerin korosu, duyulur. Amneris de mezara kapanmış Radames'in ruhu için İsis'e dua eder. Amneris'in tek ses üzerindeki duası, sevgililerin cümlelerinin sonunda tuttukları uzun sese denk gelir. Böylece son sahne en ince ayrıntılarına kadar işlenen tını renkleriyle son derece mistik bir havaya bürünür.

Sihirli Flüt'e yapılan en önemli eleştirinin, gece kraliçesinin değişiminin kılma noktası olduğu savıydı. Bunun operanın bütünü içinde ikilik oluşturduğu söyleniyordu. Buna koşut bir eleştiri, ikilik, Aida için de yapılıyor. Ama bu kılma değil, tutarsızlık sayılıyor. Arya ve birlikteliklerin içe dönüşlüğü, çalgıların onlarla tek ya da oda müziği olarak diyaloglarıyla 2.perdenin sonundaki zafer sahnesi, baleyi de içeren dinsel törenlerle Radames'in karşılandığı görkemli müzik eleştirilere neden oluyor. Bunu zevksiz, adi, abartılı, savaşı öven, aşırı gürültülü bulan oluyor. Verdi'nin, Fransa'da yaygınlaşan "grand opera" (büyük opera) yazma hevesiyle böyle bir tutarsızlığa düştüğü, Meyerbeer'in o yıllarda çok sahnelenen operalarını taklit ettiği de Verdi karşıtları tarafından söyleniyor. Detlef Giese, (Berlin Devlet operası dramaturgu) kapsamlı Aida incelemesinde Verdi'nin bunu bilinçli yaptığını, her iki

türü de sonuna kadar tüm incelikleriyle düşünerek yazmış olduğunu savunuyor. Örneğin Verdi'nin politik duruşunu, kiliseye karşı oluştundan ezen/ezilen ilişkisine kadar tüm ayrıntıları bu müzikte dile getirdiğini ve bunun böyle kabul edilip ona göre yorumlanması gerektiğini söylüyor.⁸¹ Aida Verdi'nin başka operalarına bakarak değerlendirildiğinde, devlet gücünün böylesi bir görkemle gösterimini ironi olarak alımlamak da olasılıklar arasında. Ben de Verdi operalarının bütünü içinde böyle alımlıyorum.

Edward Said, "Kültür ve Emperyalizm" adlı kitabının bir bölümünde Aida'yı emperyalist güçlerin ürünü olarak ele alır. Bu bakışın doğruluğu sorgulanabilir. Verdi operalarına bir bütün olarak bakıldık ta, onun hep ezileni savunduğu görülür. Özel yaşamında da çok eleştirilen aşırı kazancını (özellikle Aida için istediği para hep dedikodulara neden olmuştur), hayır işlerine harcıyordu. Kendi arazisi üzerinde yaptırdığı yaşlı sanatçılar için bakım evinden, ihtiyacı olan dostlarına yaptığı para yardımlarından, bugün "Verdi tiyatrosu" olarak hizmet veren Busseto'daki tiyatroya kadar... Yaptığı sayısız yardımları okuyoruz Verdi biyografilerinde.

Alımlama farkları doğal olarak farklı bakışlardan kaynaklanıyor. Kimi Said gibi tek yanlı, kendi ideolojisi açısından bakarak alımlıyor. Kimi alımlamanın temelinde milliyetçilik yatıyor. Buna Verdi araştırmacıları arasında daha çok Almanlarda ve İtalyanlarda rastlanıyor. Alman toplumunda Wagner etkisi ağır bastığı için Verdi'nin müziği uzun yıllar ciddiye alınmamış, "trivial" (önemsiz, banal,) diye küçümseilmiş. Almanya'da Verdi alımlaması üzerine geniş kapsamlı bir araştırma yazısında (1840 -2000) ⁸²değişik yazarlardan yapılan alıntılarının hemen hepsinde bu küçümseme seziliyor. Verdi'nin operalarının derin fikirler içermemesi, tek yanlı olması nedeniyle Reji tiyatrosunun Wagner'e gösterdiği ilgiyi - daha sonra sözünü edeceğim rejisör Neuenfels'in dışında - Verdi'ye göstermediği söyleniyor. Bu araştırma 2000 yılında sona ermiş. Devamı yazılacak olsa 2000'li yıllarda gerçekleşen çok farklı alımlamalar bu düşüncenin boşluğunu ortaya çıkartır.

