

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BENJAMIN BRITTEN'İN PETER GRİMES
OPERASININ TOPLUMSAL CİNSİYET
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

ONUR YILDIZ

2501160743

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ ERDEM NUSRET KARAKAŞ

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ONUR YILDIZ Numarası : 2501160743
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : SAHNE SANATLARI / ANASANAT DALI / YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DR. ÖĞR. ÜYESİ ERDEM NUSRET KARAKAŞ
Tez Savunma Tarihi : 12.06.2019 Saati : 14.00
Tez Başlığı : BENJAMIN BRITTEN'İN PETER GRIMES OPERASININ TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ŞEBNEM ÜNAL		Kabul
2-DOÇ. EZGİ SAYDAM		Kabul
3-DR. ÖĞR. ÜYESİ ERDEM NUSRET KARAKAŞ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. DR. JERFİ AJI		
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ ALİ ALPER ALPMAN		

ÖZ

BENJAMIN BRITTEN'İN PETER GRIMES OPERASININ TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ ONUR YILDIZ

Bu tezde Benjamin Britten'in bestelediği **Peter Grimes** (1945) operası toplumsal cinsiyet kuramcısı Judith Butler'ın fikirleri ışığında incelenmiştir. Araştırma birincil ve ikincil kaynaklar ile toplumsal cinsiyet kuramının yorumlanmasına yardım edecek hermenötik (yorumsamacı) yöntemler aracılığıyla yapılmıştır. Disiplinler arası bir araştırma olarak hazırlanan bu tez, eserin Yeni Müzikoloji ve Cinsiyet Çalışmaları'nın ışığında incelenmesini hedefler.

Bu araştırmada post yapısalcılar için önemli *Performatiflik*, Özne ve Öteki ilişkisi, Bedenlerin Maddeselliği gibi kavramların libretto ve partitürde nasıl ele alınabileceği üzerinde durulmuştur. Peter Grimes karakterinin yabancılaşma ve sosyal uyum problemlerinin toplumsal sonuçları ve bunların dilsel performatiflikle bağlantısı incelenmiş; operadaki söz edimlerinin bir nefret söylemi sayılıp sayılamayacağı tartışılmıştır. Eserin ana teması olan yabancılaşma operada kullanılan mekânlar aracılığıyla somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Operanın final versiyonundan çıkarılan spekülasyon dizeler, Peter'in kimliğinin daha geniş boyutta incelenmesi amacıyla değerlendirilmiştir.

Araştırmanın sonunda, **Peter Grimes** operasındaki performatifliklerin bireylerin tabiiyetinde 'öz' algısı; şeylerin her zaman öyle olmuş ve öyle olacağı sanrısını yarattığı gözlemlenmiştir. Peter'in temel problemi kasabadaki değişken normatif yapılarla başa çıkamamasıdır. Peter'in kendini vizyoner olarak tanımlaması onun kimliğinin alt üst etme (**subversive**) mekanizması işlevi gördüğünü göstermektedir. Fakat bu alt üst edici kimlik zamanla Peter'in aleyhine yapılan söz edimleri sebebiyle yıkılmıştır. Buna bağlı olarak Peter kasaba tarafından dışlanmış. Bu süreçte Peter'in Öteki ile olumsuz ilişkisi onun öz bilinci tarafından içselleştirilmiş; bu durum onu kendi maddeselliğinden tiksinen bir konuma itmiştir. Peter'in maddeselliğinin dışlanmış bölgelere itildiği gerçeği operada kullanılan mekânlar aracılığıyla da görünebilir. Bu kasti dışlama çabalarının sonucu olarak Peter'in tabiiyeti ortadan kaldırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Benjamin Britten, Peter Grimes, Yeni Müzikoloji,
toplumsal cinsiyet, performatiflik, öznellik, söz edimi



ABSTRACT

AN ANALYSIS OF PETER GRIMES THROUGH A GENDER-STUDIES LENS

ONUR YILDIZ

In this thesis, Benjamin Britten's **Peter Grimes** (1945) has been analyzed in the light of gender theorist Judith Butler's ideas. The study has been conducted through primary and secondary sources as well as hermeneutic methods which help interpret concepts related to gender theories. This interdisciplinary research aims to contribute to New Musicology and Gender Studies fields.

In this study, important post structuralist concepts such as *Performativity*, Subject and its relationship with the Other, and Body's Materiality have been analyzed in the context of the **Peter Grimes**. Linguistic performativity's role in Peter's alienation and social maladjustment have been explored; it has been discussed whether some speech acts in the opera can be considered in the context of hate speech against the main character. The main theme, alienation, has been attempted to be reified through the use of spaces in the opera. Speculative lines which were removed the final version of the libretto have been revisited in an attempt to understand Peter's identity in a greater scheme.

The aspects analyzed in this thesis brings to light that performativities in the opera create a sense of essence in people's subjecthoods; and the illusion that things have always been and always will be a certain way. Peter Grimes' main problem in the borough results from his inability to cope with various normative structures. Peter's self-identification with being visionary shows that his identity has a subversive mechanism in the borough. However, his subversive identity gets gradually demolished through various kinds of speech acts directed at him. These speech acts, which resemble the functioning of hate speeches, have been naturalized through perpetual repetitions. Hence, Peter has been exposed to deliberate ostracization by the borough. During this trajectory, Peter's negative relationship with the other has been internalized in his consciousness; and it puts him in a position where he despises his own materiality. The fact that Peter's materiality has been pushed to excluded sites can also be seen through the use of spaces in the opera. As a result

of this deliberate efforts of alienation, Peter's subjecthood has been eventually wiped out of existence.

Keywords: Benjamin Britten, New Musicology, gender, performativity, subjectivity, speech act



ÖNSÖZ

Öncelikle bu tez çalışmasının ortaya çıkmasındaki en büyük yardımcım, danışmanım Dr. Erdem Nusret Karakaş'a; İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'ndaki eğitimim süresince desteğini esirgemeyen ve bana pek çok anlamda yol gösterici olan çok sevgili hocam Prof. Şebnem Ünal'a; bu araştırmanın altyapısını oluşturmamda çok büyük katkısı olan İTÜ MİAM ailesine teşekkürlerimi sunarım.

Sevgili annem Zekiye Buket Atagür'ün sonsuz desteği ve sevgisi olmadan bu araştırmayı tamamlayamazdım. Ayrıca bu süreçte yardımlarını benden esirgemeyen babam Ulvi Cihat Yıldız; ağabeyim Utku Yıldız; çok sevgili kuzenlerim Damla Işıklılar, Nihan Yıldız, Orkun Şirin ve Buket Şirin'e; ve ailemin geri kalan tüm üyelerine şükranlarımı sunarım.

Son birkaç sene içinde kaybettiğim çok sevgili anneannelerim Fatma Zekiye Angılar ve Cemile Zahide Atagür'ü hürmetle anıyor ve bu çalışmayı beni bugünlere getiren annelere ithaf ediyorum.

Onur YILDIZ

İSTANBUL, 2019

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMLARI VE PETER GRİMES OPERASI

1.1. Post Yapısalcı Cinsiyet Kuramları	4
1.2. Post Yapısalcı Toplumsal Cinsiyet Kuramlarının Peter Grimes Operası Bağlamında Ele Alınmasına Genel Bakış	7

İKİNCİ BÖLÜM

PETER GRİMES OPERASININ METİN VE MÜZİK ANALİZİ

2.1 Prolog	13
2.2 1. Perde 1. Sahne	18
2.3 1. Perde 2. Sahne.....	23
2.4 2. Perde 1. Sahne.....	27
2.5 2. Perde 2. Sahne.....	34
2.6 3. Perde 1. Sahne.....	35
2.7 3. Perde 2. Sahne.....	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PETER GRİMES OPERASININ JUDITH BUTLER'İN KURAMLARI KAPSAMINDA İNCELENMESİ

3.1 Performatiflik	41
3.2 Peter Grimes Operasında Performatiflik	42
3.3 Özne ve Öteki İlişkisi	47
3.4 Peter Grimes Operasında Özne ve Öteki İlişkisi	49
3.5 Bedenin Maddeselliği ve Nefret Söylemi.....	53

3.6 Peter Grimes Operasında Bedenlerin Maddeselliği ve Nefret Söylemi	56
3.7 Peter Grimes Operasında Maddeselliğin Mekansal İncelemesi.....	62
3.8 Peter Grimes Operasında Kadın Performatifliği	64

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PETER GRIMES OPERASININ LİBRETTOSUNDA YAPILAN DEĞİŞİKLİKLER

4.1 Peter Grimes Karakterinde Yapılan Değişiklikler	72
SONUÇ	75
EKLER	78
KAYNAKÇA	81

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1.1: Peter Grimes'in Hobson'un çağırmasına verdiği cevap (Rupprecht, 2011: 33):	14
Görsel 2.1.2: Peter Grimes ve Swallow diyalogu (Patterson, 2006: 70):	15
Görsel 2.1.3: Hobson'un sözünün kasaba tarafından tekrarı (Britten, 1945: 11):	17
Görsel 2.1.4: Dedikodunun ele alınışı (Britten, 1945: 12):	18
Görsel 2.2.1: Minör dokuzlu aralığı (Britten, 1945: 92):	21
Görsel 2.2.2: "What harbour shelters piece" ariasında dokuzlu aralığın kullanılması:	22
Görsel 2.3.1: Balstrode'un nakaratı başlatması (Britten, 1945: 131):	23
Görsel 2.3.2: Balstrode'un başlattığı nakaratın taklit edilmesi (Britten, 1945: 131):	24
Görsel 2.3.3: "Now the Great Bear" parçası – 1 (Britten, 1945: 139):	24
Görsel 2.3.4: "Now the Great Bear" parçası – 2 (Britten, 1945: 141):	26
Görsel 2.4.1: Ellen'in triton kullanımı (Britten, 1945: 183):	28
Görsel 2.4.2: "Let her among you" ariettasındaki çıkıcılık (Britten, 1945: 80):	28
Görsel 2.4.3: Koronun Ellen'in kromatizasyonunu taklidi (Britten, 1945: 186):	28
Görsel 2.4.4: Ellen ve koronun senkronizasyonu (Britten, 1945: 188):	29
Görsel 2.4.5: Dokuzlu aralığın tartışma sırasında kullanımı (1. örnek) (Britten, 1945: 202):	31
Görsel 2.4.6: Dokuzlu aralığın tartışma sırasında kullanımı (2. örnek) (Britten, 1945: 202):	31

Görsel 2.4.7: Dokuzlu aralığın tartışma sırasında kullanımı (3. örnek) (Britten, 1945: 203):	31
Görsel 2.4.8: Peter'in dua teması (Britten, 1945: 205):	33
Görsel 2.7.1: Peter'in 3. perdedeki monoloğu (Britten, 1945: 363):	36
Görsel 2.7.2: Prologda kullanılan Swallow'un sözlerinin Peter'in monoloğuna uyarlanması (Britten, 1945: 363):	37
Görsel 2.7.3: "Old Joe has gone fishing" parçasının hatırlanması (Britten, 1945: 365):	38
Görsel 2.7.4: 2. perdenin 1. sahnesinde halkın galeyana geldiği zaman kullanılan melodi (Britten, 1945: 247):	38
Görsel 2.7.5: Peter'in 3. perdedeki monoloğunda kromatizm (Britten, 1945: 364):	39
Görsel 3.6.1: Peter'in dedikodu motifini ters çevirerek kullanması (Rupprecht, 2001: 35):	59
Görsel 3.6.2: Dua temasının ostinato kullanımı (Rupprecht, 2001: 58):	60
Görsel 3.6.3: Dua temasının simetrik çevimle kullanımı (Rupprecht, 2001: 59):	61
Görsel 3.8.1: Ellen'in 3. perdedeki "Embroidery in childhood" aryası (Britten, 1945: 323):	66
Görsel 3.8.2: Ellen'in 1. perdedeki "Let her among you without fault" aryası (Britten, 1945: 60):	67
Görsel 3.8.3: Ellen'in 2. serdenin 1. sahnesindeki sözleri (Britten, 1945: 193):	67

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e	: Aynı eser
A.g.e	: Adı geçen eser
Bkz	: Bakınız
F	: Forte
Mp	: Mezzo piano
P	: Piano
Pp	: Pianissimo
Sf.	: Sayfa
Vs.	: Vesaire

GİRİŞ

Araştırmanın Arka Planı

Peter Grimes operası George Crabbe'in (1754-1832) **The Borough** isimli şiiri baz alınarak yazılmıştır. Operanın konusunu Peter Grimes karakterinin toplumla yaşadığı uyumsuzluklar oluşturur. Bu uyumsuzluğun başlıca sebebi balıkçı Peter'in, uşağının şüphe uyandıran ölümünde parmağı olduğu şüphesi gibi görünse de izleyici operayı izledikçe olayın sosyal sebeplere de dayandığını görebilir.

Eserin bestecisi Benjamin Britten'in İkinci Dünya Savaşı'ndaki vicdani retçi statüsü ve başrolün, Britten'in partneri Peter Pears'in sesi için uyarlanması gibi sebepler operanın kimi çevrelerce heteronormativitenin alegorik bir eleştirisi olarak yorumlanmasına sebep olmuştur.

Araştırma Soruları

Bu çalışmanın temel araştırma sorusu:

- **Peter Grimes** operasında toplumsal cinsiyet nasıl tasvir edilmiştir?

Bu temel soruyu cevaplayabilmek için aşağıdaki destekleyici alt sorulara başvurulmuştur:

- Eserin bestelendiği 1940'lar ve eserin konusunun geçtiği 1830'lar İngiltere'sindeki toplumsal cinsiyet rolleri günümüz post yapısalcı cinsiyet kuramları kapsamında nasıl ele alınabilir?
- Bestecinin ve eserin bestelenmesinde etkin diğer kişilerin kimlikleri esere nasıl yansımıştır?
- Toplumsal cinsiyet libretto ve partitür bağlamında nasıl sorunsallaştırılabilir?
- **Peter Grimes** operası nasıl inşa edilmiştir?
- Önemli post yapısalcı cinsiyet kuramları nelerdir ve bunlar **Peter Grimes** operasında nasıl karşımıza çıkmaktadır?
- Crabbe'in şiirindeki yapı ile **Peter Grimes** operasının tasvirleri arasında ne gibi farklılıklar ön plana çıkmaktadır?

Çalışmanın Amacı

Bu araştırma, **Peter Grimes** operasının post yapısalcı toplumsal cinsiyet kuramları bağlamında sorunsallaştırılmasını amaçlar. Araştırmanın hedefine ulaşabilmesi için Yeni Müzikoloji, Cinsiyet Çalışmaları ve Felsefe gibi farklı alandaki disiplinlere başvurulması planlanmaktadır. Bilindiği üzere Yeni Müzikoloji dalı müzikolojinin bir uzantısı olarak 1980'lerde ortaya çıkmıştır. Geleneksel pozitivist Müzikolojinin birincil kaynaklı araştırmaya dayanan yöntemlerini eleştiren Yeni Müzikoloji dalı, kapsamına kültürel çalışmalar, eleştiri, hermenötik ile Sosyoloji, Politika gibi beşeri bilimlere de dahil eder. Toplumsal cinsiyet çalışmaları ise cinsiyet ve cinsellik konularını toplumsal güç dinamiklerini değerlendirerek detaylı bir biçimde ele alır. Bu çalışma, Toplumsal Cinsiyet çalışmaları ile Yeni Müzikoloji dallarının yöntemleri ve söylemlerinin ortak paydada buluşturulmasını hedefler.

Metodoloji

1970'lerden beri hızla gelişen Feminist kuramın Toplumsal Cinsiyet araştırmalarındaki yeri büyüktür. Judith Butler günümüzde Feminist kuramın ve genel çerçevede toplumsal cinsiyet çalışmalarının en çok konuşulan kuramcılarının biridir. Bu nedenle bu araştırmada onun düşüncelerine ağırlık verilecektir. **Peter Grimes** operasındaki olay akışının partitüre nasıl yansıdığını gösteren müzikologların ve eleştirmenlerin analizlerine de yer verilerek karakterler ve olaylar detaylı biçimde değerlendirilecektir. Sahnelerin detaylı analizi aracılığıyla karakterlerin kimlikleri ve operadaki normativitenin nasıl ele alındığı açıklanacaktır. Performatiflik, Özne ve Öteki ilişkisi, Maddesellik gibi post yapısalcı kuramcılar için önemli konuların operada nasıl ele alındığı tartışılacaktır.

Toplumsal Cinsiyet Kuramlarının Sorunsallaştırılması

Toplumsal cinsiyet (**gender**) terimi ilk defa cinsiyet bilimcisi John Money (1955) tarafından dile getirilmiştir. Akademik anlamda kelimenin yaygınlaşması ise 1970'lerdeki Feminist hareketin artmasına bağlı olarak hız kazanmıştır.

Post yapısalcılık 20. yüzyılın ikinci yarısının en önemli felsefi akımı olarak değerlendirilebilir. 1970'lerden beri üzerine birçok araştırma yapılan bu akım psikoloji,

sosyoloji ve felsefenin en çok tartişılan konularından biri haline gelmiştir. Bu dönemin en önemli düşünürlerinden Foucault'nun düşüncelerinin odağını bilgi ve gç oluşturur. Toplumsal cinsiyet teorisinin en büyük odaklarından biri olan öznellik olgusu, Foucault'nun bu düşünceleriyle gelişmeye fırsat bulmuştur. Foucault'nın gç dirimselliğiyle ilgili yorumları post yapısalcı kuramı derinden etkilemiştir. Günümüzde toplumsal cinsiyet kuramının en önde gelen isimlerinden biri şüphesiz ki Judith Butler'dır (1956-). Butler'ın peformatiflik kavramı neredeyse toplumsal cinsiyetten ayrılamayacak bir bütün haline gelmiştir. Toplumsal cinsiyetin peformatifliği günümüzde cinsellik, politika, kültürlenme (**enculturation**) gibi farklı alanlarla keşişmektedir. Butler'ın düşüncelerinin **Peter Grimes** operası bağlamında değerlendirilmesi için aynı zamanda Foucault'nun gç dirimselliği fikri de değerlendirilecektir. Ayrıca, Butler'ın teorilerinin oluşmasını hazırlayan post yapısalcı görüşlerden de kısaca bahsedilecektir. Atıf yapılan makale, kitap ve konuşmalar **Peter Grimes** operasının konusu ve müziği ile Britten'in eseri besteleme süreci ekseninde tartişılması amacıyla seçilmiştir.

Butler'ın araştırdığı peformatiflik, özne ve öteki ilişkisi, bedenlerin maddeselliği ve nefret söylemi gibi konular öncelikle kuramsal boyutta ele alınacak, daha sonrasında bu kavramların **Peter Grimes** operası kapsamında nasıl ele alınabileceği incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMLARI VE PETER GRİMES OPERASI

1.1 Post Yapısalıcı Cinsiyet Kuramları

Butler'ın performatiflik kuramı toplumsal cinsiyetin bir icra olduğunu ve bu icranın herkesin günlük hayatında sıklıkla yaptığı bir şey olduğunu söyler. Fakat bu icra orijinal değildir; çünkü yıllar içinde toplumsal, politik, etnik ve kültürel koşulların çeşitli toplumsal cinsiyet yapılanmalarını oluşturmuştur. Bu yapılanmalar yıllar içinde bilinçaltına işlenmiş ve sezgisel olarak icra edilmeye başlamıştır.

Butler'ın bahsettiği toplumsal cinsiyetin şekillendiği orijinal kimlik, başlangıç noktası belirsiz bir imitasyon olarak düşünülebilir. Kişilerce normal, yani orijinal olarak algılanan olgu aslında kimsenin şekillendirmekte başarılı olamayacağı başarısız bir kopyaya dönüşür. Sahne üzerindeki performans da benzer şekilde toplumsal cinsiyetin icrası gibi, geleneklere uygun şekilde yapılan icranın norm olarak kabul edildiği bir yerdir. Performans sanatlarında olduğu gibi toplumsal cinsiyet de Butler'ın açıkladığı gibi sürekli tekrara dayanır:

“(...) Toplumsal cinsiyet, aktörlerin bir senaryoyu yaşatmasına benzer şekilde sürekli tekrar edilen; gerçeğe dönüşmek ve gerçekmişçesine tekrar üretilmek için aktörlere ihtiyaç duyan bir eylemdir” (Butler, 1990: 272)

İcraların tekrarı kişilerin kimlik yapılanma sürecini etkiler. Fakat günlük hayatımızda bu icraların orijinal bir kaynağının olmaması sebebiyle Butler'a göre gerçek veya tikel bir toplumsal cinsiyet fikri bir kurgudan ibarettir (Butler, 2006: 192).

Butler'a göre toplumsal cinsiyet gibi benlik kavramı da sürekli değişir ve stabil değildir. Post yapısalıcılar genel anlamda kimi aydınlanma düşünürlerinin öne sürdüğü beden ve zihin ayırımına da karşı çıkarlar. Onlara göre cinselliği sınıflandırmaya dayalı kavramlar sadece biçimleriyle değil insani bilimler ışığında da

incelenmelidir. Bu yüzden toplumsal cinsiyet kavramını çevreleyen kavramların ne zaman ve nerede ortaya çıktığı ve hangi amaçlara hizmet ettiği önemlidir. Rizomatik kuramının önemli isimleri Guattari ve Deleuze gibi kuramcılar da post yapısalcılarla benzer yelpaze içinde değerlendirilebilirler; aralarındaki ortak nokta Aydınlanma'dan beri süregelen yapısalcı, normatif, tekil, rasyonalist sistemlerin eleştirilmesidir. Buna bağlı olarak anlam, gerçek, özgürlük ve güç gibi kavramlar kişinin içinde bulunduğu sosyal gerçeklik kapsamında değerlendirilmelidir.

Günümüzde hatırı sayılır birçok post yapısalcının cinsiyet anlayışının temelleri Foucault'nun cinselliğin bir sosyal inşa olduğu fikrine dayanır. Foucault (1978), **History of Sexuality** (Cinselliğin Tarihi) kitabının yazım sürecini de kapsayan kariyerinin ilerleyen yıllarında arkeolojik temelli bakış açısını Nietzsche'den aldığı soy ağacı yaklaşımı ile birleştirmiştir. Nietzsche, kullanılan kavram ve terimlerin çoğunlukla sabit olmadığını, bunların yıllara bağlı olarak değiştiğini savunur. Nietzsche buna göre iyi ve kötü kavramlarının nasıl değiştiğini açıklar. Benzer şekilde Foucault da kitabında kavram ve öz imgelerin (**self-image**) zamansal ve mekânsal sebeplere bağlı olarak değiştiğini savunur. Yazar, kitabında cinselliğin tarihsel süreç içinde her zaman tabu olarak baskı altında kaldığını söyler. Fakat ona göre cinsellikle ilgili söylemlerin gelişmesini engelleyen bu örseleme değildir. Bu örseleme cinsellikle ilgili söylemlerin ilk odağının cinsel yasaklar olmasına sebep olmuştur. Cinselliğe yönelik söylemlerin derinlik kazanması ve sayısal anlamda artış göstermesiyle de indirgeyici tanımlamalar oluşturulmuştur. Cinsellikle ilgili ilk temel tartışma konuları arasında evli çiftlerin cinselliği, cinsel sapıklık, çocuk cinselliği ve eşcinsellikle ilgili konular bulunmaktadır.

Foucault, güç kavramının da üretken sonuçlar doğurabileceğini vurgular. Güç, her yerde ve her yönde hayatımızda yer almaktadır. Cinsellik ise güç dengesine bağlı olarak oluşmuş bir baskılanmadan ziyade kendini her yönde ve şekilde gösteren bir güç kanalıdır. Foucault kitabında dört önemli noktayı işaret ederek bu noktaların günümüzdeki cinsiyet konumlanmasını büyük oranda etkilediğini söyler. Bu noktalar şunlardır: çocukların cinselliği, kadınlar, evli çiftler ve cinsel sapkınlıklar. Foucault'ya (1978) göre cinsellik konumlandırması burjuvazinin cinsel anomalileri kendi varlığı için tehdit olarak görmesiyle başlamıştır. Böylece toplumsal cinsiyet politik sınıflar arasında etkin bir güç olarak kullanılmıştır.

Foucault (1978), evli çiftlerin cinselliği, kadın ve çocuk cinselliği ve cinsel sapkınlar gibi tartışmaya başlanan konuların bizi zaman içinde daha fazla bilgi edinmeye ittiğini savunur. 17. yüzyıl Hristiyan dünyasında cinsel ayıpların itirafı kişilerin sadece yaptıklarını değil alt benliklerindeki arzu, düşünce, rüyalarını itirafını da gerektirmeydi. 17. yüzyıl boyunca insanların cinsellikle ilgili farkındalıkları böylelikle artış gösterdi. Cinsellik halkın ilgisini kazanıp, mantıksal anlamda değerlendirilebilecek, analiz edilebilecek ve istatistiki olarak değerlendirilebilecek bir olguya dönüştü. 18.yüzyıla gelindiğindeyse halkın doğum ve ölüm oranlarının, yasadışı doğumların hesaplanması ve bu bilgilerin kamu kullanımına açık hale gelmesi bu dönemdeki sistematizasyona örnektir. Kişilerin bu konuda bilgi edinmesi cinselliğin söylem boyutunu aşmasına sebep olmuştur. Foucault'ya göre bilgi, söylem ve güç kavramları birbiriyle yakından ilişkilidir. Bilgi, bir konuda gerçeklerin bütününden ibaret değildir. Her zaman bilgiye ulaşmak için seçilen belli bir yol vardır. Bu süreç o zamana kadar öğrendiğimiz şeyleri de içine kattığımızdan bir güç pratiğidir aynı zamanda. 17.yüzyıldan itibaren Hristiyan Avrupası toplumsal cinsiyet söylemi bağlamında kendi güç pratiğine bağlı olarak bir cinsellik normativitesi izlemeye başlamıştır. Bu normativite, daha önceden belirtilen sınıflar veya kişiler arasında düzen oluşturmayı hedefleyen hiyerarşik güç planlamasına hizmet etmektedir.

Özetlemek gerekirse Foucault'nun cinsiyet kuramıyla gelişmeye başlayan post yapısalcı cinsiyet kuramında güç kavramı önemli bir yer kaplar. Ona göre bilginin elde edilmesi ve yorumlanması da güç kavramıyla yakından ilgilidir. Foucault'nun güç teorisi, 1970'lerden beri gelişen Feminist kuramcılarının da ilgisini çekmiş; çoğu kuramcı, bu fikri araştırmalarının odak noktalarından birine dönüştürmüştür. Güç dirimselliğinin Butler'ın toplumsal cinsiyet kuramınının politik temellerinde de önemli bir payı olduğu görülür. İki kuramcının da bahsettiği üzere toplumsal cinsiyet ve cinsellik kişinin alt benliğindeki kültür, zaman, etnik köken gibi birçok parametreye bağlı olarak yapılır. Bu yapılanma kişisel deneyimlerden etkilense de kişinin içinde bulunduğu sosyal çerçeve bu inşanın sınırlarının belirlenmesinde etkilidir. Bu inşa, sürekli devam eden bir nitelikte olduğu için toplumsal cinsiyetin başlangıcı belirlenemez; bu nedenle kurgusal olan orijinal, otantik ve hatta doğal olarak gösterilir.

1.2 Post Yapısalcı Cinsiyet Kuramlarının Peter Grimes Operası Kapsamında Ele Alınmasına Genel Bakış

Toplumsal cinsiyet, bahsedilen fikirlerden de anlaşılacağı üzere farklı kapsamda disiplin ve anlayışları barındıran derin bir tartışma alanıdır. Toplumsal cinsiyet yıllar içindeki tekrarlamalar yoluyla bireyler tarafından içselleştirilir ve bireylerin kimliğinin bir parçası haline gelir. Her ne kadar günlük yaşantımızda toplumsal cinsiyetin üzerimizdeki kontrolünün bilincine varamasak da bu olgunun çocukluğumuzdan beri süregelen sosyokültürel koşullarla kimliğimizi derinden etkilediği söylenebilir.

Peter Grimes (1945) operasının bestelenme sürecinin ve işlenişinin 'Post Yapısalcı Toplumsal Cinsiyet Teorileri' bölümünde bahsedilen birçok konuyla bağlantısı olduğu düşünülebilir. Opera, 1830'lar İngiltere'sindeki bir balıkçı kasabasında geçmektedir. Operanın ana odağının Peter'in kimliği olduğu birçok araştırmacı tarafından ortaya konmuştur. Britten'in diğer operalarındaki gibi burada da yabancılaşma, dışlanma, yüzleşme gibi temalar işlenmiştir. Bu temaların sıklıkla bestecinin operalarında yer alması kimi müzik yazarlarınca bilinçli metafor kullanımı olarak değerlendirilmiştir. Bestecinin vicdani retçi konumu ve heteronormativitenin dışındaki hayat tarzı sebebiyle metafora dayanan hermenötik yorumlamalar, bestecinin eserlerinin analizinde sıklıkla başvurulan bir yöntem haline gelmiştir. **Peter Grimes** operası için yaptığım araştırmada ise öncelikle libretto ve partitürle ilgili öne çıkan analizlerin ortaya konulması gerektiğini düşünüyorum. Bu aşamada **Peter Grimes** operası ilgili yapılan genel analizlere yer verilecektir. Daha sonrasında bu analizler, araştırmacının ana sorusunu test etmek için hermenötik (yorumsamacı) yöntemler aracılığıyla değerlendirilecektir.

Peter Grimes operası, yaklaşık yüzyıl sonra yaşamış bir bestecinin bakış açısıyla 1830'larda İngiltere'deki bir balıkçı kasabasını anlatır. Bu sebeple karakterlerde ve operadaki eylemlerde ilgili iki döneme ait bulguları bulmak mümkünse de buradaki amaç eser ve sürecin bir bütün olarak ele alınıp değerlendirilmesidir. Karakterler ve eylemler ile oluşturulan çarkın hangi düzeneklerle çalıştığının sorgulanması post yapısalcılığın yapı sökücü yöntemleriyle farklı bir derinlik kazanır. Yapısökücülük önemsiz sayılan küçük parçaların bütündeki birleştirici

özelliklerini görmemizi ve karakterlerle eylemlerin büyük çerçevedeki rolünü anlamamızı sağlar.

Operanın post yapısalcı bakış açısıyla değerlendirilmesi için yazıldığı zamanın sosyokültürel ve politik koşulları göz önüne alınmalıdır. Bestelenme süreci yaklaşık 4 yıl süren **Peter Grimes** operasının bestelendiği dönemde Viktoryan gelenekselliğinin etkileri devam etmekteydi. Kadın hakları henüz oluşmaya başlamış, Feminist kuram henüz ortaya çıkmamıştı. Batı'daki genel felsefi bakış açısı Aydınlanmacı felsefenin zihin odaklı ve tekil bakış açısının uzantılarını içinde barındıran yapısalcı felsefeydi. Eşcinsellik ise bu dönemde İngiltere dahil olmak üzere birçok Batı ülkesinde yasal olarak cezalandırılabilen bir eylemdi. Böyle bir dönemde Benjamin Britten'in partneri Peter Pears ile yarı açık bir beraberlik yaşaması ve ikisinin de aynı projeler içinde yer almaları ilgi çekicidir. Peter Grimes karakteri ilk olarak bariton için düşünülse de bestelenme sürecinde Peter Pears'ın karakterin prömiyerini yapacağı belirlendikten sonra tenor rolüne çevrilmiştir. Britten bir röportajında Crabbe'in şiirini librettoya dönüştürme fikrini şöyle açıklar:

(...) "Bizim için temel hissiyat, kendi durumumuzu ironik bir şekilde ima eden bireye karşı toplum [fikriydi]. Vicdani retçiler olarak dışarıdaydık. Fiziksel olarak zarar gördüğümüzü söyleyemem fakat doğal olarak inanılmaz bir baskı hissettik. Sanırım, kısmi olarak bu his sebebiyle Crabbe'deki gaddardan farklı olarak Grimes'ı vizyoner ve çatışma karakteri olarak yaratmamıza sebep oldu." (Schafer, British Composers: 116-117)

Britten, **Time** dergisine yaptığı röportajda opera ile ilgili olarak "Yüreğime çok yakın bir konu - bireyin topluluklara karşı mücadelesi... Toplum zalimleştikçe birey de bir kadar zalimleşiyor" demiştir (Conlon, 2013).

Judith Butler'ın performatiflik kavramı operanın icrasının da benzer şekilde tekrar eden planlı ve plansız performatiflikler bütünü olması sebebiyle önem taşır. Butler'a göre toplumsal cinsiyetin belirlenmesindeki tek etken cinsiyet değildir. Örneğin sosyal konumlanmada etkin evlilik olgusu kişiye ait toplumsal cinsiyetinin konumlandırılmasında etken parametrelerden biridir. (Butler'dan aktaran Ferguson: 41). Bu kapsamda operadan örnek verilecek olursa Ellen'in ve Peter'in evliliklerinin imkansızlığı özellikle Peter'in heteronormatif çerçevede nasıl konumlandığının

göstergelerinden biridir. Peter'ın evlilik müessesisiyle karakter anlamındaki uyumsuzluğu, John'a olan davranışı, sosyal uyumun giderek zayıflaması ve bunun sonucunda yaşadığı topluma yabancılaşması onun toplumsal cinsiyet çatışmasını oluşturan bir sorunsal olarak karşımıza çıkar.

Evlilik, Foucault'nun da bahsettiği üzere burjuvanın elinde tuttuğu güç kurumsallaşmalarından biridir. Fakat bunlar her zaman bir kurum veya çatı etrafında kendini göstermeyip soyut olarak da kendini gösterebilir. Kimi zaman toplumdaki kimilerine tanınan esneklik aslında toplumsal etiğin bu güç dinamiğine bağlı olarak değiştiğini gösterir. Örneğin Mrs. Sedley'nin ilaç bağımlılığı, Ned Keene'in çapkınlığı, Boles'un çelişkili ifadeleri ve davranışları bu esnekliğe örnektir.

Peter'ın topluma yabancılaşmasının ana kaynağının aslında onun eşcinsel kimliği olduğu düşüncesi de birçok müzikolog tarafından ortaya konmuştur. Bu spekülasyonun ana kaynağını Benjamin Britten'in eşcinsel olması ve eşcinsel müzik ve edebiyat çevreleriyle yakın ilişki içinde olması oluşturur. Librettonun yazımı için teklif sunulan kişilerden biri eşcinsel edebiyatın tanınmış isimlerinden, **A Single Man** kitabının yazarı Christopher Isherwood'dur. Isherwood, **Peter Grimes** operası fikrini yeterince ilgi çekici bulmadığı için reddetmiştir. Libretto daha sonrasında Montagu Slater (1902-1956) tarafından yazılmıştır. Operanın bestelenme sürecinde Peter Pears da etkin rol oynamıştır. Peter Grimes karakteri Crabbe'in şiirinde neredeyse tam anlamıyla bir zalim olmasına rağmen eserin bestelenme sürecinde Peter Grimes suçlu olduğu kadar bir kurban olarak yansıtılmış ve neredeyse Byronic bir anti-kahraman rolüne dönüştürülmüştür (Spiegelman, 1986: 541).

Bu yeniden karakterizasyon süreci Britten'in deneyimleriyle ve eserle ilgili sözleri ışığında değerlendirildiğinde bu ilişkinin düşüncesel (**self-reflexive**) bir metafor olabileceği görülmektedir. Fakat bu noktada araştırmacının unutmaması gereken nokta Britten'in eseri yazdığı 1940'larda cinsel kimlikle ilgili söylemlerin günümüzdekiyle benzer olmamasıdır. Buna bağlı olarak eserde cinsel kimliğin doğrudan bir yansımaları aramak her zaman mümkün olmasa da Philip Brett'in (1983) de bahsettiği üzere Peter Grimes'in bestelenme sürecinde nasıl "**desexualise**" edildiği yani cinsel kimliğinden arındırıldığı ilgi çekicidir. Dikkat çekilmesi gereken başka bir nokta ise o dönemdeki cinsel kimlikle ilgili söylemlerin daha yeni ortaya

çıkıyor olması sebebiyle bugünkü anlamda bir farkındalık ve cinsel kimlik barışıklığı aramanın mümkün olmamasıdır. Bu yüzden her ne kadar Britten ve Pears birlikteliği zamanın ötesinde gibi görünse de Peter Grimes'ın eşcinsellik bağlamında yorumlanmasını destekleyecek açıklamalar azdır. Peter Pears bu bağlamda şunları söylemiştir:

" (...) Ne kadar dinlersem eşcinsellik o kadar önemsiz ve müzikte (zorlansa bile) var olmayan bir şeymiş gibi geliyor. Bu yüzden sözlere de yansımamalı. Peter Grimes bir içebakış, bir sanatçı, bir nevroitik. Onun gerçek problemi kendini ifade edememesi" (Pears'tan aktaran Hepburn, 2005: 653)

Benjamin Britten operayı yazarken sadece kendi kişisel hayatına değil genel bir toplumsal konuya değinmek istediğini şu sözleriyle açıklamıştır:

"(...) Peter Grimes'ı yazarken hayatları denize bağlı olan erkeklerin ve kadınların yaşadığı daimî mücadeleyi dile getirmek istedim" (Mitchell ve Keller'dan aktaran Spiegelman, 1986: 551)

Rupprecht (2001: 32-74) tarafından ortaya atılan tartışmalardan biri bireye karşı toplum çatışmasının nefret söylemine sebep olup olamayacağıdır. Nefret söyleminin kuramsal işleyişini Butler'ın düşüncelerinden izleyebiliriz. Butler'ın da bahsettiği gibi bu söylem o kadar güçlüdür ki kişi topluma karşı sığınabileceği herhangi bir yer bulamaz ve kişinin toplumdaki yaşamsal tanınırlığı tehlikeye girer. Butler, bunu dilin performatifliğinin de insanı yaralayabileceği düşüncesi kapsamında tartışır. Bu dil yaralanması süreç içinde kişinin nefret söylemini içselleştirerek kendi maddeselliğinden nefret etmesiyle sonuçlanır. Peter Grimes karakteri de sistematik biçimde yabancılaştırılarak nefret söylemine maruz bırakılmıştır. Nefret söyleminin işlevsellik kazanmasında toplumu harekete geçiren çeşitli otoritelerin kurucu çağırma (interpellation) biçimlerini kullanarak özne ve öteki ilişkisine nasıl zarar verdiği de tartışılmalıdır. Butler'ın da bahsettiği gibi öznenin varlığı öteki tarafından tanınırlığına bağlıdır. Bu tanınırlığın zarar görmesi nefret söyleminin normalleştirilmesine sebep olur. Nefret söyleminin normalleştirilmesi süreci de normativite çarkının küçük bir balıkçı kasabasında nasıl işlediğine dair soruları cevaplamamızda yardımcı olacaktır.

Daha önceden bahsedildiği gibi Butler'ın post yapısalcı anlayışı beden ve kimliği iki farklı olgu olarak görmez. Butler, **Bodies that Matter** (1993) adlı kitabında toplumdaki dışlanan kişilere tanınan kamusal alanın toplumsal norma uyan kişilere kıyasla belirgin anlamda farklı olduğunu savunur. Bu anlamda kamusal alan, normativite kurallarının kişilerden beklendiği bir alandır (Butler, 1993). Kişi bu kurallara uymadığında kamusal alandan dışlanır ve kendi özel alanında kalmaya zorlanır. Kişi her kamusal alana çıktığında ona bu normativite tekrar hatırlatılarak sürekli devam eden yüzleşme anları yaratılır. Böylece kişi, toplumla olan bağı kaybetmeye başlayarak dışlanmış alanlara (**excluded sites**) itilir. Peter Grimes, Butler'ın bahsettiği kamusal alan daralması probleminden muzdariptir. Peter Grimes'ın özel alanı kendi küçük kulübesi olarak düşünülebilir. Peter'ın tavernaya girdiği veya 2. Perdede Ellen ile tartıştığı andaki gibi kamusal alana çıktığı her an ona normativite içindeki konumunu hatırlatır. Bu anlar işleyiş olarak inzibat kontrolünü (**policing**) andıran faaliyetlere benzer. Toplumsal yargılamanın bir örneği prologda seyirciye sunulmuştur. Peter sadece bekçilerini öldürmüş olabileceği kuşkusundan değil toplumun normatifliğinin dışında kalan kimlik belirsizliğinden dolayı dışlanmıştır. Operanın ilk kısımlarında Peter normalleşme ve sosyal uyum sürecine girmeye çalışır. Örneğin Peter'ın zengin olup Ellen ile evlenmek istediğini söylemesi bu kamusal uyum çabalarından biri olarak görülebilir. Ellen da Peter'daki bu normativite sınırlarına geri dönme ve sosyal uyum sürecini hızlandırmaya yönelik hareketleri ile ön plana çıkmaktadır. Peter'ın bu sosyal uyum sürecindeki başarısızlığı toplum tarafından marjinalleştirilen kişilerin sahte bir kimlik takınmasına ve pek tabii bunu devam ettiremeyerek başarısız olmalarına benzemektedir. Peter Grimes da benzer şekilde topluma birçok kere uyum sağlamaya çalışsa da her seferinde onu geriye iten görünmez bir sebebin etkisiyle başarısızlığa uğrar.

Peter'ın sosyal uyumunu örseleyen görünmez sebep Butler'ın bahsettiği öznelerin içselleştirdiği performatifliklerin normatif çerçevedeki yeriyle ilgilidir. Toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, etnik köken gibi ayırt ediciler, öznelerin güç dirimselliği içinde nasıl konumlanacağını belirler. Bu ayırt ediciler aynı zamanda kişinin tanınırlığını da belirler. Peter Grimes karakteri madun şekilde konumlanmış ayırt ediciler sebebiyle normativite sınırlarının dışına itilmiş; bunun sonucunda da toplumsal tanınırlığı elinden alınmıştır. Her ne kadar operada Peter karakterinin

heteronormativite çatışması satır aralarından okunsa da Peter'ın toplumdaki tanınırlığının muğlaklığı ile Peter'a yöneltilen söylemlerin işleyişi Butler'ın değindiği performatiflik, bedenlerin maddeselliği, özne – öteki ilişkisi, nefret söylemi gibi kavramlarla yakından ilgilidir. Bu konudaki yorumlamalarda Peter Grimes karakteri kadar eserinde yaratılmasında etkin kimselerin cinsel kimlikleri de etkin olduğu düşünülmektedir. Buna bağlı olarak Britten ve Pears'ın açıklamaları ışığında eserin bestelenme sürecinin kişisel deneyimlerden etkilendiğini söylemek mümkün olsa da bunun ayrıntıları müphemdir. Bunun sebebi bu kişilerin yaşadığı dönemdeki sosyal gerçekliğin izin verdiği sınırların günümüzle aynı olmaması ve buna bağlı olarak toplumsal cinsiyete dair söylemlerin ele alınış biçiminin o dönemde farklı olmasıdır. 1970'lerden beri süregelen cinsiyet ayrımcılığının azaltılmasına ve eşcinselliğin suç kapsamından çıkarılmasına yönelik Batı'daki birçok faaliyet bu konuda yirminci yüzyılın ikinci yarısında paradigma değişiminin olduğunu gösterir. Paradigmaların oluşmasında etken ve çoğunlukla alt bilinç vasıtasıyla tekrarlanan kavramların işleyişinin gün yüzüne çıkarılması ve bunların günümüzdeki post yapısalcı kuramlar ışığında yorumlanarak tarihsel müzik ve metin yazma perspektifleri kapsamında değerlendirilmesi için **Peter Grimes** operası zengin örnekler sunmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

PETER GRIMES OPERASININ METİN VE MÜZİK ANALİZİ

2.1 Prolog

Opera, 1830'lu yıllar İngiltere'sinde Suffolk balıkçı kasabasında geçmektedir. Tüm kasaba halkı **Moot Hall**'daki mahkeme salonunda toplanmıştır. Balıkçı Peter Grimes Londra pazarına mal satmak amacıyla denize açılmış fakat zorlaşan hava koşulları sebebiyle denizde uşağı William Spode ile mahsur kalmıştır. William Spode denizde mahsur kaldıkları sırada ölmüştür. Peter bu sebeple yargıcın karşısında ifade vermektedir. Yargıç Swallow da dahil olmak üzere kasabadaki büyük bir çoğunluk Peter'in masumiyetine inanmamaktadır. Peter'in yüzleşmek durumunda kaldığı tüm bu karşıtlığın arasında Peter'a yardım etmeye çalışan Ellen Orford vardır.

Peter, karanlık, yanlış anlaşılıp, sinirli ve kırılma yapıyla ön plana çıkar. Peter, Byron kahramanları gibi sosyal standartları ve normları sorgulaması sebebiyle anti-kahraman olarak düşünülebilir. Özellikle, kasaba halkıyla beraber söylediği parçalar disonant duyumlu ve senkronizasyondan uzak iken yalnızken söylediği parçalar lirik ve sakindir. (Patterson, 2006: 69). Bu durum karakterin yabancılaşma sürecinin müzik ile nasıl pekiştirildiğini ortaya koyar. Britten'in da tanıdığı yazar E. M. Forster, düzgün işleyen bir toplumda Peter'in mutlu olabileceğini fakat koşulların buna izin vermediğini söyler (Forster'dan aktaran Spiegelmen, 1986: 549).

Britten'in operalarında yabancılaşma, yüzleşme, dışlanma gibi temaların sıklıkla işlenmiş olması ifade gücü yüksek karakterlerin yaratılmasını sağlamıştır. Olay örgüsü, operanın süresi, seyirci dikkati ve karakter betimlerinin özenle yapılması bu ifade gücünü pekiştirir (Patterson, 2006: 33). Olay akışının nasıl ilerlediği izleyicilere karakterlerle ilgili önemli mesajlar verir. Örneğin, mahkeme sahnesinin prologda gösterilmesi ile operanın farklı bir yerinde işlenmesi dramaturjik etkide farklılık yaratabilirdi. ¹

¹ Mahkemenin prologda gösterilmesi Peter Grimes'in üzerindeki baskı ve dışlanmanın sadece operanın başında değil tüm akışta var olduğunu gösterir. Yani, Peter Grimes'in yabancılığı veya dışlanmışlığı operanın en başından itibaren zaten var olan bir olgudur ve prolog, seyirci üzerinde bunu kanıksatıcı bir etki bırakır.

Operanın ana temasının yabancılaşma olduğu perdenin kalkmasından hemen sonra duyulan kromatik yükselişin ardından gelen Hobson'ın haykırışında kendini belli eder. Hobson'ın bir sonraki “Peter Grimes” haykırışı re minör triadı ile tekrarlanır. Girişteki tema, flüt tarafından tekrarlanır fakat bu sefer bozulmuş bir tını içindedir (Rupprecht, 2001: 32-33). En başından itibaren “Peter Grimes” kimliği rahatsız edici yıkıcı bir güç ile tasvir edilmeye çalışılır. “Peter Grimes” kavramı baskılama, yaralama ve yok etme gibi alt kavramları tanımlayan bir üst kimlik haline dönüşür.

Görsel 2.1.1: Peter Grimes'in Hobson'ın çağırmasına verdiği cevap
(Rupprecht, 2011: 33)

Prologue A room inside the Moot Hall, arranged for a coroner's inquest. The room is crowded with the excited inhabitants of the Borough. Swallow is sitting at a raised table.

Moderato ma energico (♩:100) **CURTAIN**

The image displays a musical score for the Prologue of Peter Grimes. It features a piano accompaniment in 4/4 time, marked 'Moderato ma energico' with a tempo of 100 beats per minute. The piano part includes dynamics like 'f' (forte) and 'stacc.' (staccato), and a 'D minor triad' is highlighted. The vocal line for Hobson is marked 'f' and includes the lyrics 'Pe - ter Grimes! Pe - ter Grimes! Pe - ter Grimes!'. The vocal line for Swallow is marked 'mf' (mezzo-forte) and includes the lyrics 'Pe - ter Grimes, we are here to in-'. The score also includes a flute part (Fl.) and a brass part (P Brass). The piano part is marked 'w.w.' (with woodwind) and 'str.' (string). The vocal line for Swallow is marked 'II'.

HOBSON *f*
Pe - ter Grimes! Pe - ter Grimes! Pe - ter Grimes!..

Peter Grimes steps forward from the crowd. SWALLOW (reading) *mf*
Pe - ter Grimes, we are here to in-

.....

Fl. *f* P Brass

fp

D minor triad

Aşağıdaki örnek de Peter'in soruşturmasından alınmıştır. Burada Peter'in sözleri üzerinde daha çok düşündüğü, Swallow'un otuz ikilik, Peter'insa dörtlük ve sekizlik notalarla konuşmasından anlaşılabilir. Bu ritmik kontrast diyalog içindeki gerginliği yansıtır (Patterson, 2006: 69-70). Burada Swallow'un agresif ve başlatıcı bir rolü olduğu söylenebilir. Peter'in ifadeleri ise edilgendir. Kasabanın otoriteyi temsil eden rolü için si bemol majör tonu kullanılmıştır. Peter la natürel/mi bemol tritonunu kullanırken Ellen'in ise burada sıklıkla kullandığı ton mi majördür. Buradan yola çıkarak Peter'in müzikal olarak da her yönden sınırlandırıldığını gösterir (Southard, 2011: 215).

Görsel 2.1.2: Peter Grimes ve Swallow diyalogu (Patterson, 2006: 70)

Swallow
Will you step in-to the box. ambiguous tonality Peter Grimes!

Take the oath! Af-ter mel I swear by Al-migh-ty God

Note: Rhythmic contrast: stress, emotional weight produced by the overlapping of Peter's slower pulse, with the other characters faster movement.

Peter
I swear by Al-migh-ty God that the
that the e-vi-dence I shall give

e-vi-dence I shall give shall... be the
shall be the truth, the

Bu diyalogdakine benzer ritmik gruplandırmalar Peter'in ifadesini verdiği kısımda da devam eder. Swallow ona Peter'in uşağının öldüğü gün ne olduğunu sorar. Peter'in kendini açıklarken kullandığı cümleler, İngilizcede birincil tekil şahıs yerine geçen "I" (ben) kelimesi kullanılmadığı için üçüncül kişi tarafından söyleniyor izlenimi yaratır (Crawford, 2013: 40). Peter, büyük bir balık sürüsü yakalamak için açıldıktan sonra rüzgârın onları yoldan çıkardığını söyler. Üç gün denizde kaldıklarını ve içme suyu tükendikten sonra çocuğun susuzluktan öldüğünü anlatır. Karaya geldikten sonra kasaba halkı onları karşılamış ve ilk müdahaleleri yapmıştır. Ellen Orford da uşağı eve taşınması için Peter'a yardım etmiştir. Delil yetersizliğinden Peter'ın beraatine karar verilir. Swallow, Peter'a küçük yaşta bir uşak edinmemesini, kendisine yardım edecek bir balıkçı bulmasını söyler. Peter'ın, mesleğini yardımcı olmadan yapamayacağını söylemesi üzerine Swallow, ancak yeni uşağa göz kulak olabilecek bir kadın bulunması durumunda buna izin verebileceğini söyler. Swallow mahkeme salonunun boşaltılmasını emreder. Bunun üzerine kasaba halkı dedikodu temasını içeren sözleri söyleyerek dağılır. Burada özellikle öne çıkan konu operanın devamında da farklı şekillerde işlenecek toplumla yüzleşme konusudur. Peter her ne kadar burada kasaba halkıyla doğrudan bir karşılaşmaya girmese de kasaba halkı tarafından tekrarlanan dedikodu temalı parça Peter'ın benliğine işler.

Swallow ile Peter'ın diyalogu sırasında kasaba halkı kendi arasında konuşmaya başlar. Hobson onları susturmak için "Silence" (Sessizlik) diyerek bağırır. Hobson'ın burada kullandığı oktav aralığı kasabalılar tarafından aynı şekilde benimsenerek dedikodu temasına dahil edilir.

Görsel 2.1.3: Hobson'ın sözünün kasaba tarafından tekrarı (Britten, 1945: 11)

HOBSON *ff*
Si - - - - - lence!.....

t!
- n't sleep at night!
mf
p at night! Sleep at night!
ff
Sleep at night!

Dedikodu teması neredeyse tüm prolog boyunca koro tarafından farklı şekillerde seslendirilir. Bu tema çoğunlukla kadınlar tarafından tekrar edilir. Koronun **tutti** söylediği yerlerde bile dedikodunun kadınlarla eşleştirilen bir eylem olduğu “When women gossip the result is someone doesn't sleep at night”² sözlerinden anlaşılabilir. Dedikodu teması kimi zaman sadece kadınlar tarafından söylenir. Dedikodunun tek bir kaynaktan başlayıp giderek büyüyen ve karmaşıklaşan yapısı aşağıdaki örnekten görülebilir. Alto ve soprano partileri **p**, **mp**, **mf** ve **f** gibi farklı dinamikler içerse de bu tema tüm partiler için **portamento** ve **crescendo** kullanımıyla aynı teknik düzen içinde ele alınmıştır. Dedikodu teması görüldüğü gibi çoğunlukla küçük aralıklar kullanılarak başlar; bu kullanımın dedikodunun sinsiliği yansıttığı düşünülebilir. Ayrıca dedikodu temaları ifade zenginliğinden mahrum ve çoğunlukla taklitçi bir şekilde ele alınmaktadır.

² “Kadınlar dedikodu yaptığında birileri gece uyuyamaz” (Britten ve Slater, 1945: 4)

Görsel 2.1.4: Dedikodunun ele alınışı (Britten, 1945: 12)

The image shows a musical score for a chorus of four voices: Soprano I, Soprano II, Alto I, and Alto II. The lyrics are: "O when you pray, you shut your eyes, you then can't tell the". The score includes dynamic markings such as "f portamento cresc.", "mf portamento cresc.", "mp portamento cresc.", and "p portamento cresc.". The word "CHORUS" is written vertically on the left side of the score.

Kasabanın dağılmasının ardından sahnede kalan Ellen ve Peter düetlerini söylerler. Ellen ve Peter'ın parçayı farklı tonlardan parçayı söylemesi ilgi çekicidir. Parçanın sonunda do notasında ünisona varılır (Patterson, 2006: 71-72). Parçanın sözlerinde mahkeme salonunda sıklıkla geçen dedikodu temasına atıf yapan Ellen, Peter'ı sakinleştirmeye çalışır. Ellen, bir gün onların da dedikodu yapacaklarını söyler. Peter'ın buradaki "While Peeping Toms nod as you go. You'll share the name of outlaw, too"³ sözlerinden hareketle kendisine yapılan kanun kaçağı (outlaw) yakıştırmalarını benimsemeye başladığı görülür. Ellen'in "We shall restore your name. Warmed by the new esteem that you will find"⁴ sözleri onda opera boyunca gözlemleyeceğimiz Peter'ın kimliğini yeniden düzenleyerek toplum karşısındaki öz saygısını arttırmayı amaçlayan rolünü gösterir. Düet, iki karakterin ne olursa olsun birbirleriyle dost olduklarını anlatan sözlerle sona erer.

2.2 1. Perde 1. Sahne

1. perde "The Boar" isimindeki tavernada geçmektedir. Mahkemenin üzerinden birkaç gün geçmiştir. Balıkçılar bir yandan çalışıp bir yandan şarkı söylemektedir. Burada ve operanın sonunda librettist direkt olarak Crabbe'den alıntılanmış ve bunların üzerine çeşitli düzenlemeler yapmıştır. Bu sahne birlik ve beraberliği yansıtan koro

³ "Dikizciler kafalarını sallayacak sen giderken. Sen de bir kanun kaçağının ismini paylaşacaksın." (a.g.e: 6)

⁴ "Peter, namını düzelteceğiz. Yeni bir itibarın sıcaklığını bulacaksın." (a.g.e: 6)

partisi ile başlar. Daha sonrasında Auntie ve Boles konuşmalarına devam ederler. Barın sahibi Auntie erkekleri barına davet eder.

Peter'in sahne dışından "Hi! Give us a hand!"⁵ dediği duyulur ve bunu kısa bir sessizlik takip eder. Peter'in bir sonraki dizesi "Hault the boat!"⁶ fakat yine kimse hareket etmez. Bob Boles, balıkçı ve Metodist vaiz "Hault it yourself, Grimes"⁷ diyerek yardım isteğini geri çevirirler. Eczacı Ned Keene ve Kaptan Balstrode öne çıkarak yardım isteğini kabul ederler. Bu sırada eczacı yeni bir uşağın geldiğini haber verir. Hobson, araba taşıyıcısı olduğu için gözlerin onun üzerine çevrilir fakat Hobson, Peter'a yardım etmek istemez. Kasaba, Hobson'a desteğini şu sözlerle verir: "He's right! Dirty jobs"⁸ Kasabanın çoğunluğu ona botunu kıyıya bağlamasına yardım etmek istemese de Balstrode onun yardım çağrısını kabul eder. Ellen, Peter'ın yeni çırağını getirmek üzere yoldadır ve fırtınadan dolayı gecikmiştir. Fırtına ve sele rağmen Ellen sonunda çırak ile birlikte bara gelmeden hemen önce Ned, Boles ve Hobson arasında şu şekilde bir konuşma geçer:

(...)
Ned
Dinle, Jim. Düşkünler evine git.
Ve Mr. Keene'den satın alınan iste.
Onu Peter Grimes'a getir.
Hobson
Araba dolu efendim. Yer yok.
Ned
Hobson, yapılması gerekeni yapacaksın.
(...)
Boles
Burası Hristyan bir ülke mi?
Fakir çocukların vücutları köleleştirilerek
Parayla mı satılıyor?
Ned
İşini yapacak mısın?"⁹

Boles'un bu cümlesinin o dönemde var olan çocuk işgücünün sömürsünü ilgilendiren bir konu olduğu söylenebilir. Bunun etik olarak hassas bir konu olması sebebiyle Peter'a olan nefretin körüklenmesi ve Peter'a sosyal anlamda tanınan

⁵ "Merhaba! Bir el atın" (a.g.e: 9)

⁶ "Botu çekin!" (a.g.e: 9)

⁷ "Kendin çek. Grimes!" (a.g.e: 9)

⁸ "O haklı. Kötü işler!" (a.g.e: 11)

⁹ (Britten ve Slater, 1945: 10)

esnekliğin tanınmaması bu hassas konu üzerinden yapılan propaganda ile güçlendirilmiştir. Bu anlamda, Peter, diğer karakterler gibi, kendisine tanınan esnekliği küçük ve 'zararsız' çıkarları için değil de toplumun geneline zarar verecek bir suçlamaya maruz kalır. Bu sırada Ellen gelerek "Whatever you say, I'm not ashamed. Somebody must do the job"¹⁰ diyerek Hobson'a taşıma sürecinde yardımcı olacağını söyler. Topluluk, "Ellen, you're leading us a dance, fetching boys for Peter Grimes"¹¹ diyerek Ellen'ı protesto eder. Ellen tekrar topluluğun sözlerini keserek daha önceden söylediği "Whatever you say"¹² kalıbını kullanarak kararlılığını gösterir. Bu cümleyi re minördeki aryasına giriş olarak kullanır. Parçadaki iki müzik cümlesi arioso'nun tutku ve asaletini gösterir.

Söylediği "Let her among you without fault"¹³ ariettası ile Ellen, İsa'nın zina yapan kadınları savunduğu dinsel yazılardan alıntı yapar ve kendini zina yapan kadınların yerine koyar. Parçadaki sözler incelendiğinde Ellen'ın yaşamının ne kadar kasvetli olduğu görülebilir. Kasaba her ne kadar onun Peter'a yardım etmesini engellemeye çalışsa da Ellen'ın bu parçadaki günah çıkarmayı andıran ifadesi kasabayı bir süre için dinginleştirir. Ellen'ın inici bir kontur izleyen bu ariettası kasabanın gevezeliklerine ve dedikodularına karşı bir çare olarak söylenmiştir (Southard, 2011: 146).

Balstrode fırtınanın yaklaştığını bildirir. Bu bildirim sırasındaki fırtına fügüne Peter dışında herkes katılır. Peter bu sırada hala botunda çalışmaktadır; kalabalık, yaklaşan fırtınadan korunmak için tavernadadır. Balstrode onunla kalır ve ona neden daha büyük denizlerde veya ticari merkezlerde kendini denemediğini sorar. Peter buna "I am native, rooted here"¹⁴ diyerek cevap verir. Balstrode çocuğun ıslahevinde aç bırakılıp güçsüz düşmüş olabileceğini ve belki de bu yüzden öldüğünü söyler. Bunun üzerine Peter, uşağının öldüğü günü hatırlar. Diyalogun devamında da isteksiz bir biçimde kendi karakterini de resmeder:

(...)
O korkunç günün nasıl olduğunu hayal et!

¹⁰ "Ne dersiniz deyin. Utanmıyorum. Biri bu işi yapmak zorunda" (a.g.e: 11)

¹¹ "Ellen, Peter Grimes'a çocukları getirerek bizi bir oyuna sürüklüyorsunuz" (a.g.e: 11)

¹² "Ne dersiniz deyin" (a.g.e: 11)

¹³ "Aranızda suçu olmayan kim varsa" (a.g.e: 11)

¹⁴ "Buralıyım. Köklerim burada" (a.g.e: 13)

Rüzgârın içine süzüldük.
Aşırı derecede yüklü
Dalğanın içine daldık.
Titreyen bir meydan okuma.
Sonra deniz bir fırtınaya dönüştü.
Küpeştelerin üzerinden
Çocuğun siteminin üzerinden geçerek
Bir hastalığa dönüştü.
Sonra ev.
Balık ağlarının arasında.
Yalnız. Yalnız. Yalnız.
Çocuksu bir ölümle.
(...)
Benim tasavvurlarım var.
Ateşli tasavvurlarım...
Bana hayalperest diyorlar.
Hayallerime gülüyorlar.
Onları yeneceğim.
Yakaladıklarımı satacağım.
Denizleri kurutacağım.
Ellen'la evleneceğim"¹⁵

Peter "We strained into the wind"¹⁶ sözleriyle uşağının öldüğü ana geri döner. Burada kullanılan dokuzlu aralık operanın ilerleyen sahnelerinde de yalnızlık ve özlem temasının çağrışımı için kullanılır (Keller'dan aktaran Brett, 2001: 105-120). Bu dokuzlu aralık kullanımı parça içindeki tekrar tekrar kullanılır. Böylece bu aralık leitmotif benzeri bir fonksiyon kazanır.

Görsel 2.2.1: Minör dokuzlu aralığı (Britten, 1945: 92)

4| PETER
ad lib.
Pic-ture what that day was like,..... that e - vil day! We strained.....
dim.
mezza voce portamento

P. We plunged in - to the

P. *con piu voce*
Then the sea..... rose to a

¹⁵ (a.g.e: 14-15)

¹⁶ "Rüzgârın içine süzüldük"



Balstrode, Peter'in Ellen ile evlenme isteğini duyması üzerine gidip onunla konuşursa Ellen'in malvarlığına bakmaksızın onu kabul edeceğini söyler. Fakat ona acındığı için Peter böyle bir şey yapmayacaktır. Balstrode bunun üzerine daha önce başına gelmiş aksiliklerin tekrar başına gelebileceğine dair Peter'ı uyarır fakat Peter Balstrode'u dinlemez. Sahne bitmeden önce Peter, "What harbour shelters piece"¹⁷ isimli ariasını söyler. Bu aryada da daha önce tanıtılan dokuzlu aralıklar kullanılır.

Görsel 2.2.2: "What harbour shelters piece" ariasında dokuzlu aralığın kullanılması
(Britten, 1945: 101)

Peter alone – gazing intently into the sea and approaching storm. *espress.*
What
str. *pp*
49 *largamente* a tempo
P. har - bour shel - ters peace,
espress.
P. stay..... Her breast..... is

¹⁷ "Hangi liman barışı sunabilir?" (a.g.e: 16)

2.3 1. Perde 2. Sahne

2. sahne aynı akşamla devam eder. Sahnenin ilk bölümü hikâyenin gelişimine dair önemli ipuçları içermese de Auntie ile Mrs. Sedley arasındaki diyalog ilgi çekicidir. Bardaki gerilim Balstrode'un başlattığı sonrasında da herkesin katıldığı “We live and let live, and look we keep our hands to ourselves”¹⁸ nakaratıyla rahatlar.

Bu parçanın söz ve müzikleri 7 ölçü öncesindeki Balstrode'un sözlerinden alınmıştır. Üflemeli ve bakır sazlar eşlik için kullanılır ve akılda kalıcı “We live and let live and look, we keep our hands to ourselves” sözlerine ritmik **ostinato** oluştur. Söz melodisi aynı zamanda viyola ve çello ile çalınır. Bu sırada Bob Boles sarhoş olup Yeğenler'e askınlık etmeye başlamıştır. Balstrode bu sözleri Bob Boles'un kontrol altına alınması için söyler. Balstrode karakteri ahlaki açıdan kasabadaki diğer karakterlere göre daha yüksek mertebededir (Freisinger, 1999: 68). Balstrode tarafından ortaya konan bu sözlerin kasaba tarafından kısa süreli adaptasyonu işleyişi yönüyle sürü mantalitesini andıran ahlak bekçiliğinin nasıl işlediğine dair ipuçları verir. Bu sözler kasaba halkının ahlaki yapılaşmasının taklitçi ve derinlikten olduğunu gösterir. Bu parça **pianissimo** ve **softe voce** ile başlar. Parça, eksik ölçü barındıran apojaturlar içerir; bunlar her zaman mi notası ile başlayarak en sonunda aynı notaya geri dönüş yapar. Melodik materyal iki kere tekrarlanır fakat ikinci tekrarı Ned Keene'in tavernanın kapısını açmasıyla kesilir (a.e: 68). Eksik ölçüler aşağıdaki örnekte “We” ve “and” kelimelerinde kullanılmıştır.

Görsel 2.3.1: Balstrode'un nakaratı başlatması (Britten, 1945: 131)

The image shows a musical score for the beginning of the chorus. It is in 3/4 time and marked 'Allegro molto (come sopra) (♩ = 120)'. The score is for a Bass (Ba.) and Piano (Pn.). The Bass part starts with the lyrics 'quar-rel. We live..... and let live, and look..... We keep our hands to our - selves.' The Piano part features a rhythmic ostinato pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'espr.' and performance instructions like 'Trpt. e sord.', 'Flts.', and 'Vo. espr.'. The key signature is one sharp (F#).

¹⁸ “Yaşarız; yaşatırız ve ellerimizi kendimize saklarız” (a.g.e: 20)

“We live and let live and look we keep our hands to ourselves” parçasının teması hoşgörüdür. Bunun sanki gerçekten kasabada var olan bir şeymiş gibi sürekli tekrarlanması, üst etik kimliğin oluşturulma çabasını gösterir. Sürekli tekrar edilen davranışların bir süre gerçek olduğu sanrısını yaratması bu örnekte açıkça görülmektedir. Kasabadaki çoğu olay değerlendirildiğinde kasabalıların hoşgörüsüzken hoşgörülü gibi davranması buradaki iki yüzlülüğü gösterir. Balstrode’un başlattığı melodinin hiçbir değişiklik yapılmadan soprano, bas ve tenor partileri için aynı şekilde taklit edilmesi, eylemlerin kimi zaman bilinçli olmadan yapılan kopyalamalarla gerçekleştirildiği fikrini destekler.

Görsel 2.3.2: Balstrode’un başlattığı nakaratın taklit edilmesi (Britten, 1945: 131)

The image shows a musical score for a chorus of four voices: Soprano & Alto, Tenor, and Bass. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are "We live... and". The score shows the vocal lines for each part, with dynamics marked as "pp sotto voce" and "unis. pp sotto voce". The Soprano & Alto part starts with a rest, followed by the Tenor and Bass parts. The lyrics are "We live... and".

Tavernanın kapısının açılmasıyla Peter kapıda belirir. Peter’in giriş anındaki orkestra müziği Peter’in daha önceki “What harbour shelters peace” parçasını hatırlatan temayı içerir. Bu tema müzik anlamında operadaki döngüsel yapılanmalara katkıda bulunur. Aynı zamanda parçadaki karakteristik dokuzlu aralığın yalnızlık ve özlem bağlantısı Britten’in çalışmalarındaki döngüsel temanın kullanımı çerçevesinde **Michelangelo Sonnets** ve **The Rape of Lucretia** gibi eserlerinde de kullanılmıştır (Keller’dan aktaran Brett, 1983: 110).

Bahsedilen döngüsel tema geri çekilir ve Peter’in mi majördeki arioso’su başlar. Peter, cennete bakarak “Now the Great Bear and Pleiades”¹⁹ sözleriyle başlayan parçasını söyler. Parça, mi majör tonundadır. Parçanın her bir cümlesinin farklı bir armonik amacı vardır. Örneğin birinci cümlede re diyez’in dominantı kadans

¹⁹ “Şimdi Büyük Ayı ve Ülker” (a.g.e: 21)

için kullanılacakken sol diyez akoru aracılığıyla cümle, do diyez majör akorunda karar kılar. İkinci cümlede ise bastaki mi natürel notası sol diyezin dominant yedilisinin ikinci çevrimi aracılığıyla do majörde karar kılar. “Fate” yani kaderin öngörüsü “Bewildering” yani şaşkırtıcı olduğunun söylendiği kısımda, müzik de bir o kadar karmaşık bir hal alır: ve önceki do majör, re majör, mi bemol majör akorlarına gönderme yapar. Son cümle ile armonik olarak tekrar başa yani mi majör akoruna geri dönlür. Fakat buradaki şan partisi için mi majör üzerinde inici gam benzeri bir yapı izlenmiştir (Southard, 2011: 237). Buradaki karmaşık armonik kullanım ve sözlerdeki derin hayalperestlik Peter’ın sanatçı yönüne ve karakterinin derinliğine yönelik bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Ayrıca parçada sıklıkla kullanılan mi tonu Peter’ın kimliğiyle eşleşen müzikal niteliklerden biri haline gelir.

Görsel 2.3.3: “Now the Great Bear” parçası – 1 (Britten, 1945: 139)

The image shows a musical score for the piece "Now the Great Bear" by Benjamin Britten, 1945. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line for Peter and a piano accompaniment. The tempo is Adagio (♩ = 55) and the mood is sostenuto. The score includes lyrics in Turkish and English. The piano part has markings for "pp dolce" and "con Ped.".

Lyrics (Turkish):
 I have met. Ev-ry - bo-dy's ve-ry quiet!
 Now..... the
 Great Bear and Plei - a - des.... where earth moves Are draw-ing up...
 Who, who,..... who,..... who,..... who,.....

Lyrics (English):
 I have met. Ev-ry - bo-dy's ve-ry quiet!
 Now..... the
 Great Bear and Plei - a - des.... where earth moves Are draw-ing up...
 Who, who,..... who,..... who,..... who,.....

Görsel 2.3.4: “Now the Great Bear” parçası – 2 (Britten, 1945: 141)



Operadaki karşılaşılan hususlardan biri de Peter Grimes'in toplum ile karşılaşmasının genellikle içsel olarak yansıtılmış olmasıdır. Operada prolog dışında Peter'in doğrudan olarak toplumla yüzleştiği bir sahne bulunmamaktadır ki buranın karşılaşma bağlamında ele alınması bile tartışmalıdır. Buna rağmen Peter'in sürekli devam eden topluma karşı hesap verme sorunsalından bağımsız zengin bir dünyası olduğunu 1. Perdenin 2. Sahnesinde söylediği parçadan anlayabiliriz. Müzikal olarak ilgi çeken konulardan bir tanesi Peter'in halk ile yüzleştiği zamanlardan farklı olarak monologlarında yakaladığı lirizmdir. “Now The Great Bear” ariasındaki lirizm Peter'in diğer parçalarındaki disonant ve senkronsuz yapının sürekli devam eden toplumla yüzleşme halinden kaynaklandığı kanıtlar. Parçadaki doğa metaforu ve yıldız betimlemesi Peter'in aslında basit bir balıkçıdan daha fazlası olduğunu gösterir. Bu parça, Peter'in vizyoner yüzünü gösterse de kasaba onu tekrar reddeder (Southard, 2011: 166). Peter'in kimliğindeki karmaşa müzikal olarak geçirdiği değişimler bağlamında da değerlendirilebilir. Tek bir müzikal ifade biçimine bağlı kalınmayıp birbiriyle kimi zaman uyumsuz ifade biçimlerinin Peter'in parçalarında kullanılması onun karakter olarak konumlandırılmasını zorlaştırır. Ellen'in prologdaki ve 1. perdedeki Balstrode ile düetinde, “What harbour shelters peace” ve “Now the Great Bear” parçalarındaki içsel zenginliği görmeyiz. Bu yüzden bahsi geçen düetlerde Peter'in iç dünyasıyla özdeşleştirilen dokuzlu minör aralığa ve mi majör tonaliteye daha az rastlanır.

Peter'in ariası şaşkınlıkla karşılanır. “He's mad or drunk!”²⁰ sözleri kalabalık tarafından bir uğultu şeklinde söylenmeye başlar. Boles, Peter'a şişe atmak

²⁰ “Delirmiş. Ya da sarhoş!” (a.g.e: 22)

üzereyken, Balstrode şişeyi elinden alır ve “For peace sake, someone start a song!”²¹ der. Kalabalığın gerilimini azaltmak için basit bir parça olarak “Old Joe has gone fishing”²² parçasını söylemeye başlar. Parçaya kasabalılar da katılır ve parçanın sözleri gruplar halinde söylenmeye başlanır. Bu gruplamalar ilk başta kakafonik duyulsa da aslında kendi içinde uyumludur. Parçanın kasabadaki çoklu düzeni örnekleyen kolektif bir söyleme dönüştüğü söylenebilir. Fakat parçaya sonradan Peter’in katılması bu söylemin tümel niteliğini bozar. Peter’in öne çıkan ve güçlü dramatik vokal partisi kasabanın birliği yansıtan bütüncül ifade biçimine tezat düşer. Parça bittikten sonra Hobson fırtınanın durumuyla ilgili bilgi verir. Fırtına teması dramatik bir şekilde Ellen, Hobson, ve Peter’in yeni uşağının bara gelmesiyle tekrar geri döner. Peter, yeni uşağını alarak sahneyi terk eder.

2.4 2. Perde 1. Sahne

Interlüd ile 1. sahne müzikal olarak birbirini tamamlar niteliktedir. Perdenin açılışında müzik ile beraber yaratılan olumlu hava daha önceki temalardan farklıdır. Do natüreldeki üflemeli sazların neşeli temasına yaylıların katılmasıyla ortaya çıkan mi bemol, armoniyi zorlaştırır (Southard, 2011: 255). Sahne, köyün sahil kenarındaki bir sokağında geçmektedir. Kasaba halkı kiliseye giderken kilisenin çan sesi duyulur. Ellen ve opera boyunca hiç konuşmayan uşak John içeri girer. Sahnenin dışındaki org re lidyen akorunu ve sahne dışındaki kilise çanı si bemol notasını çalar. Ellen, si bemol akoruna karşı “Glitter of waves”²³ parçasını söyler (Southard, 2011: 258). Ellen’in ‘Glitter of waves’ parçasındaki melodi, kilise melodisine benzer bir yapı gösterirken olayların gelişmesiyle Ellen kilisenin kurduğu müzikal ambiyanstan da uzaklaşır. Ellen ilk müzik cümlesini bitirdikten sonra parça resitatif bölümüne geçer. Bu sırada çalan kilise çanları mi bemolde çalmaya başlar.

Ellen’in parçasının ikinci cümlesindeki “you what” kelimelerine yerleştirilmiş mi bemol la natürel aralığı Peter’in prologdaki tritonunu hatırlatır. Ellen’in yedinci ve sekizinci cümlelerinde ise parçanın dönüm noktalarından birine geldiği söylenebilir. Burada ayın Ellen gibilere daha yüksek bir güç üzerinden seslenerek günah ve baştan çıkarmalara karşı dikkatli olunması gerektiğini söyler. Ayinin “From earth’s absorbing

²¹ “Tanrı aşkına! Biri bir şarkı başlatsın!” (a.g.e: 22)

²² “Yaşlı Joe balık avına çıktı” (a.g.e: 22)

²³ “Dalgaların parlaklığı” (a.g.e: 24)

vanities”²⁴ sözlerindeki çıkıcılık Ellen’in 1. perdedeki “Let her among you” ariettasında söylediği “Widow’d and lonely finds delight”²⁵ sözlerine gönderme olarak düşünülebilir. Kasabanın kullandığı tonlar Ellen’in tonlarının yükselmesiyle eş zamanlı olarak yükselmektedir (Southard, 2011: 258-263). Bu parçada Peter’ı hatırlatan tritonun kullanılması Peter’ın Ellen üzerindeki etkisini somutlaştırır. Ellen parçayı dua temasıyla bitirir ve aynı zamanda koronun söylediği “Amen”²⁶ sesi duyulur. Burada Ellen ve kilise sözlere aynı tonda başlamaktadır.

Görsel 2.4.1: Ellen’in triton kullanımı (Britten, 1945: 183)



Görsel 2.4.2: “Let her among you” ariettasındaki çıkıcılık (Britten, 1945: 61)



Görsel 2.4.3: Koronun Ellen’in kromatizasyonunu taklidi (Britten, 1945: 186)



²⁴ “Dünyanın sürükleyici gösterişlerinden” (a.g.e: 25)

²⁵ “Dul ve yalnız olan...” (a.g.e: 11)

²⁶ “Amin” (a.g.e: 26)

Görsel 2.4.4: Ellen ve koronun senkronizasyonu (Britten, 1945: 188)

The image shows a musical score for two parts: Ellen (E.) and the Chorus (Cho.). The top staff is for Ellen, and the bottom staff is for the Chorus. The tempo is marked 'più lento'. The lyrics for Ellen are 'Ev-'ry day I pray it may be so.....'. The lyrics for the Chorus are 'A - - - men!'. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

Ellen, John'ın kazağının yırtılmış olduğunu fark ettikten sonra John'ın boynundaki yarayı görür. John'a bunun sebebini sormasının ardından kilise korusu sahne dışından söylediği melodi ile yeni bir müzikal bölümün başlangıcını haber verir. Çocuk konuşmaya istekli olmaz, bunun üzerine Ellen ıslahevindeki yaşam koşullarının nasıl olabileceğine dair tahminler yürütmeye başlar. Aynı zamanda çocuklarla ilgili kendi deneyimlerini de paylaşır. Buradaki resitatif eşzamanlı olarak kiliseden gelen cevaplarla devam eder. Ellen sözleri şu şekildedir:

“(...) Bu kısa zaman önce yapılmış.
Çek elini.
Boynun mu?
John, ne saklamaya çalışıyorsun?
Bir yara.
Evet, başladı.”²⁷

Bu sıradaki enteresan gelişme Ellen'in “Child you're not too young to know”²⁸ sözleriyle başlayan kısımda hayatın aslında eziyete benzer olduğunu altını çizmesidir. Barokvari ifade biçimiyle söylenen bu arietta kilisede devam eden Pazar ayiniyle bütünlük içindedir. Peter'in çocuğa John'a karşı zulümünü fark eden Ellen, bunu önlemek adına hiçbir şey yapmaz ve çocuğa hayatın zor olduğunu söyleyerek onu avutmaya çalışır. Buradaki sözlerden yapılabilecek bir çıkarım da Ellen'in “Well...It's begun”²⁹ diyerek aslında Peter'in fiziksel olarak zarar verici olmasını içten içe biliyor olmasıdır.³⁰

²⁷ (a.g.e: 26)

²⁸ “Çocuk, bilmek için çok genç değilsin” (a.g.e: 26)

²⁹ “Evet, başladı” (a.g.e: 26)

³⁰ Daha sonrasında Peter'in şiddet meyillisi olduğunu kanıtı olarak gösterilebilecek kazağı saklaması da Ellen'in etik yönünü sorgulamamıza sebep olur.

Peter sahneye heyecanlı bir şekilde girer ve gördüğü balık sürüsünü yakalamaya yardım etmek üzere çocuğu götürmek ister. Peter, Ellen'ın kasabanın kilise ayinindeki mi bemol majör akorunu hatırlatan diyatonik şan partisiyle konuşmaya başlar. Peter ve Ellen koronun devam ettirdiği **ostinato** üzerine tartışılar (Southard, 2011: 259). Buradan başlayarak operanın doruk noktasına ulaştığı yer olan tartışmanın sonlandığı yere kadar Peter'ın sürdürdüğü tavır prologdakine benzer. Ellen buna pazar günü olduğu için onun çocuğu götürmesine karşı çıkar ve şu sözlerle buna itiraz eder:

“(...) Bu merhametsiz iş. Bu gri, yorulmayan endüstri. Hangi amacı, hangi geleceği, hangi barışı Kârlarınız satın alabilecek?”³¹

Peter'ın buna karşı cevabı müzikal ve diğer yönlerden 1. perdenin 1. sahnenin bitişiindeki (“They listen to money... I'll marry Ellen!”³²) kısımdan türemiştir:

“(...) Bize bir yuva satın al. Saygı al. Bize özgürlüğü satın al. Sırttan dedikoduların acısından kurtulmayı satın al. İnan bana, özgür olacağız!”³³

Ellen, Peter'a çocuktaki yaranın sebebini sorar. Peter'ın cevabı umursamaz bir tavırla söylediği “hurly burly”dir³⁴. Bu sırada kullanılan minör dokuzlu armonik yapısı açısından “What harbour shelters peace?” kısmındaki dokuzlu aralığa benzerlik göstermektedir. Daha sonra gelen “Take away your hand”³⁵ de aynı minör dokuzluyu içerir. Daha sonrasında Ellen Peter ile ilgili planlarını diyalog biçiminde sorgulamaya başlar. Peter'ın buna karşılık verdiği “Wrong to plan! Wrong to try! Wrong to live! Right to die!”³⁶ cevapları da aynı şekilde ters minör dokuzlu motiflerden (Keller'dan aktaran Brett, 1983: 114). Minör dokuzlunun disonant duyumu Peter'ın toplumla devam eden çatışmasını ve yabancılaşmasını simgeler.

³¹ (a.g.e: 28)

³² (a.g.e: 15)

³³ (a.g.e: 28)

³⁴ “harala gürele” (a.g.e: 28)

³⁵ (a.g.e: 28)

³⁶ “Planlamak hata mı? Denemek hata mı? Yaşamak hata mı? Doğru olan ölmek mi?” (a.g.e: 28)

Görsel 2.4.5: Dokuzlu aralığın tartışma sırasında kullanımı (1. örnek)
(Britten, 1945: 202)

The image shows a musical score for Peter and Ellen. The top system features Peter's vocal line with the lyrics "young-ster got that ug - ly bruise....." and "Out of the". The piano accompaniment is marked *espr.* and features a nine-note interval. The bottom system features Ellen's vocal line with the lyrics "O..... your ways are hard and rough beyond his days!....." and "Peter, were we right, were we hur-ly bur-ly!". The piano accompaniment is marked *marcato* and *sempre piano*. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Görsel 2.4.6: Dokuzlu aralığın tartışma sırasında kullanımı (2. örnek)
(Britten, 1945: 202)

The image shows a musical score for Peter. The piano accompaniment is marked *espr.* and features a nine-note interval. The lyrics are "Take a-way your hand!". The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Görsel 2.4.7: Dokuzlu aralığın tartışma sırasında kullanımı (3. örnek)
(Britten, 1945: 203)

The image shows a musical score for Peter. The vocal line is marked *PETER* and *con forsa*. The lyrics are "Wrong to plan! Wrong to try! Wrong to live!". The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Tartışmanın en sonunda Ellen, "Peter! We've failed, We've failed!"³⁷ diyerek umutsuz bir yakarıшта bulunur. Peter buna benzer bir yakarışla cevap verir ve orkestra da onun önceki yakarışlarını taklit eder. Ellen'in söylediği "We've failed!" cümlesinin ardından kiliseden gelen "Amen" sesi duyulur. Peter, "So be it! God have mercy upon me!" cümlesini söyleyerek uşağını yanında götürür.

Bu an opera için bir dönüm noktasıdır. Aksiyon açısından değerlendirilecek olursa Peter, barışı sağlayamayacağını, yegâne arkadaşını incitebileceğini

³⁷ "Peter! Biz başarısız olduk! Biz başarısız olduk!" (a.g.e: 29)

göstermiştir. Peter'ın kasabaya uyumundan artık bahsedilemez bir noktaya gelinmiştir. "So be it, and God have mercy upon me!"³⁸ ile "What harbour shelters peace" temaları Peter'ın kimliğiyle birleşerek onu tanımlayan müzikal temalara dönüşmüştür.

"This unrelenting work" sözleri ile başlayan tartışmanın tonu, Ellen'ın Peter'ı susturmaya çalıştığı "Hush"³⁹ sözleriyle fa majörden si majöre geçer. Ellen'ın barıştan bahsettiği 'What peace' sözlerindeki fa majör akoru aynı zamanda prologdaki Ellen ve Peter düetindeki fa minör akoruyla Peter'ın pesimizmine karşı Ellen'ın mi majör optimizm tezatını hatırlatır. Düetin ilerleyen kısmında kasabanın yankıları kornoda duyulur (Southard, 2011: 284). Ellen'ın "Peter tell me one thing"⁴⁰ dediği kısım 1. perdenin sonundaki "Home? Do you call that home?" şeklinde haykırışını anımsatmaktadır. Burada öne çıkan nokta Ellen'ın etik olarak kasabaya bağlılığı sebebiyle Peter'ı eleştirdiği kısımlarda kasabanın melodilerini anımsatan tonlara, aralıklara, temalara gönderme yapmasıdır. Benzer şekilde burada beşli arıza kullanımı 1. perdenin 1. sahnesinde re bemol akoru ile söylenen, Ellen'ın Hobson'a uşağı getirmesi için yardım ettiği sıradaki şaşkınlığı anımsatmaktadır. Burada Ellen kasabanın temsilcisi rolünü üstlenir. Her ne kadar Peter "My only hope depends on you"⁴¹ diyerek Ellen'ın sempatisini kazanmaya çalışsa da bunda başarılı olamaz. Partitürde ise bu durum fa majörle başlayan "My only hope depends on you" sözlerinin Sol bemol ile bloke edilmesiyle tasvir edilmiştir. Re minör ve majör akorlarındaki "Wrong to plan" sözlerinde, fa natürel benzer bir blokasyon yaratmaktadır (Southard, 2011: 297-298). Ellen'ın Peter'a karşı tavrı daha da netlik kazanır. Kendine sorduğu retorik sorular ("Were we mistaken?"⁴²) artık Peter ile ilişkilerinde hangi boyuta geldiklerinin netlik gösterdiği beyanatlara dönüşür ("We were mistaken", "We've failed!"). Ellen'ın cümlelerine eşlik eden kiliseden gelen "Amen" seslerine karşılık Peter "So be it!" (anlamsal olarak aslında Âmin demektir) diyerek bu anı kutsallaştırırsa da bu durum Peter'ın zaferinden çok hezimetinin göstergesi olacaktır.

³⁸ "Öyle olsun! Tanrı bana merhamet etsin" (a.g.e: 29)

³⁹ "Sus" (a.g.e: 27)

⁴⁰ "Peter, bana bir şey söyle" (a.g.e: 28)

⁴¹ "Tek umudum sensin" (a.g.e: 28)

⁴² "Hata mı ettik" (a.g.e: 28)

Görsel 2.4.8: Peter'in dua teması (Britten, 1945: 205)

The image shows a musical score for Peter's prayer theme. The top part is a vocal line for Peter (P.) in G major, 4/4 time, with the lyrics "So be it, ... And". Below it is a choral line for the choir (Cho. (off)) with parts for Soprano Alto (S.A.) and Tenor Bass (T.B.), with the lyrics "A - - - - - meal". The tempo is marked "largo" and the dynamics are "ff". The score includes a piano accompaniment with a tritone (Trpts.) and a forte (ff) dynamic.

Ellen için de bu tartışma oldukça önemli bir nitelik taşır. Ellen'in operadaki rolünün Peter'ı kasabadaki sosyal yaşama adapte etmek olduğu bilinen bir durumdur. Sahnenin başındaki "Glitter of waves" parçasını kilise ile senkronlu bir şekilde söylemesi Ellen'in kasabaya bağlılığının bir örneğini oluşturur. Özellikle kilise çanı gibi kiliseyi ve dolaylı yoldan kilisenin temsil ettiği düzeni çağrıştıran imleyenlerin Ellen ile zamansal uyumu görülmektedir. "Glitter of waves" parçası bittikten sonraki resitatif bölümde sıklıkla değişen zaman işaretleri kilise tarafından aynı şekilde takip edilmiştir. Resitatifin bittiği ve Ellen'in boynundaki yarayı fark ettiği an Rector'ın vaaz vermeye başladığı zamana denk gelir. Burada Ellen'ı saran huzursuzluk ve şüphe duyguları vaazın ahlaki konulara dikkat çektiği sözler ile birleşir. Böylece bu durum Ellen için Peter ile kasaba arasında vermek zorunda olduğu bir karar anına dönüşür. Ellen ve Peter'in tartışmasının sonunda Ellen'in söylediği sözlerin hemen üzerine kiliseden gelen "Amen" sesleri Ellen'in kararını kasabadan yana kullandığını gösterir.

Bu tartışmanın Peter'in toplumdaki konumlanmasında önemli sonuçları olacaktır. En başından itibaren Peter, kendisine yardım etmek isteyen Ellen'ı hem uzaklaştırmaya hem de kendi gelecek planlarının bir parçası yapmaya çalışarak kararsız bir yol izlemiştir. Fakat bu karmaşa 2. perdenin 1. sahnesinde operanın dramatik olarak doruk noktasına ulaştığı karşılaşma anıyla son bulur. Bu sahnenin önemi Peter'in toplumla olan son bağını koparması ve yabancılaşma sürecini geri

dönülemeyecek bir noktaya getirmesidir. Peter'ın Balstrode ile düetinden hatırlayacağımız "I'll marry Ellen" gibi evlenme planları bu tartışma sonucunda artık imkânsız hale gelir. İkilinin gelecekte beraber olmaya dair planları artık tam anlamıyla suya düşmüştür.

Ellen ve Peter sahneyi terk ettikten sonra geride Auntie, Boles, ve Keene kalır. Peter'la alay etmeye başlarlar. Sahnenin devamında kasabanın geri kalan kısmı da toplanır ve ayin kalabalığı Boles'un provokasyonlarıyla kısa sürede linç kalabalığına dönüşür. Eşyalarını almak üzere olay yerine dönen Ellen, topluluk tarafından kıştırılarak açıklama yapmak zorunda bırakılır.

Ellen, John ve Peter arasında geçen bu trajik sahne topluluk tarafından göz ardı edilmemiştir. Grimes'in dua teması olarak tanımlanabilecek cümlesi operanın devamındaki pasakalya bölümünde farklı karakterlerce kullanılarak döngüsel bir temaya dönüşür. Bu tema kurgusal anlamda Peter'a karşı oluşan nefret duygusunu körükler. En sonunda, Rector ve Swallow arkasında bir grup insanla birlikte Peter'ın kulübesine doğru giderler. Geride Auntie, Nieces ve Ellen kalır ve kadınlık çıkmazını konu alan kuarteti söylerler.

Pasakalya interlödü fa majör tonundadır ve 1. perdedeki fırtına temasını hatırlatıcı biçimde geri döner. Pasakalya interlödü aynı zamanda kuartetin bozduğu tonal yönü tekrar oluşturma amacı da güder (Patterson, 2006: 200). Peter'ın "and God have upon me" sözlerindeki melodi burada bas melodisi olarak karşımıza çıkar. (a.e: 1).

2.5 2. Perde 2. Sahne

Sahne, Peter'ın kulübesinde geçmektedir. Peter çocuğa balık avına çıkması için hazırlanmasını söyler. Peter, Ellen ile arasındaki tartışma için çocuğu suçlar. Ruh hali sinirlilik ve şefkatlilik arasında gidip gelmektedir. Peter, çocuğa botlarını fırlatarak toplanmasını söyler. Çocuk korkarak ağlamaya başlar. Peter aniden hayal kurmaya başlar ve mutlu olabileceği bir dünya hayal eder. Peter, hayallerini tasvir ederken tonalite la majöre ilerler. Lirik bir **adagio** melodisini takip eden şan partisi duyulur (Keller'dan aktaran Brett, 1983: 115). Peter'ı şu ana kadar kasaba ile çatışmasında gördüğümüz için onun iç dünyasını anlamak adına bu sahne önem taşır. Burada onun

başkaları tarafından kabullenmeye ihtiyaç duyduğunu görürüz. Fakat kısa bir süre sonra Peter'in rüyası önceki uşağının ölümünün aklına gelmesi ve bunun getirdiği suçluluk duygusuyla örselenir. Peter, bu sırada sözlerine "But dreaming builds what dreaming can disown. Dead fingers stretched out to tear it down"⁴³ şeklinde devam eder. Ruh hali huzursuz ve karanlıktır.

Aniden kasabalıların sesi duyulur. Kasabalılar kulübeye yaklaşmaya başlamıştır. Bu kısım orkestra ve şan partisi açısından önceki **adagio** partisinin devamı niteliğindedir. Fakat buradaki müzik bilinçli olarak bozulmuştur. Ardından Hobson'ın çaldığı davul sesi duyulur. Peter, davul seslerinin kasabalıların gelişinin habercisi olduğunu anladıktan sonra çocuğu suçlamaya başlar. Bu sırada müzikal olarak hızlı modülasyonlar görülür (Patterson, 2006, 116) Peter, çocuğu arka kapıdan çıkarken dikkatli olmasına karşın uyarmasına rağmen, çocuk uçurumdan düşerek ölür. Çocuk burada ilk defa tüm opera boyunca koruduğu sessizliğini bozar: partitürde de belirtildiği gibi do notasında çığlık atar ve ölür. İkinci uşağın da ölümüyle Peter için kasabada kabullenilme ve affedilme umudunun kalmadığı kesinleşmiş olur. Kasabalılar içeri girer ve çocuğun kıyafetlerini bulduklarına şaşırırlar. Perde, Peter'in dua temasıyla biter.

2.6 3. Perde 1. Sahne

Sahne, olaydan birkaç gün sonra sahildeki bir sokakta geçer. **Moot Hall**'da bir dans eğlencesi düzenlenmektedir. Peter bu süre zarfında ne kulübesinde ne de botunda görülmüştür. Mrs Sedley uşağın öldürülmüş olabileceğine dair kuşkularını dile getirir. Sokak bir süreliğine boşalır. Ellen ve Balstrode sahilde belirirler. Balstrode, Peter'in botunun bir saatlik mesafede olduğunu fark eder. Ellen ise çocuğun kazağının bir parçasını bulmuştur. Önceki perdeden bunun Ellen tarafından örüldüğünü hatırlarız. Ellen, Balstrode'u fark ettikten sonra "Embroidery in childhood"⁴⁴ ariasını söyler. Parçanın ritmik olarak karmaşık yapısı "Child you're not too young" sözlerine benzer fakat buradaki kromatizm nakış işlemeye yönelik bir gönderme olarak düşünülebilir. Nakarat kısmında, parçanın çoğuna eşlik eden yaylı sazların ve arpın yerini üflemelilerin kesik şekilde çaldığı melodiler alır. Nakaratın ikinci tekrarında ise

⁴³ "Ama hayal kurmak hayalleri reddetmektir. Ölü parmaklar yerle bir etmek için esnetildiler" (a.g.e: 36)

⁴⁴ "Çocukluktaki nakış" (a.g.e: 44)

Ellen, mi bemol majörden la minöre giden birinci cümlesini ve si bemol minörde biten ikinci cümlesini bitirmez (Southard, 2011: 308).

Balstrode, Ellen'a kötü zamanlarda arkadaşlara sırt çevirmenin hoş olmadığını hatırlatır. Beraber Peter'a destek verme sözü verirler. Mrs Sedley Peter'ın botunun geri döndüğünü Swallow'a söyler. Swallow, Hobson'ı çağırır ve Peter'ı aramalarını söyler. "Him who despises we shall destroy"⁴⁵ sözlerinden dolayı intikam parçası olarak nitelendirilebilecek parçalarını söylerler. Bu sırada giren interlöd müzikal deneyimin tekrar Peter üzerinde odaklanmasını sağlayarak bizi tekrar Peter'ın dünyasına götürür.

2.7 3. Perde 2. Sahne

Olay, 1. sahneden birkaç saat sonra geçmektedir. Uzaktan tuba ile çalınan siren sesi duyulur. Ardından kasabalıların "Grimes! Grimes!" yakarışlarını duyarız. Peter duraklar ve "Steady. There you are. Nearly home"⁴⁶ sözleriyle şan partisini devralır. Peter, prologdan itibaren başından geçen olayları hatırlar. Swallow'un sözlerinden, "Now the Great Bear" ariososundan, "I'll marry Ellen" sözlerinden alıntılar yapar. Perdenin başında öne çıkan minör ikililer ilgi çekicidir. Bu aralık sahnenin başında neredeyse her noktalı ölçü çizgisinin başında kendini tekrarlayarak sahnedeki gergin atmosferi yansıtır. Noktalı ölçü çizgisi ölçüleri daha küçük parçalara bölerek okuma kolaylığı sağlar. Uzun ölçülerin kullanılması Peter'ın aklından geçen düşüncelerin hızının müziğe yansımaları olarak yorumlanabilir. Bu nedenle burada zamansal bağlamda bir yavaşlamadan söz etmek mümkündür. Parçanın temposunun **lento** olması bu düşünceyi destekler.

Görsel 2.7.1: Peter'ın 3. perdedeki monoloğu (Britten, 1945: 363)

[47] (Lento) PETER *sempre ad lib.*
SOPRANO div. a 3 Stea-dyl There you are! near-ly home!
P. What is home? Calm as deep wa-ter. Where's my home? Deep in calm wa-ter.

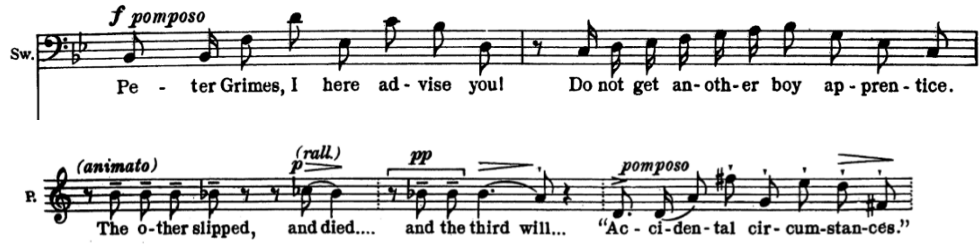
⁴⁵ "Onu hakir göreni yok edeceğiz" (a.g.e: 46)

⁴⁶ "Dikkatli ol! İşte buradasın. Nerdeyse evinde sayılırsın" (a.g.e: 47)



Minör ikililerin kullanımı Peter'in ruhsal halindeki karmaşaya da ayna tutar. Peter'in önceki sahnelerdeki diyaloglarına göndermeler vardır. Bu anımsamalar ardı sıra düzensiz bir şekilde gerçekleşir. Buradan Peter'in akli dengesindeki karmaşayı anlayabiliriz. Peter'in ilk anımsaması prologda gerçekleşir. Swallow'un mahkeme kararını açıkladığı sözleri Swallow ile eşleşen "Peter Grimes, I here advise you!"⁴⁷ melodisi ile söylenir (Keller'dan aktaran Brett: 119).

Görsel 2.7.2: Prologda kullanılan Swallow'un sözlerinin Peter'in monoloğuna uyarlanması (Britten, 1945: 363)



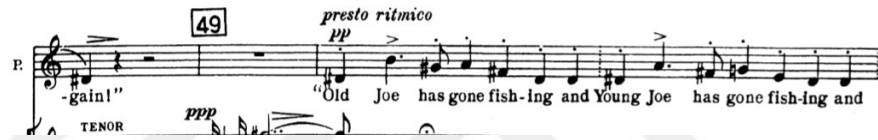
Peter uşakların nasıl öldüğünü hatırlar. Üçüncü uşağın da öleceğiyle ilgili bir varsayım yapmak üzereyken "Accidental circumstances"⁴⁸ sözlerini söyler. Swallow'un prologda söylediği bu sözler, tavsiye verici nitelikte kullanılmıştır. Peter ise 3. sahnede bu sözleri yargılayıcı bir nitelikte kullanır (Rupprecht, 2001: 36). Buradaki anlamsal geçiş, Peter'a yönelik suçlamaların onun benliğinde hala etkisini sürdürdüğünü gösterir. Fakat bu durum bu sefer kasabalılar tarafından değil kendi benliğinde yapılmaktadır. Kendiyle ilgili düştüğü bu şüphe de onun akli dengesini kaybetmesini hızlandıran sebeplerden biridir. Yabancılaşma konusunun nasıl içselleştirildiğini farklı örneklere bakarak da anlayabiliriz. Peter'in bu sahnede

⁴⁷ "Peter Grimes, Sana tavsiye veriyorum!" (a.g.e: 4)

⁴⁸ "Kazai sebepler" (a.g.e: 47)

hatırladığı “Old Joe has gone fishing”⁴⁹ parçası bunlardan biridir. Peter’in bu parçayı seçmesi ve bu parçada disonant duyumlu minör ikililerin bulunması Peter’in yabancılaşma hissini kuvvetlendirir. Hemen sonrasında Peter, 2. perdenin 1. sahnesinde halkın galeyana gelip onun kulübesine gitmeden önce söyledikleri sözleri hatırlar: “Now is gossip put on trial”⁵⁰. Parçanın söylendiği sırada Peter kulübesinde olduğu için onun sözleri ve melodiyi duymasına imkân yoktur. Peter’in bu sözleri minör ikili aralıklar içeren kromatik şan partisiyle söylemesi öncelikle yabancılaşma temasını çağırır. İkincil olarak buradaki kromatizm Peter’in kısa süreliğine de olsa Ellen’in kimliğine büründüğü izlenimini de verir.

Görsel 2.7.3: “Old Joe has gone fishing” parçasının hatırlanması (Britten, 1945: 365)

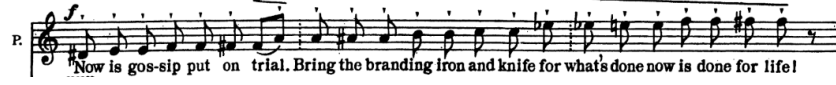


Görsel 2.7.4: 2. perdenin 1. sahnesinde halkın galeyana geldiği zaman kullanılan melodi (Britten, 1945: 247)

⁴⁹ (a.g.e: 48)

⁵⁰ “Şimdi dedikodu yargılanmaka” (a.g.e: 48)

Görsel 2.7.5: Peter'in 3. perdedeki monoloğunda kromatizm (Britten, 1945: 364)



Peter'in operadaki olayları değişen müzikal anlamlandırmalar ile yorumlaması onun akli karmaşasının da bir göstergesidir. Parçanın devamında da kelimeler üzerine takıntılı vurgular bulunur; bu **mad scene genre**'sının genel özelliklerindedir. "Harbour" (liman) ve "Home" (ev) gibi daha önce sıklıkla gördüğümüz kelimeler, bu semantik kümelenmenin rahatladığı yerler olarak gösterilebilir (Rupprecht, 2001: 71). Operadaki delirme sahnelerinde standart olarak bağlantısız şan partilerine ve geçmiş melodilere sıklıkla rastlansa da Peter'in delirme sahnesini enteresan kılan sahnenin dışından katılan korodur. Bu katılım, Peter'in kafasındaki toplumsal yüzleşme devinimlerinin vuku bulması olarak yorumlanabilir.

Burada Peter ve koro arasındaki çağırma olgusu dolaylı olarak gerçekleşmektedir. 1. perdenin dışında Peter ve kasaba halkını temsil eden koro arasında doğrudan bir iletişim olmasa da bu sahnede duyulan koronun "Grimes" çağırısı, Peter'ı ismi her çağrıldığında cevap vermesi gereken bir konuma düşürür. Bu yüzden fiziksel bir karşılaşma olmasa da sonuçlar Peter için fiziksel bir mücadele kadar incitidir. Bunun operadaki işlevi sebebiyle de Peter'in kimliği artık koronun nefret söyleminden bağımsız düşünülemez hale gelmiştir (Rupprecht, 2001: 73)

Bu sahnenin müziği de ilgi çekicidir. Sahne, kadın partisinin **pp** dinamikler ile söylendiği, yumuşak fakat bir o kadar ürkütücü sesleriyle başlar. Peter sözlerine metanet bulmaya çalışan tavır ile başlar. Devam eden sözlerinde ise ağıtvari ve içe dönük ruh halleri göze çarpar. Peter'in paranoyasını tekrar sahnede görmeden önce erkek sesleri **mf** dinamikleri ile tekrar belirir. Erkek seslerindeki haykırış Peter Grimes tarafından daha yüksek bir dinamikte tekrar edilir.

Peter daha sonrasında iki uşağının ölümünden önceki günlere dönme isteğini anımsar ve "Now the Great Bear" ariasındaki "Turn the skies back and begin again"⁵¹ cümlesine atıfta bulunur. Ellen ile yaşadığı kriz anını tekrar hatırlar fakat bu sefer

⁵¹ "Gökleri çevirip tekrar başlatın" (a.g.e: 48)

koronun katılmasıyla müzik daha çarpıcı bir hal alır. “To hell with all your mercy”⁵² cümlesiyle Ellen'in varlığına hayali bir iğneleme yaptığı düşünülebilir ya da bu “God have mercy” cümlesine bir atıf olabilir. “To hell with all your mercy” cümlesi Peter tarafından soprano ve altonun “Peter Grimes” haykırışından sonra gerçekleşmesi ve sol bemolde sonlandırılan “mercy” yani “şefkat” kelimesi kadınların haykırışının bittiği nota olan sol bemoldür. Bu anlamda kadınlık olgusuna yüklenen şefkat kavramı nitelenir. Peter'in kendi ismini **poco a poco dim** ile çok kısa süreli dinamik değişimlerle tekrar etmesi “Grimes” kelimesini monotonluktan kurtarır. Her tekrar bize Grimes'in kimliğini sorgular (Rupprecht, 2001: 70-71)

Kasaba halkının sesleri giderek yaklaşırken Ellen ve Balstrode gelir. Ellen onunla iletişim kurmaya çalışsa da Peter onu duymaz. Peter zamansallığı ve mekansallığı kaybetmiş durumdadır. Peter daha önceden pek çok kez operada karşımıza çıkan “What harbour shelters peace” parçasındaki sözleri tekrar eder. Tema, semiton çiftlemeleriyle biter. Manevi nitelikteki ölüme ve yeniden doğuşa olan istek yaşamla dünyevi (her ne kadar gerçekçi olmasa da) mücadelesinin yerini alır. Balstrode ona botuyla açılıp gemiyi batırmasını söyler ve Peter da bunu yapar. Gün ağarırken müzik 1. perdenin koro bölümündeki açılış temasına geri döner (Keller'dan aktaran Brett, 1983: 120)

⁵² “Merhametinizin canı cehenneme”

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PETER GRIMES OPERASININ JUDITH BUTLER'İN KURAMLARI KAPSAMINDA İNCELENMESİ

3.1 Performatiflik

Performatiflik terimi ilk kez yirminci yüzyılın önemli dil filozoflarından J.L. Austin tarafından kullanılmıştır. Kelime, icra etmek, sahnelemek anlamlarına gelen “**to perform**” kelimesinden türemiştir. Austin’e göre performatif cümleler herhangi bir şeyi betimlemezler; doğru veya yanlış değildirler. Performatif bir kelimeyi söylemek Austin’e göre eylemde bulunmakla eşdeğerdir. (Austin’den aktaran Oralgöl, 2016: 52). Örneğin kişi evlenirken veya birini çağırırken dili eylemsel bir amaç güderek kullanır. Sözlerin kimi zaman eylem kimi zaman tasvir amacıyla söylenmesi onların performatifliğini belirleyen önemli bir faktördür.

Performatiflik kavramı Butler’ın külliyatı içerisinde birçok bağlamda kullanılan bir kavramdır. Butler, bu kavramı Cinsiyet Belası’nda kullandığında toplumsal cinsiyetin performatif üretimine değiniyordu. Butler’a göre burada önemli olan bir özün veya kimliğin gömülü olduğu yerden çıkarılması değil; aksine, bu tür bir tözü oluşturan edimler, hareketler ve istektir (Butler’dan aktaran Özkazanç ve Agtaş, 2018: 3). "Bu tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle performatiftirler, yani dışa vuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen üretimlerdir. Toplumsal cinsiyetli beden performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olmaması demektir" (Butler, 2008, 224).

Butler’a göre toplumsal cinsiyet performatif bir pratiktir. Toplumsal cinsiyetli özne bir dizi yasağa ve norma atıfta bulunarak varlık kazanır (Butler’dan aktaran Oralgöl, 2016: 53). Böylece bu yasak ve normlar sisteminde doğal olarak kabul edilen heteroseksüel matris inşa edilir. Oralgöl’ün (2016: 53) çalışmasında da bahsettiği üzere bu matris, cinsellik, toplumsal cinsiyet ve arzu üçgeninde uyumlu bir ilişki olduğunu ortaya koyar. Eril cinsiyet erkek rolüne göre davranır ve karşı cins olan kadını arzular; bunun tam tersi de kadın için geçerlidir. Bu matris içinde cinsiyet ile

ilişkili arzu ve cinsel yönelimlerin de doğal olduğu düşünülür. Fakat Butler bu üçgündeki ilişkilendirmelerin kültürel olarak belirlendiğine, yani doğal olmadığına dikkat çeker. En geniş kapsamıyla düşünülecek olursa, toplumsal cinsiyet performatifliği sadece kişinin cinselliğiyle ilgili konuları değil, en basit günlük eylemlerini de kapsamına alır.

Butler'ın performatiflik düşüncesi toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında süreklilik teşkil ettikçe kendini var eden bir olgu olarak karşımıza çıkar. Performatiflik eylem sırasında ortaya çıkar. Yani, kişinin miras aldığı ontolojik bir özne yoktur; ancak performatif pratikler ve tekrarlar aracılığıyla kişi, bu varlığın doğal olduğu düşüncesine kanaat getirir. (Butler'dan aktaran Oralgül, 2016: 54). Fakat toplumsal performatiflerdeki bu inşalar alt üst edici (**subversive**) yollarla yapı bozumuna maruz bırakılabilir. Alt üst edici pratikler, kimliğin içselleştirilmemesine, süreklilikten arındırılmasına ve heteroseksüel matrisin kurduğu iktidarı bozmanın yolları olarak düşünülebilir. Alt üst edici pratikler, toplumda yapılan pek çok adlandırmanın heteroseksüel matris tarafından kurulduğunu ve adlandırması yapılan öznenin 'normal' kabul edilen çerçevesinde sabitleştirildiğini parodik bir biçimde ortaya çıkarırlar.

Performatif pratiklerin sonradan inşa edilmiş olduklarını saklamak ve hep öyle olmuş ve olacakmış sanrısını yaratmak için sürekli tekrara ihtiyaçları vardır. Bu tekrarlar aynı zamanda iktidar aracılığıyla kişi üzerinde de etkisini gösterir. (Butler'dan aktaran Oralgül, 2016: 55). Bu noktada Butler'ın bahsettiği bu sistematik düzen yorumlamasının aslında Batı kültürel mirasının getirdiği bir bakış açısı olduğunu unutulmamalıdır. Heteroseksüel matrisin işleyişi toplumdan topluma değiştiği için Butler'ın performatiflik yorumlamalarının evrensel geçerliliği olduğu düşüncesi tartışmaya açıktır. Bu sebeple performatiflik yorumlaması yapılacak konular tek merkezden ele alınmamalıdır; çünkü bakış açıları da toplumsal cinsiyet performatifleri gibi birer sosyal inşadırlar ve kendi doğruluklarında da töz etkisi ararlar.

3.2 Peter Grimes Operasında Performatiflik

Austin'in (1962) performatifliği tanımlarken üzerinde durduğu konu ilk olarak kelimenin etimolojik anlamıydı. Opera sanatı da belli edim ve hareketlerin sahne üzerinde icrasına dayandığı için performatiflik kavramı sahne sanatları için özellikle

uygun bir terimdir. Opera da bu performatifliği ve bestelendiği dönemdeki kültürlenmelerin etkisini, müzik ve olay akışı yoluyla günlük hayattakinden daha derin bir şekilde seyircinin karşısına çıkartır. **Peter Grimes** operasında da performatifliğin izlerini karakterlerin kişilikleri, olay akışı, partitür ve operanın bestelenme sürecini etkileyen faktörler bağlamında çok boyutlu olarak ele almak mümkündür.

Butler'ın da bahsettiği gibi toplumsal cinsiyet matrisinin varlığı sürekli tekrar edilmesine bağlıdır. Opera sanatında da performansın sürekli tekrar edilmesiyle karakterlerin iç dünyalarına ait yapılmış düzenlemeler performansçılar tarafından içselleştirilerek olay akışının bir parçası haline gelir. Operanın akışı kapsamında düşünöldüğünde ilk bakışta bu performatif kodlamalar görölmese de karakterlerin ve olayların yaratım sürecini etkileyen faktörler araştırılarak bu performatifliklerin nedenselliği sorgulanabilir. **Peter Grimes** operası kapsamında düşünöldüğünde performatif araştırmanın ana odağı baş karakter Peter olmalıdır. Bunun sebebi hikayedeki olay akışının merkezinin Peter'ın topluma yabancılaşması ve onun toplumdan dışlanması olmasıdır. Peter, kimi noktalarda bu matrisi alt üst etmenin yollarını aramaktadır. Fakat unutulmaması gereken nokta bunun opera içinde dolaylı yollardan ele alındığıdır.

Peter'ın alt üst edici kimliğinden bahsetmeden önce onun heteronormatif matris içinde nasıl konumlandığı açıklanmalıdır. Peter orta yaşlarda bir balıkçıdır ve sahilde döküntü bir kulübede yaşamaktadır. Maddi yetersizlikler içinde olduğu, zengin olma arzusunu dillendirdiği sözlerinden anlaşılabilir. Fakat Peter, fakir bir balıkçı vizyonuna sahip değildir. Vizyoner olduğu kendisi tarafından da dile getirilmektedir. Bu vizyonerliğin ne olduğu hiçbir zaman edimsel olarak dile getirilmese de söylediği parçaların anlamsal zenginliği Peter'ın derinliğini ortaya koyar. Peter'ın vizyoner kimliğinin heteronormatif matrise karşı bir alt üst etme biçimi olarak görölmüş; kasabalılar tarafından bu kimlik bir tehdit unsuru olarak yorumlanmıştır. Öyle ki prologdan itibaren görölen **policing**, yani sosyal kontrol mekanizmaları Peter'ın performatifliğinin toplumsal boyutta bir sorun yarattığına işarettir.

Peter, karanlık, yanlış anlaşılmış ve kırılğan özellikleriyle prologdan itibaren ön plandadır. Peter'ın suçlandığı nokta, uşağı William'ı öldürmesi gibi göröse de aslında Peter'ın kimliğiyle birleşen performatiflik değerleri de kasaba halkı tarafından

sorgulanmaktadır. Başka bir deyişle, Peter'ın katil olduğu varsayımı aslında onun öldürme performatifliği kadar toplum düzenini bozan performatifliğiyle de ilişkili bir durumdur. Bu nedenle Peter'ın katil olduğu veya etik olarak kötü bir insan olduğu düşüncesinin temelinde uşağın ölümünden önceki normatifiğe aykırı edimleri vardır. Bunun bir örneği toplumda kötü anlamda marjinalleştirilmiş gruplara atfedilen kimliklerin, performatifliklerinin de kötü olacağı varsayımdır. Örneğin toplum tarafından hor görülen bir etnik grubun ahlaksız davranışlar yapmaya daha elverişli olduğunun düşünülmesi gibi.

Sürekli devam eden kimlik yargılamasına bağlı olarak da Peter'ın kendi öznelliğini kabullenmesinde problemler ortaya çıkar. Prologda, Swallow, mahkeme sırasında çocuğun nasıl öldüğünü Peter'dan açıklamasını istediğinde, Peter, "I" yani ben tümcesini kullanmadan olayı üçüncü tekil şahıs ağzından anlatır (Crawford, 2013: 40). Bu sebeple Peter mahkemenin kendisini suçladığı olayları içselleştirmediği ve Peter'ın özünü dışsal bir hikâyenin parçası haline getirdiği olduğu düşünülebilir. Prologda performatif anlamda dikkat çekilecek başka bir konu ise Crawford'un da bahsettiği üzere Peter'ın kendini savunma üzerine isteksizliğidir. Öyle ki bu isteksizlik Peter'a yöneltilen suçlamalar ve sorgulamalar, Peter tarafından yanıtız bırakılır. Bu durumu Crawford (2013: 38-51) 'sessizleştirme' kavramı kapsamında inceler ve bu durumu Foucault'nun sessizliğin bir direnç olduğu düşüncesine bağlar. Bu düşünceye göre Peter'ın suskunluğu sürekli tekrar eden normatiflik kodları sebebiyle kökleşmiş bir sessizliğe dönüşmüştür; bu sebeple tedavisi yoktur. Gerçekten de Peter'ın operada zaman içindeki çöküşü kökleşmiş ve tedavisi olmayan bir hastalığın kişinin sonunu getirmesi gibi sinsi ve içten içe ilerleyen karakterdedir.

Peter'ın normativitenin dışında olduğu algısı herkes tarafından bilinse de Ellen ve Balstrode gibi karakterler Peter'ı kabul edilebilir sınırlara çekmeye çalışırlar. Bunu prologdaki Ellen ve Peter'ın düetinde görebiliriz. Fakat Peter, kendisine dayatılan sosyal uysallaştırmaya karşı çıkar. Üzerindeki suçlanma halinin sürekliliğinden ve değişmezliğinden yakınır:

“(…)
Ellen
Peter, namını düzelteceğiz.
Yeni bir itibarın sıcaklığını bulacaksın.
Peter
Ta ki kasaba nefreti
Seni de zehirleyene kadar…
(…)
Peter
Sadece boğulan hayaletleri
Zaman unutmayacak.
Ölüler şahittir.
Kader ise kör”⁵³

Butler’a (1993) göre sürekli tekrar eden ve tikel gibi görünen performatiflikler alt üst edilebilir. Metaforik anlamda düşünüldüğünde Peter’ın toplumla uyumsuzluğuna rağmen var olmaya devam etme ısrarı bu alt üst etme biçimini örneklendirir. 1. perdenin 1. sahnesinde Balstrode ile olan konuşmasına bakıldığında Peter’ın “I am native, rooted here” sözleri bu ısrarın belirtisidir. Yine aynı diyalog içinde Peter’ın dikkat çeken diğer sözleri ise şöyledir:

“(…)
Benim tasavvurlarım var.
Ateşli tasavvurlarım…
Bana hayalperest diyorlar.
Hayallerime gülüyorlar.
Onları yeneceğim.
Yakaladıklarımı satacağım.
Denizleri kurutacağım.
Ellen’la evleneceğim”⁵⁴

Bu alt üst etme hali sadece operanın sonlarına doğru yok olmaktadır. Peter’ın bu alt üst etme performatifliğini müzikal olarak gözlemlediğimiz yerler ise aryaalarını büyük bir lirizm içinde seslendirdiği anlardır. Küçük bir sahil kasabasındaki bir balıkçının sınırlarının çok dışında, hayal gücü geniş bir tablo sunar bize. Bunu özellikle “Now the Great Bear” aryasında görebiliriz. Fakat bu lirizm halk tarafından hoş karşılanmaz. Yeğenler onun deli olduğu düşünür, Ned ise ona saldırmaya kalkışır.

⁵³ (a.g.e: 6)

⁵⁴ (a.g.e: 15)

Butler'a göre performatiflik bir tasvir işi değildir; eylemin ta kendisidir. Operada da eylemler söz ve müzik yoluyla performatifliklerini kazandığından leitmotif benzeri bir işlev gören müzikal motif ve temalar karakterlerin performatifliklerini derinleştirir. Peter'in 2. perdede Ellen ile tartışması sırasında sıklıkla dokuzlu aralık kullanması buna bir örnektir. Dokuzlu aralık disonant yapısıyla Peter'in aykırılığının temsiline dönüşür bir anlamda. Ellen John'un boynundaki izin sebebini sorduğunda Peter'in söylediği "hurly burly"de buna rastlarız. Bu daha önceden bize "What harbour shelters peace" parçasındaki dokuzlu aralığı hatırlatılır. Tartışmanın geri kalanında Peter'in söylediği "Wrong to plan! Wrong to try! Wrong to live! Right to die!" sözleri de benzer armonik yapı içindedir. Fakat bu sefer aralık çevrilmiştir. Performatiflik sürekli tekrar hali gerektirir; operada her zaman sözler aracılığıyla değilse de leitmotif benzeri müzikal biçimlemeler, performatifliklerin töz bilincine nasıl dönüştüğünü anlamamıza yardımcı olur.

Butler'a göre özne ve iktidarın sıkı ilişkisi sebebiyle performatif tekrarlar bir töz etkisi, yani her zaman öyleymiş ve öyle olacakmış algısını yaratmak suretiyle tekrara ihtiyaç duyarlar. Özne ve iktidarın bu sıkı ilişkisi, toplumsal ve siyasal alanın sıkı bir determinizme tabi olduğu anlamına da gelmez. İktidarın kendi varlığına tehdit oluşturan performatiflere karşı dışlayışı sürekli tekrar halindedir. Prologda, Hobson'un Peter Grimes'ı çağırması buna örnektir. Rupprecht (2001) bunu J.L. Austin'in sözlerin edimsel güçlerini olayların özelinde incelediği düzsöz edimi (**locutionary speech act**), etkisöz edimi (**perlocutionary speech act**), ve edimsöz (**illocutionary speech act**) edimi kavramlarıyla açıklamaktadır. Hobson'un Peter'in ismini çağırdığı sahne her ne kadar nötr imleyen olarak görünse de aslında Austin'in düşünce sistemine göre directive işlevdedir. Swallow'un "Peter Grimes, we are here to investigate the cause of death ..." ⁵⁵ cümlesinde Peter'in isminin kullanım etkisi ise **assertive**'dir. Rupprecht çalışmasında **assertive**'lerin şeylerin özlerini anlamakta, **directive**'lerin ise şeyleri harekete geçirmekte etkili olduğunu belirtir. Örneğin Swallow'un : "Peter Grimes, I here advise you - do not get another boy apprentice" cümlesi **directive**'dir çünkü Hobson'un çağırışındakinden farklı olarak emir verici ve düzenleyici bir özellik taşır (Rupprecht, 2001: 36). Bu nedenle operanın akışında karşılaştığımız ve çoğu zaman farkına varmadığımız söz edimleri ilk bakışta nötr imleyen gibi görünseler de aslında performatiflerin işleyişlerine yön verirler.

⁵⁵ "Peter Grimes, ölümün sebebinin soruşturulması için buradayız" (a.g.e: 2)

Operanın doruk noktasını oluşturan 2. perdedeki Ellen ve Peter'in tartışma sahnesinin bitişi bu performatiflerin operanın işleyişinde nasıl rol oynadığını gösterdiği için önemlidir. Ellen'in "We have failed!" cümlesinin ardından söylediği "So be it, and God have mercy upon me!" cümlesi Peter'in toplumla barışı ve yardımı reddetmesiyle onun dışlanmasını hızlandırmıştır. Bu sahnenin hemen sonunda Peter'in dua teması olarak bilinen "So be it! and God have mercy upon me!" melodisi kasabadaki farklı kişilerce tekrar edilerek bir nefret söylemine dönüşmüştür. Nefret söyleminin performatifliği başka bir bölümde incelenecektir. Fakat bu örnek performatiflerin sadece bireysel bazda çalışmadığını göstermek için önemlidir. Peter vakasında ise onun normdan uzak performatifleri bireye karşı toplum çatışmasını yaratmıştır.

3.3 Özne ve Öteki İlişkisi

Performatiflikler kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Performatifliklerin anlam kazanması için özne tarafından üretilmesi gerekir. Öznenin öteki ile ilişkisi performatifliklerin değerinin belirlenmesinde etkindir. Butler, **The Psychic Life of Power** (İktidarın Psişik Yaşamı) kitabında, öznenin sınırlarının ne iktidar tarafından tam olarak belirlendiğine ne de öznenin kendi eylemleri üzerinde tam olarak güç sahibi olduğuna dikkat çeker. Öznenin varlığı ötekine ve ötekinin onu tanımasına bağlıdır. Öyle ki tanınmamak özne için var olmamak ile eşdeğerdir. Bu yüzden öznenin varlığını ötekinin varlığından bağımsız düşünemeyiz (Butler'dan aktaran Sarıtaş, 2016: 310). Öznenin ve ötekinin bağımlılığı, özneliğin özerkliği iddiasını çürütür. Bu bağımlılıktan dolayı kişilerin dilsel ve bedensel ihlale açık olduğunun kabul edilmesi ve 'kırılganlık' üzerinden bir siyaset ve etik geliştirilmesi önerilmiştir. (Sarıtaş, 2016: 311).

Öznenin tanınırlığını belirleyen şey normlardır. Normlar kimini tanınabilir kılarken kiminin özneliğinin tanınmasını zorlaştırır. Butler'a göre normlar ile yasalar aynı şey değildir. Normlar toplumsal pratiklerin normalleşmesinde iş görürler. Yasalar her zaman cezai yaptırımlardan bahsederken normlar performatifleri düzenler, tanımlar ve nizama sokar. Normlar yaşamları ve performatifleri düzene soksa da tek başına ele alındıklarında ontolojik statüleri yoktur. Normlar bedenselleşme, fiiller ve idealleştirme aracılığıyla tekrar tekrar üretilirler. İnsan olarak yaşamlarımız bu sürekli yinelenerek belirlenen normların bizi tanıma esasına bağlıdır (Sarıtaş, 2016:

312). Daha önceden bahsedilen alt üst etme biçimleri sosyal inşaların imitasyona dayanarak oluştuğunu bilinçli bir şekilde gösterirler. Böylece normatif inşaların ve ideallerin kurgusal olduğu ortaya çıkar. Alt üst edici pratiklerin kimliği süreklilikten ve içselleşmişlikten arındırması, öznenin öteki tarafından sabitleştirilmesine bir karşı çıkıştır. Bu sebeple öteki tarafından normalleştirilemeyen özne, kendisine öteki tarafından yüklenen ontolojik varlıktan uzaklaşır.

Öznelerin tanınırlığının belirlenmesinde toplumsal cinsiyet, ırk, cinsellik, engellilik, sınıf gibi ayrımlar devreye girer. Bu süreçte özneyi ayırt eden normlardır. Belirlenen normatif tanımların dışında kalanların özneliliği problematik bir kapsama girer. Buna örnek olarak interseks bireyler düşünülebilir. Bu kişiler normların ürettiği tanınmazlık konumlarındaki kendine özgü performatifliklerinde olmak ile olmamak arasında kalmış figürler olarak karşımıza çıkarlar (Sarıtaş, 2016: 312). Bu durum norm dirimselliğinin sınırlarını aşmayan bireyler için daha olağan bir süreç izler. Anne karnındaki cinsiyetsiz bir bebeği cinsiyetlendirerek bir özneye dönüştüren bu süreç farklı otoriteler aracılığıyla özne üzerine doğallaştırılmış performatiflikler yükler. Özkazanç ve Ağaş'ın (2018) da belirttiği üzere otoritelerin bu doğallaştırma sürecine kurucu çağırma (**interpellation**) denir. Kurucu çağırma yöntemleri normların kendi tanınırlığını oluşturmalarında kurumsallaştırıcı bir rol oynar. Bu otoriteler arasında tıp, din, hukuk gibi disiplinler sayılabilir.

Daha önceden de bahsedildiği üzere performatiflerin en temel özelliği kendilerini sürekli tekrar etmeleridir. Performatifler kişilere ilk bakışta hiç değişmeyen bir öz olarak görünseler de aslında zamansal ve mekânsal norm tanımlarına göre son derece değişkendirler. Normlar da bu performatifler gibi kendi tanınırlığını kabul ettirmek için sürekli tekrara ihtiyaç duyarlar. Bu tekrarlar ırk, cinsiyet, kültür gibi konularda tekil bir morfoloji izleme eğilimindedir. Bu morfolojik tekilleşme koşulunu sağlayan öznelerin tanınırlığı kesinleşir (Oralgül, 2016, 314). Bu kesinleşme bu tür öznelerin toplum içindeki normatif yerinin güçlenmesiyle eş zamanlı olarak gerçekleşir. Morfolojik tekilleşmeyle normatif konumu güçlenen bireylerin toplumdaki tanınırlıkları, yani yaşayabilirlikleri artar. Butler'ın değindiği konulardan biri de kişinin yaşamının değerinin belirlenmesi konusudur. Butler'ın gündemindeki sorular şöyledir: "Kimin yaşamı yaşamdır?", "Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?" (Butler'dan aktaran Orgül, 2016, 58). Yas tutmak yaşamların yaşam sayılmasının temel

koşuludur. Bu anlamda öznelerin yasının tutulması onların yaşamının anlaşılabilirliğine ve var olma hakkına dair en temel soruları cevaplar.

Özetlemek gerekirse özne ve öteki arasında temel bir ilişki bulunmaktadır. Öznenin tanınabilirliğini ortaya koyması için öteki tarafından değerlendirilmesi gerekir. Öznenin tanınma süreci sosyal performatiflerin doğallaştırılmasında belirleyici normlar tarafından oluşturulur. Doğallaştırma, özneler üzerine tanımlayıcı ve tekil nitelikli yapılar yükler. Bu nitelermeler çeşitli otoritelerin kurucu çağırma yöntemiyle doğallaştırılır ve tekrar edilme hakkı kazanır. Doğallaştırılan performatiflere uyan bireylerin yaşamları normatif çerçevede kabul edilebilir olduğundan bu yaşamlar yaşamaya ve yas tutmaya değer hale gelir. Bu normlara uymayan kişilerin yaşamları ise problematik bir sürece girer.

3.4 Peter Grimes Operasında Özne ve Öteki İlişkisi

Peter Grimes operasında izleyicinin gözüne çarpan ilk tema kişiye karşı toplum temasıdır. Prologdan itibaren Peter'ın üzerinde süregelen bir yargılanma olduğu ortadadır. Operada bu yargılanma Peter'ın yardımcısını öldürmesine dayandırılrsa da Peter'ın hayatının normatif tanınırlığının olmamasının bu yargılama üzerindeki olumsuz etkisi belirgindir. Bu bölümde Peter'ın öznelliğinin toplum ile karşılaştığı anlara dikkat çekilecektir. Bu sayede Peter'ın tanınırlığının giderek yok olmasıyla ona biçilen yaşama değerinin de eş zamanlı olarak azaldığı gösterilecektir. Operada belirgin hukuk ve din gibi çeşitli otoritelerin bu tanınma biçimlerine etkisine de değinilecektir.

Kurucu çağırma (**interpellation**) yöntemleri normların tanınırlığının doğallaştırılmasında etkin oldukları için önemlidir. Operanın mahkeme sahnesiyle açılmasının izleyici üzerinde yarattığı etki büyüktür. Operanın başında mahkeme sahnesinin kullanılması, Peter'ın kurucu çağırma biçimlerine yön veren en etkili otoritelerden mahkemenin Peter'ın kimliğini nasıl tanımladığı açısından önemlidir. Swallow, burada yargıç göreviyle objektif bir aracıyı temsil etse de o da diğerleri gibi Peter'a karşı şüphle yaklaşır. Swallow, tavernacıya Auntie (hala) ismiyle hitap eden Peter'a ona bu şekilde hitap etmemesini söyler. Bilindiği üzere Auntie'nin hala lakabını almasının sebebi kasabada hovardalıklarıyla nam salmış Yeğenler'dir. Swallow

burada bu lakabın kullanılmasını reddederek kurucu çağırmanın doğallaştırılmasını da bir anlamda engellemiş olur. Fakat Swallow, Peter'ı mahkeme önünde tasvir ederken aynı objektiflikte değildir. Swallow, Ellen ile konuşması sırasında Peter ile neden iş birliği yaptığını sorarken Peter için kullandığı tanımlamalar ise objektiflikten uzaktır: "Why should you help this kind of fellow – callous, brutal, and coarse?"⁵⁶

Peter'ın normatif tanımlamaların dışında kalması operada birçok sahnede tekrar edilir. 1. perdenin 2. sahnesinde Peter'ın lirik parçasını söylemesinin ardından gelişen olaylar ve devamında söylenen "Old Joe has gone fishing" parçası buna önemli bir örnek teşkil eder. Hatırlanacağı üzere, Peter, tavernanın girişinde sözleri ve karmaşık armonik yapısıyla vizyonerliğinin dışa vurumu olarak yorumlayabileceğimiz "Now the Great Bear" ariasını söyler. Bu aya, Peter'ın toplumla karşılaştığı diğer zamanlardaki dramatik tınıdan çok lirik yapısıyla ön plana çıkar. Parça, Peter'ın kendine sakladığı kimliğinin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Aryanın bitişinin hemen ardından Yeğenler tarafından Peter'ın ariayı bitirdiği mi notasının taklit edilmesi, Peter'ın şan partisi ve sözlerle açığa çıkardığı kimliğiyle dalga geçilmesi olarak yorumlanabilir. Koro burada onun çıldırması ya da sarhoş olduğunu söyler çünkü bu performatiflik başka koşullarda kabullenilebilir değildir. Bu sayede sürekli tekrarlayan tanım dışı bırakma biçimleriyle Peter'ın kırılabilirliği üzerinde oynanmaktadır.

Peter'ın kimliğinin kırılabilirliğiyle oynama süreci Peter'ın ariasının bitmesinden ardından söylenen "Old Joe has gone fishing" parçasında da devam eder. Parça, Balstrode karakteri tarafından Peter'a karşı halkın artan gerilimini azaltmak için basit bir parça olarak söylenmeye başlar. Kasabadakilerin de katılımıyla ritim, melodi ve uyum açısından karmaşık bir parçaya dönüşür. Bu karmaşa aslında her toplumda var olan kaotik düzenin yansımasıdır. Parça, ilk bakışta birbiriyle uyumsuz ve sonradan eklenen şan partileri nedeniyle neredeyse kakafonik sayılabilecek bir duyumdur fakat bunlar her toplumda var olabilecek düzensizliklere tanınan esneklikler olarak değerlendirilebilir. Önceki kısımda bahsedildiği üzere öznelerin performatiflikleri ne kendi eylemleri üzerinde mutlak bir güç sahibidir ne de iktidar tarafından mutlak bir şekilde kontrol altındadırlar. Bu anlamda parçada gördüğümüz düzensizlik, öznenin

⁵⁶ "Neden bu duyarsız, zalim, kaba adama yardım etmek isteyesin ki?" (a.g.e: 4)

iktidar ile kendi benliği arasında kalma durumunu yansıtır. Fakat Peter'ın iktidarla dengesiz ilişkisi parçada temsil edilen çoğulcu yapıyı bozar.

Operada etkin başka bir otorite de dindir. İlk bakışta dinin etkisi küçük gibi görünse de dinsel pratiklerin sürekli tekrar edilmesi yoluyla din, bireyler üzerinde sürekli var olan bir öz etkisi yaratır. Dini kurallar değişmez gibi görünse de aslında zamana ve mekâna bağlı olarak değişmektedir. Bu sebeple dinin belli bir bölgede ve zamanda belirlediği tanımlamalardan bahsetmek mümkündür. