

<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1871>

Citation: Uşen, Ş. (2020). Parsifal ve Europeras 1&2 adlı eserlerin “Gesamtkunstwerk” kavramı ışığında incelenmesi. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(53), 1174-1184.

Öğr. Gör. Şebnem UŞEN

Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE,  0000-0003-1802-7503

PARSİFAL VE EUROPERAS 1&2 ADLI ESERLERİN “GESAMTKUNSTWERK” KAVRAMI IŞIĞINDA İNCELENMESİ

ÖZET

19.yüzyılda, devrimci sanat hareketlerinin gerçekleştiği bir dönemde Richard Wagner, “leit motif” tekniği, “sonsuz ezgi” kavramı ve tüm sanat dallarını bir arada topladığı “Gesamtkunstwerk” kavramını hayata geçirmesiyle yeni bir müzik akımı başlatmıştır. 20.yüzyılın başlarında, müzikte ve sanatta yeni arayışların başladığı sırada, A. Schönberg’in 12 ton sistemini geliştirmesiyle birlikte yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönemde Schönberg’in öğrencisi John Cage, bütün müzikal ve sanatsal etkinliklere öncülük etmiş ve sahne sanatlarına getirdiği yeniliklerle farklı bir bakış açısı sağlamıştır. Kompozisyon yapmak için katı kuralların gerekli olmadığını savunan Cage, değişik ortamları bir arada kullanarak görsel ve işitsel sanatlara yeni bir giysi sunmuştur. Bu çalışmada, Parsifal ve Europeras 1 & 2 adlı operalar Gesamtkunstwerk kavramı ışığında incelenecek, bu iki opera arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konarak Europeras 1&2’ nin Gesamtkunstwerk sayılıp sayılmayacağı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Wagner, Parsifal, Cage, Europeras 1&2, Gesamtkunstwerk

REVIEWING THE PARSIFAL AND THE EUROPERAS 1&2 IN THE GLIMS OF THE CONCEPT OF “GESAMTKUNSTWERK”

ABSTRACT

In the 19th century, during the period of revolutionary artistic movements, Richard Wagner began a new musical current by putting the concept of leitmotif” and the notion of “endless melody”. In the early 20th century, at the time when new explorations were seen in music and art, a new period began with the 12-tone system that A. Schoenberg developed. In this period John Cage, the student of Schoenberg, pioneered all musical and artistic activities and provided a different perspective by bringing innovations to the performing arts. Cage, who asserted the non-necessity of strict rules in order to make a composition, offered a new canvas for visual and aural arts by employing the different mediums altogether. In this article, the operas titled “Parsifal” and “Europeras 1 & 2” will be reviewed by glancing at the concept called “Gesamtkunstwerk” and it will be discussed whether or not the “Europeras 1&2” can be viewed as “Gesamtkunstwerk” by revealing the similarities and differences between these two operas.

Keywords: Wagner, Parsifal, Cage, Europeras 1&2, Gesamtkunstwerk

1. GİRİŞ

19.yüzyılın devrimci sanat hareketlerine öncülük eden Richard Wagner; edebiyat, şiir, plastik sanatlar, felsefe ve müziğin sorunlarına yetkinlikle eğilmiş, kendi çağında bu dalların nasıl bir senteze ulaşacağı ve gelişim yollarının neler olabileceği üzerinde durmuştur. Bunun yanı sıra müzikli dram türünü yaratmış; yapıtlarındaki armonik deyişle romantik eğilimi doyuma ulaştırıp klasik anlamda tonalitenin sınırlarını zorlamıştır (İlyasoğlu, 2001: 142).

Tonalite ile bağlarını koparması, kromatik sesleri geçici olarak değil ton duygusunu yitirecek şekilde kullanması; şarkıcı-orkestra dengesini değiştirerek orkestrayı şarkıcıları ezecek şekilde kullanması; dramatik bir durumun, olayın, karakterin ya da düşünce ögesinin müzikal simgesi olan “leit-motif” tekniği; “sonsuz ezgi (sürekli müzik)” kavramı; tüm sanat dallarını (edebiyat, müzik, resim, plastik sanatlar, mimarlık ve tiyatro), “Gesamtkunstwerk” olarak adlandırılan, yeni bir biçimde birleştirerek sahneyi çok boyutlu bir şekilde kullanması Wagner’in getirdiği yeniliklerin başında gelmektedir. Bu bağlamda Wagner, tarihsel olarak değil ama bir akım olarak, romantik müziğe nokta koyarak yeni bir müzik akımı başlatmıştır (Kaygısız, 2004: 226-227).

Wagner’in kendinden sonra gelen sanatçılara en büyük etkisi, “Tristan ve Isolde” ile “Parsifal” operalarıyla olmuştur. Aşırı kromatizm kullanımı, sürekli tonalite değişimi, “Tristan ve Isolde” yi yeni

müziğin öncüsü olarak belirlemiştir. Hatta Avusturyalı besteci A. Schönberg'in "atonalite" temellerinin ilk kez bu yapıtın değişken tonalite işlemlerinden filizlendiği ileri sürülmüştür (İlyasoğlu, 2001: 148).

Nitekim 20. yüzyılın başlarında müzikte ve sanatta yeni arayışların yaşandığı dönemde Schönberg'in 12 ton sistemini geliştirmesiyle birlikte müzikte yeni bir dönem açılmıştır. Schönberg'in öğrencisi olan John Cage ise, Schönberg'in yapısal armonisine tepki olarak yazdığı ilk dönem çalışmalarında Wagner gibi devrimci bir üslup kullanmıştır.

Cage, 20. yüzyılda bütün müzikal ve sanatsal hareketlerin en başta gelen öncülerindedir. Yalnız Amerikan bestecilerini değil aynı zamanda görsel sanatlar, dans, edebiyat, felsefe ve tiyatro alanında da birçok sanatçıyı etkilemiştir. Sadece müziğiyle değil, yazıları ve kişiliği ile de iz bırakmıştır. Eserleri bestecilikten çok yaratıcılık ve keşif ürünleridir. Cage'e göre; "Müzikte amaç seslerin kendisi olmalı ve bir sesin kendisi olarak varolmasına olanak tanınmalıdır." Cage bu amaçla kendi icadı olan "hazırlanmış piyanosu" için çeşitli besteler yapmıştır.

Cage, çağımızda kompozisyon yapmak için katı kuralların gerekli olmadığını kanıtlamıştır. Bir ses olayının diğeri ile mutlaka bağlantılı olmadığını ve ses düzenlemesinde belli bir denetim gerekmediğini ileri sürmüştür. Rastlantı işlemleri (*chance operations*) yani müzikte rastlamsallık Cage'in buluşu olmakla beraber, belirlenmemişlik (*indeterminacy*) kendini Cage de bulmuştur. Bestecinin yorumcuya özgürlük tanınması, yorumcunun da besteye bir ölçüde yönlendirilmiş de olsa katkıda bulunması düşüncesi çağdaş müziği çok etkilemiştir (İlyasoğlu, 2001: 252). 1960'ların başında Cage'in sahne sanatlarına getirdiği yenilikler 20. yüzyıl müzik tarihini sarsan olaylardır: Cage değişik ortamları birleştirerek görsel ve işitsel sanatlara yeni bir giysi sunmuştur. Örneğin; elektronik müzik yorumu ile ışık etkinliğini birleştirdiği Europeras 1&2'de görsel ve işitsel sanatları bir arada ama birbirinden bağımsız olarak kullanmıştır.

Wagner ile Cage arasında amaçları veya fikirleri bakımından var olan temel farklılıklar aynı zamanda her iki sanatçı arasındaki benzerlikleri de ortaya koymaktadır. Şöyle ki, Wagner'in opera vizyonunun temellerini uygunluğa (*correspondence*) olan inancı oluşturmaktayken Cage'inki belirlenmemişliğe (*indeterminacy*) olan inancıdır. Dolayısıyla her ikisi de bilimsel açıdan bakıldığında yaşadıkları dönemin çağdaş, yenilikçi, buluşçu sanatçıları sayılmaktadırlar (Kuhn, 1994: 142).

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı Wagner ile Cage arasındaki temel farklılıklar ve/veya benzerliklerden yola çıkarak Cage'in son dönem eserlerinden "Europeras 1&2" adlı eserinde getirdiği yeniliklerin Wagner'in "Nibelungen'in Yüzüğü" ile "Parsifal" adlı eserlerinde ortaya koyduğu "*gesamtkunstwerk*" anlayışı ile ne kadar örtüştüğünü tartışmaktır.

3. KAPSAM

Çalışmanın ilk kısmında Wagner'in getirdiği yeniliklere değinilecek ve sanat dünyasına olan etkilerinden bahsedilecek, Wagner'in devrimci sanat anlayışı açıklanacak, *gesamtkunstwerk*'in hayat bulduğu eserlerden Parsifal adlı eseri incelenecektir. Daha sonra, Cage'in felsefesi, çıkış noktası, sanata ve müziğe getirdiği yenilikler kısaca açıklanacak ve Europeras 1&2'de kullandığı sanatsal yeniliklerden bahsedilecektir. İncelenen eserlerin ışığı altında Cage'in kendinden önce gelen Wagner'den hangi noktalarda etkilendiği ya da etkilenmediği, iki sanatçı arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulacaktır. Çalışmanın sonuç ve tartışma bölümünde yapılan inceleme doğrultusunda Cage'in Europeras 1&2'sinin *gesamtkunstwerk* sayılıp sayılmayacağı nedenleri ile açıklanmaya çalışılacaktır.

4. YÖNTEM

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde ve eserlerin incelenmesi konusunda literatür taramasına başvurulmuştur. Seçilen eserler kapsamlı bir şekilde araştırılarak, karşılaştırma yöntemiyle aralarındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

5. SINIRLILIKLAR

Bu çalışmada, Wagner ve Cage'in müziğe getirdiği yenilikler hakkında bilgi verilmiş ve *gesamtkunstwerk* kavramı ışığında Parsifal ve Europeras 1&2 adlı eserler incelenerek karşılaştırılmıştır.

6. BULGULAR

6.1. Wagner ve Getirdiği Yenilikler: *Gesamtkunstwerk*

Wagner, kendisinden önceki sanatçıların açtığı yolda ilerlemiş ve onların arayışlarına katılmıştır. Müzikte kendi çizgisini bulmadan önce farklı evrelerden geçmiştir. Sanata ve müziğe dair düşüncelerinde Schopenhauer'den etkilenmiştir. Buna göre müzik bir taklit sanatı değildir. Doğada bir modeli yoktur. Wagner'e göre; müzik "estetik" kategorisi içinde değerlendirilmemelidir zira müziğin ifade ettiği şey sonsuz ve ideal olandır. Herhangi bir kişinin tutkusundan, aşkından, özleminden söz etmemektedir. Tutkunun, aşkın, özlemin kendisini anlatmaktadır. *Sonsuz ezgi* olarak bilinen kavram Wagner'in bu düşüncesinden çıkmıştır. Wagner *sonsuz ezgi* kavramıyla İtalyan üslubunda bağımsız bir "şarkı" niteliğine yaklaşan ve dolayısıyla dramının bütünlüğünden kopuk olan aryalara karşıt bir ezgi anlayışı ortaya atmıştır. *Sonsuz ezginin* en önemli özelliği bütünselliği ve sürekliliği öngörmesidir (Say, 2000: 389).

Wagner'in sanata taşıdığı reformlardan bir diğeri klasik İtalyan operasının, şarkıcıların ses gösterisine dönüşen yapısını yıkarak melodileri, operadaki kişilerin ve olayların "kartviziti" olarak kullanmasıdır (Kaygısız, 2004: 187). Diğer bir ifadeyle belli motifler kimi karakterlerle, eşya, düşünce ya da olaylarla özdeşleşir. Öyle ki dinleyici, belli bir karakter ile belli bir motifi operanın sonuna dek özdeş bilecek ve o karakterin yokluğunda bile müziksel motifle karakteri çağrıştıracaktır (İlyasoğlu, 2001: 147). Wagner'den önce Berlioz, Weber ve Monteverdi tarafından da kullanılan bu teknik *Leit-motif* tekniğidir. *Leit-motif* tarih öncesi olayların anlatımından ve dramın epik ögesinden doğmuştur. Müzik dokusuna giren *leit-motifler* şiirsel portrelerin sürekli akışını bozmayacak bir kısalıkta ve özdeyiştedirler. Bu teknik Wagner ile birlikte önemli değişimler geçirmiştir. Hızla birbirlerini izleyen motiflerin birleştirilmesi Wagner'in mucizesi olarak görülmüştür. Wagner bu tekniği Rienzi (1837-1840), Uçan Hollandalı (1842-1843), Lohengrin (1845), Nibelungen'in Yüzüğü (1848-1874), Tristan (1857-1859), Nürnberg'in Usta Şarkıcıları (1845-1861), Parsifal (1865) gibi yapıtlarında kullanmıştır.

Wagner'e göre; "Tiyatro, tüm gereksizliklerden kurtarıldığında saygınlık kazanır. Dolayısıyla dram değişmelidir. Tarihten gülünç ve trajik metotları, episodları konu almamalı, genel olmalı diğer bir değişle analizden senteze geçmelidir. Karakterlerin psikolojik nüanslardan yoksun, kurgusal kuklalara dönüşmemeleri için kendi başlarına canlı semboller olmaları gerekir. Müzik şiirin tamamlayıcısı olmalıdır." (İlyasoğlu, 2001: 147). Hatta Wagner daha da ileri giderek şiirin ve müziğin aynı kimse tarafından yazılmasının en ideal şekil olduğunu ileri sürmüştür (Şatır, 1984: 115). Wagner'in bu görüşü *müzikli dram* türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Wagner, *müzikli dram* adını verdiği sahne eserleri yaratarak tiyatro sanatının mükemmeliyeti uğruna mücadele etmiştir. Wagner müzik, şiir, plastik sanatlar ve sahne sanatlarının bir sentezini sunduğunu ileri sürerek, tüm sanatların birleştiği bu yeni türe *Gesamtkunstwerk* adını vermiştir.

Wagner'e göre geleceğin sanat eseri, herkesin katılacağı bir toplum olayı olmalıdır. Bu sanat, sanatların tümünü kapsayan ve her birini sonuca erişmek için birer araç olarak kullanan *Gesamtkunstwerk* olmalıdır (Şatır, 1984: 113). Wagner, Yunan trajedisinin yok oluşundan beri birbirinden ayrılmış olan ve kendi kendilerine kaldıklarında kısıtlı ifade gücüne sahip bulunan tüm münferit sanatları (mimarlık, resim, şiir, müzik, dans) yeniden birleştirerek, dramın en üstün ve ideal şeklini alacağını düşünmekteydi (Şatır, 1984: 113). Nitekim bunun örneklerini "Nibelungen'in Yüzüğü"nde ve "Parsifal"de görmekteyiz.

6.1.1.Parsifal: *Gesamtkunstwerk* Öğeleri

Parsifal Operası ilk defa 26 Temmuz 1882'de üç perdelik bir festival oyunu olarak Beyrut'ta sahneye konmuştur. Wagner Ortaçağın ünlü Alman ozanı Eschenbach'ın "Parzival" adlı manzum destanını kaynak olarak almış ancak buna ek olarak yine aynı konuda yazılmış başka masal, hikâye ve şiirlerden de faydalanmıştır (Altar, 2000: 315-316).

Parsifal Operasının sahne ve kostüm desenlerini çizen Rus ressam Jaukowsky, Amalfi'deki Fas stilindeki Rodolfo Sarayından esinlenerek Klingsor Sarayı ve bahçesi sahnesini oluşturmuştur. Siena'da gördüğü katedralin kubbeli içinin skeçlerini ise, Gral tapınağının oluşumunda kullanmıştır (Şatır, 1984: 238).

Parsifal Operasında rollerin dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir; Amfortas (bariton), Kral Titirel (bas), Gurnemanz (bas), Parsifal (tenor), Klingsor (bas), Kudry (soprano), 2 Gral şövalyesi (tenor ve

bas), 4 hizmetkar (2 soprano, 2 tenor), Sihirbaz kızlar (soprano ve alto), bir ses (alto), Gral şövalyeleri topluluğu (tenor ve bas), erkek çocuklar (tenor, soprano, alto).

Parsifal Operasında olay, İspanya'nın kuzeyindeki dağlarda "Kutsal Gral Mucizesi"ne inananların yaşadığı Monsalvat dağındaki kalede geçmektedir. Bu kale, dağların güney yamacında Klingsor'lar tarafından yapılmış sihirli bir kale olarak tanınmaktadır (Altar, 2000: 316).



Resim 1.1 Parsifal Operası, Gral Tapınağı **Kaynak:** URL 1

Birinci perdede, sık bir orman görülür, hasta ve yaralı Kral Amfortas hizmetçiler tarafından gölde yıkanmaktadır. Bu esnada gökten vurulmuş ve ölmek üzere olan bir kuğu düşer. Kuğuyu, Gral Kalesi'nin bulunduğu bölgede rastlanan her kulun kutsal olduğunu bilmeyen Parsifal vurmuştur. Perde kapanmadan önce sahne değişir ve Gral Kalesi'nin erguvan renkli ışıklar saçan tapınağın içi (bkz Resim 1.1) görülür. Gurnemaz Parsifal'i kaleye getirmiş ama daha sonra öfkeyle onu kaleden kovmuştur. Birinci perde bu şekilde sona erer.

İkinci perdede Klingsor'un sihirli sarayı görülür. Klingsor düşmanı olan Parsifal'in yaklaştığını görünce Kundry'ye onu baştan çıkarmasını emreder ama Kundry bunu başaramaz. Sahne değişir ve Klingsor'un sihirli bahçesi görülür. Sahnede Kundry, Parsifal ve Klingsor bulunmaktadır. Klingsor'un fırlattığı mızrağı kapan Parsifal havada bir haç çizer ve o anda sihirli bahçe yerin dibine batar, Parsifal uzaklaşır ve perde iner.



Resim 1.2 "Parsifal", Gral şövalyeleri topluluğu ve Gral Kabı **Kaynak:** URL 2

Üçüncü perdede Gral Kalesi civarında güzel bir bahar manzarası görülür. Gral kalesini kurtarıp kral olmakla müjdelenen kişinin Parsifal olduğu anlaşılır. Kral olan Parsifal'ın ilk işi kutsal pınarda Kundry'yi yıkayıp onu kötülüklerden arındırmak olur ve hep beraber kaleye girerler. Sahne değişir ve eski Kral Titirel'in cenaze töreni yapılmaktadır. Parsifal elindeki kutsal mızrakla Amfortas'ın yarasına dokunarak onu iyileştirir ve Amfortas'ın krallık görevi Parsifal'e geçer. Bunun müjdesi olarak Parsifal'in başının üstünde beyaz güvercinlerin uçuğu görülür. Parsifal Gral Kabı'nı (bkz Resim 1.2) diz çöken şövalyelere uzatırken perde iner (Altar, 2000: 316-319).

Görüldüğü üzere *Gesamtkunstwerk* öğeleri açısından sahne düzenine bakıldığında kullanılan katedral ve kale dekorlarında, tapınak sahnesinde mimari; sahne gerisinde kullanılan arka plan manzaralarında ise resim sanatından faydalanılmıştır. Wagner *Leit-motif* tekniğine Parsifal'de de yoğun bir şekilde yer vermiştir. Wagner'in Parsifal'de yer verdiği motifleri kısaca özetlemek gerekirse; “son yemek” motifi, “Gral” motifi, “Klingsor’un Büyüsü” motifi, “Parsifal” motifi, Lohengrin'den alınan “kuğu” motifi, “Monsalvat'ın Çanı”, Kundry'nin “At Sürüşü”, “Pişmanlık”, “Kefaret”, Kundry'nin işkenceli “Kış Uykusu ve Uyanışı” motifleri, tahta nefeslilerden “Bağlılık” motifi, Titirel'in “cenaze töreni” motifi, “Bereket” ve “Vaftiz” motifleri sayılabilir (Şatır, 1984: 261-288).

Wagner'in Parsifal'de getirdiği temel müzikal dramatik yenilikler arasında yukarıda da anlatıldığı üzere oyunun üç perdede sergilenmesi ve finalin üçüncü perde ile birleştirilmesi gelmektedir. Diğer taraftan belirtmek gerekir ki birinci ve ikinci perdede perde kapanmadan sahnenin değişmesi esasen teknik bir gereklilik olmayıp tamamen dramatik bir olaydır (Müller ve Wapnewski, 1992: 475).

Parsifal'de dikkati çeken ikinci husus ise Wagner'in müzikal dramasının diyaloglara dayanmasıdır. Şöyle ki, toplu şarkı söylemeye veya koroya istisnalar hariç yer verilmemiştir. Parsifal Wagner'in, karakterlerin bir arada şarkı söylemesine izin verilmeyen tek müzik dramasıdır.

Üç perdede de koro sahnelerinin bulunması, özellikle birinci ve ikinci perdelerde yer alan koronun müzikal açıdan bütün eserin en can alıcı öğelerini barındırması Parsifal'in diğer bir özelliğidir (Müller ve Wapnewski, 1992: 475).

6.2. Cage ve Çağdaş Sanata Getirdiği Yenilikler: Europeras 1&2

Cage'in ilk dönem yapıtları armonik ilişkilerden ziyade ritmik yapılara dayalı çoğunlukla vurmali çalgılar veya kendi icadı olan hazırlanmış piyanosu için yazdığı çalışmalardır. Cage'e göre; sesleri kontrol etmek, onları soyut, mantıklı veya sembolik bir şeylere dönüştürmek kaygısı terk edilmeli, “seslerin insan ürünü kurumların araçları veya insani duyguların dışavurumları” olarak tıkdıkları hapishaneden kurtarılarak kendileri olmalarına olanak tanınmalıdır (Morgan, 1991: 362). Cage yaşamını, sanatla yaşam arasındaki farkları ortadan kaldırmaya adanmış bir müzisyendir. Onun müziğe getirdiği yenilikler kadar müzik felsefesi de önemlidir. “Yaptığımız her şey müziktir” görüşünü şiddetle savunmuştur.

1950'lerden sonra Cage sesleri özgürleştirmek ve armonik yapılara veya notalara bağlı kalmadan beste yapmak için iki farklı teknik kullanmıştır: rastlantı işlemleri ve belirlenmemişlik. Cage açısından müzikte rastlantı işlemleri (*chance operations*) ile belirlenmemişlik (*indeterminacy*) ayrı kavramlardır. Rastlamsal (şansa dayalı) tekniğe dayanan çalışmalarda, besteleme sürecinde rastlamsal teknik kullanılmış, eserin her bir saniyesi bu şekilde tesadüfi olarak şekillendirilmiş olsa dahi bestenin tamamlanmasının ardından icracı önündeki metne sıkı sıkıya bağlı kalmalıdır (Erol, 2002: 42).

Cage'in Asya felsefesine yakın ilgisi Zen Budizmi'ni de yakından incelemesine yol açmıştır. Böylece müzikte zar atımıyla rastlantının getireceği sonuçların denemelerine girişmiştir (İlyasoğlu, 2001: 252). Rastlamsal tekniğe dayanan çalışmalarından, 1958-1968 arasında gerçekleştirilen “Çeşitlemeler” dizisinden bazıları dans, film, televizyon görüntüleri, ışık etkinliği, efekt, ses ve sahneleme öğelerini kapsamaktadır (İlyasoğlu, 2001: 248).

Belirlenmemişlik (*indeterminacy*)'te eserin bestelenişinden veya şekillendirilişinden icrasına kadar her aşamada belirsizlik hakimdir (Erol, 2002: 42). İcracı, o esere verilmiş özel talimatlar dışında, önündeki metni dilediği yorumlayacak, hatta isterse notaları soldan sağa değil aşağıdan yukarıya veya sondan başa okuyabilecektir. Dolayısıyla eserin her seslendirilişi yeni bir deneyim olacaktır (Fetterman, 1996: 175).

20. yüzyılda müzikte belirlenmemişlik (*indeterminacy*) hiç kuşkusuz Cage ile birlikte gelmiş bir eğilim değildir. A. Schönberg, A. Berg, A. Webern ve E. Varese gibi pek çok kompozitör “belirlenmemiş”

eserlere imza atmışlardır. Ancak kuşkusuz Cage kuram ve pratik anlamda çok daha farklı bir yerde duruyordur. Cage belirlenmemiş eserlerinde şans kavramına vurgu yapmış ve bu tür eserlerini baştan sona rastlamsal teknikle şekillendirmiştir. Örneğin Europeras 1&2’de tüm teatral öğeler yani kompozisyon, oyuncular, aryalar, sahne dekorları, aksesuarlar önceden belirlenmiş olmakla birlikte bunların tespiti rastlamsal olarak “I Ching” tekniğinin kullanıldığı bilgisayar programı ile yapılmıştır.

6.2.1.Europeras 1&2

Europeras 1&2 ilk defa Frankfurt Operası tarafından 1987 yılının Aralık ayında sahnelenmiştir. Adından da anlaşılacağı üzere iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm 90 dakika, ikinci bölüm ise 45 dakika sürmekte ve iki bölüm birbirinden şansa bırakılmış dakikalardan oluşan siyah-beyaz bir dublaj film ile ayrılmıştır. Cage bu eserinde yer verdiği rastlantı işlemlerini veya diğer bir ifadeyle şans eylemlerini, “I Ching” tekniğinin yazı-tura kehanetini gerçekleştirmek üzere Andrew Culver tarafından özel olarak tasarlanan bağımsız bir bilgisayar yazılımı aracılığıyla hayata geçirmiştir. Dolayısıyla Cage gelişen teknolojiyi sanat yaratmak için kullanmıştır diyebiliriz. Cage söz konusu bilgisayar programını hem orkestra partiyonlarının belirlenmesinde hem de ışıklandırma, kostümler, aksesuarlar, dekorlar ve aksiyonlar gibi operaya özgü diğer geleneksel öğelerin belirlenmesinde de kullanmıştır (Lindenberger, 1994: 147).

Europeras 1&2 ile ilgili en dikkat çekici husus bileşenlerinden her birinin diğerinden tamamen izole olmuş olmasıdır. Bunun sonucunda da karşılıklı müzikal veya dramatik bir ilişkinin bulunmadığı bir eser ortaya çıkmıştır. Birbirinden bağımsız bu öğeler (ışık, sahne, dekor, aksesuar, müzik, orkestra, aryalar, kostüm ve danslar) herhangi bir hiyerarşik düzene bağlı kalmaksızın performanslarını sergilemektedirler (Kuhn, 1994: 134).



Resim 2.1 Europeras 1 & 2, Cage, 1987 **Kaynak:** URL 3

Cage Europeras 1&2’de tüm bu teatral öğeleri birlikte ama birbirinden bağımsız olarak kullanmıştır. Bu durum sahnede kaotik bir ortam yaratmıştır. Öyle ki orkestradaki her bir enstrüman farklı bir partiyon çalarken sahnedeki şancı kendi belirlediği ve sahneye konan TV ekranındaki digital saatin belirlediği süre boyunca bir aryayı seslendirmesi, bu sırada sahnedeki dansçıların üzerinde söylenen arya ve çalınan müzik ile alakalı olmayan bir imajın yer aldığı panoyu taşınması (bkz. Resim 2.1), bu esnada tesadüfi yöntemle belirlenmiş beyazın farklı tonlarındaki sahne ışıklarının sahnenin farklı yönlerine doğru hareket ettirilmesi ve hatta bazen solisti karanlıkta bırakması, orkestra çukuru hareketli bir platformda bulunduğundan orkestra elemanlarının bir görülüp bir kaybolması sahnede yaşanan kaosa bir örnektir. Diğer taraftan şancının kostümü olabildiğince renkli ama seslendirilen arya ile alakası olmayan Cage’in ansiklopediden tesadüfi olarak belirlediği bir kostümdür.

Europeras 1&2’nin müzikal içeriği için Cage, Gluck’dan Puccini’ye geleneksel Avrupa Opera Repertuarından tam 64 eserden her biri 1-16 ölçülük olan enstrümantal parçaları tesadüfi yöntemle seçmiştir (Fetterman, 1996,170). Yaylı sazlar, tahta nefesliler, bakır nefesliler ve perküsyondan oluşan oda orkestrasındaki her bir enstrümana uygun olan (ancak kendi enstrümanına ait olmayan bir partiyon)

ama farklı operalardan seçilmiş partiyon dağıtılmıştır. Dolayısıyla performans esnasında her bir enstrüman aynı anda farklı operalardan partiler çalmıştır (Kostelanetz, 1996: 133-134).

New York, Purchase'de sergilenen performansta orkestranın büyük çoğunluğu orkestra çukurunda yer almış ancak 2 bakır nefesli sahnenin oldukça arkasında durmuşlardır. Orkestra çukuru çeşitli zamanlarda orkestrayı yukarı veya aşağı oynatacak şekilde hareketli bir platform üzerinde yer almaktaydı. Dolayısıyla orkestra elemanlarının başları bazen sahne seviyesinin altında iken bazen de boyun ya da göğüslerine kadar sahne seviyesinin üzerinde kalmışlardır (Fetterman, 1996: 171).

Europas 1&2'nin kasti için 19 şancı, 12 dansçı/atlet, 24 kişilik bir orkestra kullanmıştır. Ayrıca "Truckera" adı verilen ve New York radyo istasyonu WKCR tarafından 1987 yılında yayımlanan Avrupa operalarından karışık parçaların yer aldığı 101 band kaydının çalındığı bir teybi eklemiştir (Kuhn, 1994: 133-134). Söz konusu teyp, yaklaşık 15 dakikalık aralıklarla sahnedeki konuşmacının sağından açılarak taşınmakta dönüşte konuşmacının solundan kapatılarak sahneyi terk etmekteydi (Fetterman, 1996: 171).

Europas 1&2 'de müzikal bir söylem veya söz dizimi amaçlanmadığından şefin idaresine de ihtiyaç duyulmamıştır. Her bir solist, oyuncu veya müzisyen bilgisayar programı vasıtasıyla saptanan hareketlerini, orkestranın bulunduğu cebe ve sahne arkasına yerleştirilen televizyon ekranından yayınlanan digital saat yardımıyla kendi idare etmektedir (Fetterman, 1996: 170).

19 farklı ses çeşidi olduğu için Cage, 19 şancı kullanmıştır. Şancılar Cage'in yine tesadüfi yöntemle belirlediği arylar arasında kendilerine en uygun olanı seçmişler ve performans esnasında şef olmadığı için, sahneye konan televizyon ekranında beliren dijital saati takip ederek sahneye girmişlerdir. Sahnede kalış süreleri bilgisayar programı tarafından tesadüfi yöntemle belirlenerek dijital saatte gösterilmiştir. Dolayısıyla bazı aryalarda, önce arya başlamış sonra orkestra girmiştir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi orkestra, Cage'in kendileri için belirlediği, başka bir operadan parçalar çalmıştır. (Kostelanetz, 1996: 134) Şancıların sahnede kalış süreleri tesadüfi yöntemle belirlendiğinden her bir prodüksiyonda farklı kombinasyonlar duyulacağı anlamına gelmektedir (Lindenberger, 1994: 146).

Cage eserde kullanılan kostümleri, benzer şekilde, farklı ansiklopedi ve kaynaklardan tesadüfi yöntemle belirlemiştir. Kostümler söylenen arya ya da sahnedeki hareketlerine göre değil şancıya göre belirlenmiştir. Dolayısıyla operadaki karakter ile kostümü arasında herhangi bir ilişki bulunması gerekmiyordu. Örneğin Don Giovanni, Ortaçağ keşişi kostümünü giymiş olabiliyordu (Lindenberger, 1994: 146). Hiçbir oyuncu diğer oyunculara nazaran star olarak ayırt edilebilecek kadar da süslü bir kostüme sahip değildi (Kostelanetz, 1996: 134).



Resim 2.2 Europas 1 & 2, 1987 **Kaynak:** URL 4

Teatral dekorlar açısından Cage estetik prensibini genişletmiştir. Frankfurt kütüphanelerinden bulduğu farklı boyutlardaki şancı, besteci, hayvan imajlarını büyütürken siyah-beyaz olarak panolara bastırmıştır (bkz. Resim 2.2). Performans esnasında söz konusu panolar mekanik şekilde sahneye getirilmiş ve işleri

bitince de sahnenin bir köşesine bırakılmışlardır (Kostelanetz, 1996: 135). Fetterman'a göre; "Cage'in yarattığı bu kompozisyonda asıl önemli olan panoların bağımsız bir eleman olarak yer alması değil görsel sanat eserlerinin performansla dahil edilmiş olmasıdır." (Fetterman, 1996: 177).



Resim 2.3 Europas 1&2, 1987 **Kaynak:** URL 5

Europas 1&2'de alışılmışın dışında kullanılan sahne aksesuarları ise; banyo küveti, tabut (bkz. Resim.2.4), kapı (bkz. Resim 2.1), salıncak, saksı çiçeği, büyük bir trisiklet (bkz. Resim 2.3), iplere sarılı bir halı, cip, üzerlerinde "M", "A", "N" ve "E" harflerinin bulunduğu 4 adet ayaklı panodur (bkz. Resim 2.4).

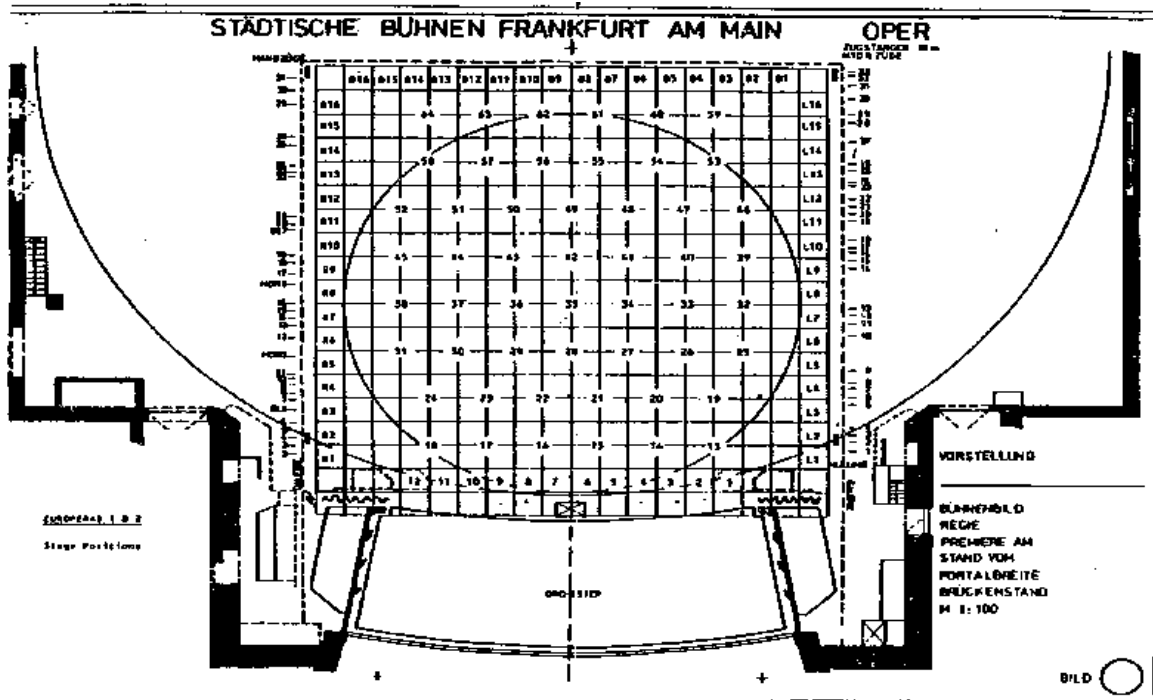


Resim 2.4 Europas 1&2, 1987 **Kaynak:** URL 6

Işıklandırma ve ışık oyunları özel olarak tasarlanan bilgisayar programı tarafından tesadüfi yöntemle kontrol edilmiştir. Kullanılan ışıklar beyazın çeşitli tonlarından oluşmuştur çünkü Cage, kostümlerin kromatik değerinin değişmesini ve bazı oyuncuların diğerlerine göre daha fazla dikkat çekmesini önlemek istemiştir (Kostelanetz, 1996: 135). Tüm gösteride sadece iki kere renkli ışık kullanılmıştır. Bunlardan ilki 151.1 numaralı şancının yüzüne 30 saniye boyunca mor ışık verilmesi ve ikincisi de 154.2 numaralı şancının üzerine 1 dakika 55 saniye boyunca yeşilimsi sarı bir ışık tutulmasıdır (Fetterman, 1996: 177).

Şekil 1.1'de de görüleceği üzere Frankfurt Operasının zemini, "I Ching" tekniğinden esinlenilerek tıpkı bir satranç tahtası gibi 64 kareye bölünmüş ve sahne üzerinde performanslarını gerçekleştirenlerin ve

sahne aksesuarlarının hareketleri ve pozisyonları bu satranç karelerine göre koreografilenmiştir. Cage öncelikle oyuncuların muhtemel hareketlerinin bir listesini oluşturduktan sonra satranç tahtası biçimindeki sahnedeki hareketlerini ve sahnede bulunma sürelerini bilgisayar programı vasıtasıyla tesadüfen belirlemiştir. Bilgisayar programcısı Culver'e göre bu sayede oyuncuların sahnede çarpışması engellenmiştir (Fetterman, 1996: 171-173).



Şekil 1.1 Frankfurt Operası Sahne Düzeni **Kaynak:** Kuhn, 1992: 608.

Cage, Europeras 1&2'de yer alan her bir aksiyonu, eserin kompozisyonunu, oyuncularını "önceden belirlemiş" ancak hangi aksiyonun ne zaman gerçekleşeceğini, hangi şancının ne zaman sahneye çıkacağını, ne kadar sahnede kalacağını şans yöntemine yani özel olarak tasarlanan bilgisayar programına bırakmıştır. Dolayısıyla eserin sahnelendiği her bir performansta aynı arya farklı mizansende söylenmiştir. Diğer bir ifadeyle aynı arya her bir performansta ya çöp kovasının içinde ya bir tabutun içinde ya da bir banyo küvetinin içinde söylenmiştir (bkz. Resim 2.4). O aryaı söyleyen şancı ise benzer şekilde ya bir ciple ya da bir balığın karnında sahneye getirilmiştir (Kostelanetz, 1996: 135).

Cage, Merce Cunningham Dans Grubu'nun müzik direktörlüğünü yapmaya başladığı yıllardan itibaren müziğin dans hareketlerinden bağımsız kalması gerektiğini ve her ikisinin bir arada bağımsız olması ve birbirleri üzerinde kontrol gücüne sahip olmamalarının iyi bir şey olduğunu savunmuştur (Lindenberger, 1994: 152). Nitekim Europeras 1&2 barındırdığı tüm kavramsal yeniliklere karşın içeriği açısından belli bir kurala bağlıdır. Cage bu kuralı "birbirinden bağımsız öğelerin gösterisi" olarak nitelendirmiştir (Kostelanetz, 1996: 138).

6.3. Wagner'den Cage'e...

Wagner ile Cage arasında amaçları veya fikirleri bakımından var olan temel farklılıklar aynı zamanda her iki sanatçı arasındaki benzerlikleri de ortaya koymaktadır. Şöyle ki, Wagner'in opera vizyonunun temellerini uygunluk (*correspondance*) yani bireyleri ön plana çıkarma ilkesine olan inancı oluşturmaktayken Cage'inki belirlenmemişliğe (*indeterminacy*) olan inancıdır. Dolayısıyla her ikisi de bilimsel açıdan bakıldığında yaşadıkları dönemin çağdaş, yenilikçi, buluşçu sanatçıları sayılmaktadırlar (Kuhn, 1994: 142).

Wagner'in uygunluk (*correspondence*) ilkesindeki kararlılığı aslında onun Newton'un statik kanunundaki gibi sonsuz, objektif gerçekliğe dayalı bir determinist (gerekçilik) olmasından kaynaklanırken Cage'in hayatı ve eserleri Einstein'ın Quantum teorisi ile paralellik göstermektedir. Hayata bakış açılarındaki ve bu görüşlerin eserlerine yansımadaki farklılıklara rağmen hem Wagner

hem de Cage Aristo felsefesini paylaşmışlardır. Zira her ikisi de sanatın amacının doğayı taklit etmek olduğuna inanmıştır (Kuhn, 1994: 142).

Wagner'in opera ideali ile Cage'inki arasında bazı benzerlikler olduğu düşünülebilir. Nitekim Cage'in eserleri, Wagner'inkiler gibi, "felsefi temelleri olan ideallerin" ifadesidir (Kuhn, 1992: 292). Diğer taraftan Wagner ve Cage'in eserlerindeki en temel farklılık onların kendi dönemlerini gözlemlemeleri ve elde ettikleri bulguları eserlerine taşımaları ile açıklanabilir. Konuyu biraz daha ileri götürdüğümüzde bu düşünce bizi Europeras 1&2'nin modern zamanların *Gesamtkunstwerk*'i olabileceği görüşüne götürür ki pratikte Europeras 1&2, Wagneryan ideal ile tam olarak örtüşmemektedir (Kuhn, 1994: 143).

7. SONUÇ VE TARTIŞMA

Yapılan incelemelerin ve karşılaştırmaların ışığı altında son olarak tartışılması gereken iki husus bulunmaktadır. *Europeras 1&2 müzikal bir kolaj mı yoksa Gesamtkunstwerk olarak mı değerlendirilecek? Diğer bir ifadeyle geleneksel opera tanımı ışığında Europeras 1&2 opera ve/veya müzikli dram sayılır mı sayılamaz mı?*

Wagner'in *Gesamtkunstwerk* konseptinde müzik, ne efendidir ne de hizmetkâr, ama paylaşılan dramatik sona ulaşmak için eşit olarak ve bir arada varlık gösteren birkaç öğeden biridir (Kuhn,1992:292). Hâlbuki Cage'in Europeras 1&2 adlı eserinde belirli bir son bulunmamaktadır ve müzik, diğer tüm sanatsal öğeler gibi, tamamen bağımsızdır. Dolayısıyla söz konusu eserde kullanılan tüm sanatsal öğelerin bir sentezinden değil kolajından bahsedilebilir. Hatta Fetterman'a göre; Cage'in tiyatro eserleri "drama" sayılamaz bunlar sadece çözümlenmesi gereken bir krizin ya da çatışmanın öykülendirilmesidir (Fetterman, 1996: 230).

Patrice Pavis ise, Cage'in Europeras 1&2'sini, kültürlerarası tiyatro kategorisinde ele almaktadır. Kültürlerarası tiyatrodan birbirinden farklı kültürlerin tiyatro uygulamaları bilinçli bir şekilde karıştırılarak melez biçimler elde edilir. Bu melezleştirme işlemi kaynaklardan alınan özgün biçimler genellikle bir sentez içinde eriyip gider (Nutku, 2008).

Benzer şekilde Kuhn da Europeras 1&2'nin Levinson sistemi çerçevesinde dönüşümsel bir hibrid (karma/melez) sanat formu olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Hibrid, çünkü opera ve kolaj tekniğini birleştirmiş; dönüşümsel, çünkü operadaki kolajların etkileri sürekli değişiyor." Bu durumda Europeras 1&2, orkestral "içeriği" ve müzikal dram sahnesinde sergilenen operaya özgü vokal öğeleriyle ki bunlar opera kostümleri, sahne aksesuarları, aksiyonlar, ışıklandırma ve bunun gibi şeylerle tamamlanmıştır, kesinlikle bir opera izlenimi vermektedir (Kuhn, 1994: 139).

Buna karşın Europeras 1&2, D.J. Grout'un "opera, sözlerinin tümü veya büyük bölümü şarkı olarak söylenen, tamamı orkestral müzik tarafından sürdürülen, kostümlü oyuncular tarafından belirli bir senaryoya bağlı kalarak sahnelenen dramatik bir formdur" tanımında yer alan kriterleri az çok karşılarsa da ne Grout'un ne J.Kerman'ın ne de Wagner'in bu eseri opera olarak kabul etmeleri mümkün değildir. Kerman'a göre opera, dramanın teatral bir formu değil, müzikal bir formudur. Diğer bir ifadeyle opera bütünü her bir parçası ve tamamı müzikal eklerden oluşan bir tür dramdır. Belirtmek gerekir ki Kerman, bu tanıma Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'inden esinlenerek ulaşmıştır (Kuhn, 1994: 139).

Cage'in, operanın başlangıcından itibaren Monteverdi, Gluck, Wagner ve Strauss gibi teorisyen ve pratisyenler tarafından ileri sürülen geleneksel operaya özgü kelime-müzik birlikteliğine ulaşma iddiasına sistematik olarak meydan okuduğu (Linderberger, 1994: 152) dikkate alındığında asıl amacının zaten bir opera bestelemek olmadığı anlaşılmaktadır.

Bernstein, Europeras 1&2'yi Cagevari *Gesamtkunstwerk* olarak değerlendirmiştir (2001:83). Hâlbuki Fetterman'a göre başta Europeras 1&2 olmak üzere Cage'in tiyatro eserleri, hem göze hem kulağa hitap ettikleri için topyekün tiyatro (*total theatre*) olarak adlandırılabilirler ancak burada bahsedilen "topyekün tiyatro" kesinlikle Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'i (*total artwork*) sayılamaz. Zira Wagner, tek ve bütünsel bir eserde teatral elemanların bir arada iç içe geçmesi gerektiğini savunurken Cage, bunları birbirinden bağımsız elemanlar olarak kullanmıştır (Fetterman, 1996: 230).

Sonuç olarak Europeras 1&2'nin operadan çok, operaya getirilmiş bir eleştiri olduğu söylenebilir. Tüm teatral öğelerin "bağımsız ama birlikte var olması" ilkesinden yola çıkan Cage, Europeras 1&2'de bütün sanatları bir arada ama Wagner'in tam tersi birbirinden bağımsız olarak kullanmış ve sahnede kaotik bir

ortam yaratmıştır. Kanımca Fetterman, Grout ve Kerman'ın belirttikleri gibi Europeras 1&2 Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'i sayılamaz.

Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'inde tüm sanatlar iç içe geçerek öyküyle bütünleşmişlerdir. Cage'in Europeras 1&2'sinde ise böyle bir bütünlük söz konusu değildir. Bu eser Kuhn'un da vurguladığı gibi tüm sanatları içeren bir müzikal kolajdır.

KAYNAKÇA

ALTAR, C.M. (2000). *Opera Tarihi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

BERNSTEIN, D. W. (2001). *Techniques of Appropriation in Music of John Cage*. *Contemporary Music Review*, 20(4), 71-90. <https://doi.org/10.1080/07494460100640301>.

CAGE, J. (1987). *Europeras 1&2*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/europeras/>. Erişim Tarihi: 09.04.2020

EROL, L. (2002, Mart). *Tarih İçerisinde Müzik Sanatı*. ODTÜ Ders Notları. Erişim adresi: <https://www.muzikogretmenleriyiz.biz/muzik-tarihi-uzerine-ders-notlari/> Erişim Tarihi: 09.04.2020

FETTERMAN, W. (1996). *John Cage's Theatre Pieces: Notation and Performances*. Holland: Harwood Academic Publishers.

İLYASOĞLU, E. (2001). *Zaman İçinde Müzik (6.Baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KAYGISIZ, M. (2004). *Müzik Tarihi (2.Baskı)*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

KOSTELANETZ, R. (1996). *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books.

KUHN, L. D. (1994). Synergetic Dynamics in John Cage's Europeras 1&2. *The Musical Quarterly*, (78)1, 131-148. <https://doi.org/10.1093/mq/78.1.131>.

KUHN, L. D. (1992). *John Cage's Europeras 1&2: The Musical Means of Revolution*. Unpublished doctoral dissertation, California University, Los Angeles.

LINDERBERGER, H. (1994). *John Cage: Composed in America*. Marjorie Perloff ve Charles Junkerman (Ed.) "Regulated Anarchy: The Europeras and the Aesthetics of Opera" (s.146-152). Chicago: Chicago University Press.

MORGAN, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

MULLER, U. & WAPNEWSKI, P. (1992). *Wagner Handbook*. Cambridge: Harvard University Press

NUTKU, Ö. (2008). *Tiyatroda Kültürlerarası Eğilimler*. <http://www.mehmetnuriparmaksiz.com/3638/tyatroda-kulturlerarasi-egilimler-prof-dr-ozdemir-nutku> Erişim Tarihi: 09.04.2020

SAY, A. (2000). *Müzik Tarihi (4.Baskı)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

ŞATIR, S. (1984). *Richard Wagner: Opera'dan Müzikli-Drama*. İstanbul: Yenilik Basımevi

URL 1 http://www.mariinsky.ru/lib/opera/repertoire/parsifal_big.jpg, Erişim Tarihi: 20.04.2020

URL 2 http://www.nytimes.com/2006/05/15/arts/music/15pars.html?_r=1&oref=slogin, Erişim Tarihi: 20.04.2020

URL 3 <http://www.medienkunstnetz.de/works/europeras/images/2/>, Erişim Tarihi: 20.04.2020

URL 4 <http://www.medienkunstnetz.de/works/europeras/images/4/>, Erişim Tarihi: 20.04.2020

URL 5 <http://www.medienkunstnetz.de/works/europeras/images/1/>, Erişim Tarihi: 20.04.2020

URL 6 <http://www.medienkunstnetz.de/works/europeras/images/6/>, Erişim Tarihi: 20.04.2020