İtalyanlara gelince, Verdi vatanseverliği, gelenekçiliği ile halk tarafından yüceltilmiş. Wagner etkileri İtalya'da yayılmaya başlayınca gençler Verdi'yi tutuculukla eleştirmeye başlamışlar. Verdi'yi tutanlarsa onlar da onun gelenekleri kırma çabasını anlayamamışlar. Her ne hal ise Verdi bugün dünyanın her yerinde sahnelerden inmiyor.

⁸¹ Detlef Giese, Verdi Aida, Baerenreiter Verlag Kassel 2012.S. 86.

⁸² Grundzüge der Verdi Rezeption in Deutschland 1840-2000. dhg-westmark.de/dhgverdi.htm

Yorumlar

Böylece Aida sahnelemelerine geldik. Daha önce söylediğim gibi, Kahire'deki ilk sahnelemeyi Mariette üstlenmişti. Çizimler ona aitti. Mariette Paris müzesindeki eski Mısır yapıtlarının ve Kahire'de hazırlamakta olduğu müzeye konulacakların çizimlerini vererek Paris'te bir atölyede tıpkılarını yaptırmıştı. Oyun görkemli Mısır heykelleri, röl-yefleri ve kıyafetleriyle sahnelenmişti. Bu sahne tasarımı gelenekleştirdi ve uzun yıllar bazı küçük değişikliklerle devam etti. Verdi Kahire'ye gitmemişti. Ama temsilin en ince ayrıntılarına kadar ilgilenmişti. Kahire'deki hazırlıklarla ilgilenirken Milano'da yapılacak olan ilk temsile de çok önem veriyor ve ilgileniyordu. Gerek Kahire'deki, gerek Milano'daki ilk temsiller olağanüstü başarılı geçti. Opera büyük beğeni topladı, kısa zamanda Avrupa'nın büyük operalarında sahnelenmeye başladı. Paris'te Fransızca olarak sahnelendi. *Aida* İstanbul'da Naum tiyatrosunda da sahnelendi. Naum tiyatrosu 1844'de kurulmuştu. İtalyan ve Fransız operaları sahneleniyor, opera dışında bale, sirk gibi eğlenceli gösterimler de yer alıyordu. Oyuncular İtalyan, izleyiciler de yabancı elçilik erkânından ve İstanbul'da yaşayan Levantenlerden oluşuyordu. Arada saray erkânının da temsillere gittiği ve sultanın da birkaç kez temsillerde bulunduğunu Emre Aracı'nın kitabında okuyoruz.⁸³ Aracı alıntılarla saray erkânının opera izlenimlerine çok güzel ışık tutuyor.

Naum tiyatrosu Verdi operalarını genellikle ilk temsillerinden sonra üç, beş yıl içinde İstanbul'a getiriyordu. O dönemde Verdi'nin bütün operalarının İstanbul'da temsil edildiğini Cevat Memduh Altar, Verdi ile ilgili bir araştırmasında yazıyor.⁸⁴ *Aida*'nın temsiline gelince ancak 14 yıl sonra gerçekleşebilmişti. O dönemdeki politik ortam bu gecikmeye neden olmuş olabilir. Ankara'da Devlet operası kurulduktan sonra ilk temsiller 1955'de başlar, üç yıl sonra da *Aida* sahnelenir. Bundan sonra bizde de operaların dağırından düşmez. Devlet operalarında yapıtlar ana dillerinde söylendiği gibi kimi zaman da Türkçe çevirileriyle sahneleniyor. Naum tiyatrosunda operalar İtalyan sanatçılar tarafından söyleniyordu. Metin Osmanlıcaya çevriliyordu. Benim elimde yaklaşık bundan kırk yıl önce basılmış bir *Aida* çevirisi var. Çevirinin müzikle bağlantılı olmadığı, sadece dinleyicilerin anlamalarına yardımcı olması için yapıldığı belli. İsis tek bir defa İris olarak geçiyor. Sonra İsis ve Ptah

⁸³ Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu, 19. Yüzyıl İstanbul'un İtalyan Operası*. Yapı Kredi Yayınları 2010

⁸⁴ Cevat Memduh Altar, *Türkiye'de Tanzimattan Bu Yana Giuseppe Verdi Ve Sanatı. 1974 tarihinde Chicago'da düzenlenen Uluslararası IV. Verdi Kongresi'nde sunulan bildirinin Türkçe metni*.



Aida, Aspendos. (Reji: Travaglini; Şef: Rengin Gökmen)

yerine Cenab-ı Allah deniyor. Örneğin, Ramfis'in Radames'e İsis'in kumandan olarak onu seçtiğini haber veren cümle şöyle: "Cenab-ı Allahın mahbubu ey Radames mukaddes olan arazi-i Mısriye'nin himayesi sana havale oldu." Çeviri böyle sürüp gidiyor.

Ankara Devlet Tiyatrosu kurulduktan sonra *Aida* temsilleri de başlıyor. Devlet Tiyatrolarının sayılarının artmasıyla *Aida* operaların dağarında önemli bir yer alıyor. On altı yıldan beri orkestra şefi ve Ankara Devlet Tiyatrosu müdürü Rengim Gökmen'in sayesinde Aspendos Antik Tiyatrosunda yaz festivali kapsamında seslendirilmekte.

Aida artık dünyanın her yerinde ilgiyle izlenen bir opera olarak tıpkı *Sihirli Flüt* gibi geniş çevrelerin ilgisini çekiyor. Sadece opera olarak değil, çizgi roman, film, müzikal olarak da yaşıyor. İyi de sahne tasarımları, yorumlar hep aynı kalıplar içinde mi süregidiyor? Hayır. Verdi'nin kendisinin uğraştığı, Kahire ve Milano temsillerinden sonra eski Mısır uygarlığı operanın, tıpkı müziği gibi değiştirilemez bir ögesi olarak uzun süre kalıyor. Ama bu bölümün başında değindiğim gibi, bu konuda her rejisör Haneke gibi düşünmüyor. Eski üsluba karşı duruş, yenilikçi çözüm arayışı yaklaşık 1960'lı yıllarda başlıyor. Yenilikçi rejisörler olayları 20. Yüzyıla taşıyorlar. Burada müzikle uyum sorunuyla karşılaşılıyor. Benim internet araştırmamda tepkilerin çok farklı olduğunu gördüm. Öncelikle İtalyanlar buna karşılar. İtalyan operalarında yılların rejisörü Zeffirelli'nin görkemli sahne tasarımı devam ediyor. İlk karşı çıkışlar Almanya'da başlı-

yor. 1981'de Frankfurt'ta *Aida*, rejisiyle hep olay yaratan Neuenfels'in yorumuyla izleyicinin karşısına çıkıyor. Onu Konwitschny'ninki izliyor. Bir kez gelenek kırıldıktan sonra başka ülkelerde başka rejisörler de sürekli yenilik arayışına giriyorlar. Her biri, Verdi'nin operalarında döneminin politik ve toplumsal olaylarına gönderme yapmasına dayanarak konunun belli bir yanından yola çıkıyor ve onu ağırlık noktası yapıyor. Hepsinin amacı olayları güncellemek... Bunların arasından ilginç bulduğum Hans Neuenfels ve Peter Konwitschny'nin sahnelemelerine kısaca değinerek, Graham Vick'in kinin üzerinde duracağım.

Neunfels'in *Sihirili Flüt* sahnelemesini 3. Bölümde anlatmıştım. *Aida*'daki çıkış noktası o kadar uç değil, oradaki gibi temel sorunları geri plana itmiyor. Okuduğum eleştirilerden çıkartabildiğim kadar günün sorunları olan iktidar, din baskısı, savaş, ezen/ezilen ilişkisi ön planda. Firavun sarayı yerine zengin salonlar, köleler yerine temizlikçi kadınlar, bireyin özgürlüğüne olanak vermeyen bir ortam yaratmış. Bu sahneleme geleneği kırması açısından önemli. Yine de ağır eleştiriler aldı⁸⁵.

Konwitschny, indirgemeci bir yaklaşımla operadaki umutsuz üçlü aşkı ele alıyor. Olaylar, eşya olarak kırmızı örtülü bir kanepeden başka bir şey olmayan tek bir odada geçiyor. Giysiler güncel. Müziğin arylar ve beraberliklerdeki oda müziği karakterini, ön planda tutuyor rejisör. Görkemli karşılama vb. sahnelerse arka plandaki bir ekranda gösteriliyor⁸⁶. Doğal ki, her dinleyiciden müziğin tüm inceliklerini anlaması beklenemez. Kalabalık, gürültülü sahneler oda müziği inceliklerinin üstünü örtebilir. Ayrıca yukarıda söylediğim gibi, karşılama sahnesinin müziğini adi, zevksiz diye aşağılayarak bütün operaya karşı duranlar da yok değil. Rejisör bu yaklaşımıyla Verdi'nin müziğinin asıl karakteristik yanını vurgulayarak ortaya çıkarıyor.

Eskiyle yeniye birleştiren çok görkemli ve değişik bir *Aida* sahnelemesini Britanyalı rejisör Graham Vick ve sahne tasarımcısı Paul Brown 2009 Bregenz Festivalinde gerçekleştirdiler. Bütün temsil Konstans gölünde geçiyor. Amaçlarının "gölün üstünde bir sahne değil, gölün sahne olması" olduğunu söylüyor Vick. Sahneyi seyircinin gözleri önünde biri 68, biri 51 metre yükseklikte iki vinç kuruyor. Zafer sahnesindeki bale 24 metre uzunluğunda, dönen ve suya batıp çıkan bir köprü üzerinde geçiyor. Dansçılar, çocuklar gibi bağışarak, birbirlerine sular atarak dans ediyorlar. Her şey gerçek yaşamın bir parçası

85 ZEİT ONLINE, H. J. Herbort 06.02.1981. Detlef Giese, a.g.k., s. 100

86 Leipzig Almanach, Online-feuitton, Sebastian Schmideler. 02.11.2008. D. Giese, a.g.k., s. 102.



Graham Vick, Paul Brown Aida, Zafer Sahnesi

olarak izleyiciye sunuluyor. Bu durumda sahnenin her akşam yeniden kurulduğunu söylemeye bilmem gerek var mı? Vick, bu sahnelemeyle ilgili söyleşisinde “insanlara operayı sevdirmek istiyorum” diyor. Ona göre izleyicinin opera sanatı olarak operadan tat alması önemli, opera-ya gitmiş olmak için gitmesi değil⁸⁷. Brengenz festivalinde iki yıl içinde Aida’yı izleyenlerin sayısı 348 212’yi bulmuş. Temsille ilgili çıkan eleştiriler de genellikle olumlu. Aida sahne tasarımları üzerine Viyana Üniversitesinde yapılan bir doktora çalışmasında, Yazar Aida’nın ilk Kahire temsilinden sonraki, özellikle açık hava temsillerinden bir seçki yapmış. Kendisi sahne tasarımcısı olduğu için incelemesi mekân-renk-ışık üzerinde odaklanmış. Yorum üzerinde pek durmuyor. Ancak arada çok etkilendiği bir yorum olursa o zaman yoruma da değiniyor. Vick’ ve Brown’nun göl sahnelemesinden çok etkilenmiş, özellikle yorumun politik yanı onu etkilemiş⁸⁸. Kahire’de piramitlerin önünde, daha çok turistlere yönelik açık hava sahnelemelerini, sonra Verona Arena’yı ve Avusturya’da başka iki festivaldeki Aida temsillerini inceledikten sonra uzun uzun Bregenz’deki temsil üzerinde duruyor. Gerçekten Vick’in sahnelemesi olağanüstü ilginç. Doğal olarak beğenenler

⁸⁷ Brengener Festspiele. Com, interview mit Graham Vick.

⁸⁸ Ahmed Abel Elazez Mehmed Avad, Raum-Farb und Lichtgestaltung ausgewählter Inszenierungen von Verdis Aida. Dissertation Universitaet Wien 2011. //http othes.univie.ac.at/16832/



Graham Vick, Paul Brown Aida, Etiyopyalı esirler

olduğu gibi beğenmeyenler, olumsuz eleştiri yazanlar da var. Büyük vinçlerin gürültüsünden müziğin yeterince duyulmadığı vb. eleştirilerin kuşkusuz doğru bir yanı var. Benim yapabileceğim eleştiri, gör-selliğin müziğin önüne geçmiş olması. Vick'in yukarıda alıntıladığım sözleri göz önünde tutulursa bu eleştiri önemini yitiriyor. *Aida*'yı ilk kez dinleyen/gören izleyici su içinde oynanan oyunu seyrederken müziği de algılayabilecek, üzerinde fazla düşünmesine gerek kalmadan operayı sevecektir. Sahne tasarımında alışlagelen piramitlerin yerine iki dev büyüklüğünde ayak var. Mavi, üstü yıldızlı. Bu gücü simgeleyen eski bir Mısır heykelinden kalan parçalar. Vinçler gölden ABD'nin parçalanmış özgürlük simgesi heykelinin parçalarını çıkartıyorlar. Kafa ikiye bölünmüş. Vinçlerden biri sol yanını, öteki sağ yanını çıkartmış, birleştirmek için uğraşıyorlar. Ama bir türlü birleşemiyor. Vick'in yorumu tamamıyla politik ve ABD karşıtı. Son yirmi yıldır dünyada yaşanan savaş, güç, şiddet, işkence olaylarının tümünü, binlerle yıl önce Mısır'da geçen bu aşk ve savaş öyküsüne yerleştirmiş. Esirlerin kıyafeti, giysilerin rengiyle, başlarına geçirilen siyah örtüyle Guantanamo tut-saklarına gönderme. Esirlerin bir kısmı yerleri temizlerken bir kısmı da gölde çamaşır yıkıyor. Aida da bunlar arasında. Polisler bu günün polis giysileriyle. Üzerinde Polis yazılı bir kalkanı ellerinde tutarak asayiş düzenliyorlar. Esirleri tekme, tokat yuvarlayıp göle atıyorlar. Amneris Hollywood yıldızı kılığında. Guantanamo giysili, köpek gibi dört ayak yerde sürünerek yürüyen tasmayla tuttuğu iki esiri yanında gezdiriyor, köpek okşar gibi arada başlarını okşuyor. Giderek artan din egemenliğine gönderme de unutulmamış. Tapınak sahnesinin müziğinde solo şarkısıyla önemli bir yeri olan başrahibe Meryem Ana olarak gökten iniyor. Radames'in ölüme mahkûm edildiği son sahnede Radames de esirlerin kılığına sokulmuş. Ölüm kararından sonra suya atılıyor. Sonra

onu eski Mısır sanatından bildiğimiz bir kayığın içindeki hücrede görüyoruz. Aida gizlendiği yerden çıkıyor, onlar bu dünyaya veda ederken kayak vinçle yavaş yavaş göğe doğru yükselerek gözden kayboluyor.

Sonuç olarak rejî tiyatrosunun elinde her türlü değişikliğe uğrayan, geçmiş dönemlerin operalarını dinlediğimizde eleştirideki ilk ölçütün yorumun müziğe uygunluğu olması gerektiğine inanıyorum. Ne yazık ki bunu her sahnelemede bulmak olanaklı değil. “Ben yaptım oldu” düşüncesi ağır basıyor. Verdi müziğinde gerçek insanı varoluşsal duygularıyla çiziyor. Bu zaman üstü bir duruş. Tarihin akışı içinde hiç değişmiyor. İçerik değişiyor, ama çerçeve hep aynı. Savaşlar binlerce yıldan beri sürüyor. Nedenleri farklı. İster vatan sevgisi, ister petrol... Milliyetçilik ya da ırkçılık... Binlerle insanın acımasızca öldürülmesi... işkence görmesi... Eski Mısır uygarlığıyla günümüzün bu açıdan bir farkı var mı? Haneke'den alıntılıdığım görüşün Verdi için geçerli olmadığını düşünüyorum. Günümüzün gerçekleri açısından Vick'in yorumuna bakıldık ta bilmem “abuk sabuk” denilebilir mi?

Bitirirken...

Mozart kitabımın son bölümünü Verdi'ye ayırmaktaki amacım, farklı dönemlerde yaşamış olan bu iki bestecinin, aralarında nasıl bir yakınlık olabileceğini araştırmaktı. Bu çalışmamda bunu inceledim. Sonuç olarak ortaya çıkan: ikisinin de insanı soyut bir varlık olarak görmedikleri, insana tüm artı ve eksileriyle yaşayan gerçek insanlar olarak yaklaştıkları. Ancak dönemleri, kişilikleri, yaşamları, yaşama bakışları farklı olduğu için, bunu müzikle dile getirişleri de doğal olarak farklı. Verdi'nin müziğinde Mozart etkileri var mı? Bu müzikolojiye giren ayrı bir araştırma konusu. J.Budden, Verdi'nin kitaplığında Mozart operalarının ve çalgısal yapıtlarının bulunduğunu yazar. Müzik analizleri yaptığında da yapıtlarda Mozart'tan esinlenmiş olma olasılığı olan yerlere işaret eder. Ama bu geniş kapsamlı derin bir araştırma sayılmaz. Ben, Mozart'ın da Bach gibi ardıllarının hesaplaştıkları bir besteci olduğuna inanıyor ve bunun da bir gün yapılacağını düşünüyorum.

Sihirli Flüt Mozart'ın son operasıydı. O da Verdi kadar uzun yaşasaydı 19.yüzyılın ilk yarısındaki toplumsal ve sanatsal değişimi görecekti. İtalyan opera üslubuna ilginin azaldığı bir dönemde yeni arayışlara girer miydi? Yoksa yaratıcılığı erken başlayıp erken tükenmiş miydi? Çokküntü hastalanmasından önce başlamıştı. Ölümün yaklaştığını duyuyor muydu? Bu konuda fikir yürütenler çok. Ne söylenirse söylensin, bilmemiz olanaksız, ucu açık. Bildiğimiz tek şey, Mozart'ın yaşama her

zamana olumlu baktığı, sevginin gücüne inandığı, iyi bir dünya hayal ettiği. Son yapıtıyla buna en güzel örneği veriyor. Assmann'ın söylediği gibi, bu operayı yazarken onu dinleyenlerin de uyumlanacağını düşünmüş olabilir mi? Bu bir varsayım. Ama, Brook'un Mozart'ın müziğinin mutluluk duygusu uyandırdığını söylemesi varsayım değil. Kimse *Sihirli Flüt*'ü dinlerken karamsarlığa kapıldığını söyleyemez. Aida ise tam tersi. Bittikten sonra hüzünlenmemek olanaksız. U.Schreiber, Verdi'nin müziğinin bir özelliğinin, yaşamın en ağır, en dramatik olaylarını bile betimlerken bunu bir şekilde hafifletmeyi başarabilmek olduğunu savunuyor. Verdi operaları incelemelerinde bu savını izlek olarak sürdürüyor⁸⁹. Kuşkusuz bunun doğru bir yanı var. Ben burada bizim de ele almış olduğumuz birkaç örneği söyleyebilirim. Simon Boccanegra sevgilisini görmek için şatoya girdiğinde kızın ölüsüyle karşılaşır. Bu acı yüklü müziği birden, Boccanegra'nın seçimi kazanmasını kutlayan halkın sevinci hafifletir. Rigoletto'nun ilk sahnesindeki balo ya da Don Carlos'taki autodafe de örnek olarak gösterilebilir. Ancak, müziğin hafifliği ve eğlenceli havasının içinde bile bir dramatik gerilim sezilir. Verdi ile Mozart bu açıdan karşılaştırılabilir mi? Bence hayır. Onun müziğinde Mozart'ta duyduğumuz, gördüğümüz yaşama sevinci yok. Bu onun –Falstaff dışında– bütün operaları için geçerli. Verdi'nin müziğinin mutluluk uyandırdığı kanımca söylenemez. Onun yapıtlarında yaşama egemen olan güç kader ve kaderin hep olumsuzluk getirmesi. Sevgi, ne kadar derin, ne kadar özverili olursa olsun insanları mutlu edemiyor. Ben Verdi'nin kaderciliğini, genç yaşta eşini ve art arda iki çocuğunu yitirerek kaderin sillesini yemiş olmasına bağlıyorum. Yaşamı sonradan iyi geçmiş olsa bile, geleceğe umutla baktığı bir sırada bir daha unutamayacağı böyle bir darbenin yaşama bakışını değiştirmiş olduğunu düşünüyorum. Gerçi bunun da ucu açık, ama bu bölüme başlarken açık bıraktığım soruyu, Verdi'nin müziğinde “sevinç dolu anlatım var mı?” sorusunu buraya bağlıyorum.

⁸⁹ Ulrich Schreiber, a.g.k., s. 561-681.

Son yıllarda çalışmalarımı sanatlar arası etkileşim konusunda yoğunlaştırmıştım. Bu bağlamda Mozart operalarına yöneldim. İlgimi özellikle çeken onun son operası 'Sihirli Flüt' oldu. Konunun örgüsünü oluşturan temel kavramların Mozart'ın kişiliğine ayna tuttuğunu gördüm. Sihirli Flüt'teki başkışilerin karakterleri birbirinden çok farklı. Bu farklı karakterlerin çoğu Mozart'ın kişiliğinde toplanmış. Mozart'ı bu bağlamda ele alınca çalışmamın çıkış noktası onun yaşam karşısındaki duruşu ve insan anlayışı oldu.

19. yüzyıl İtalyan bestecilerini incelerken Verdi ile Mozart arasında temel bir ortaklık bulguladım. Her ikisi de insanı, yaşadığı toplumdan soyutlamadan etiyile canıyla yaşayan varlıklar olarak algılıyor ve kişiliklerini, birbirleriyle ilişkilerini müzik diliyle ifade ediyorlar. Sihirli Flüt ile Aida'nın temel kavramlarını bu açıdan karşılaştırdım. Bu karşılaştırma farklı dönem ve farklı koşullarda yaşamış olan iki büyük bestecinin yaşama bakışlarına ışık tuttuğu gibi, 18. yüzyıl sonuyla 19. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimi de gözler önüne seriyor.



H
P
A
Y
A
L
P
E
R
E
S
T

177

> Hayalperest Kitap 24

> Müzik 1

ISBN 978-605-86077-7-4



9 786058 607774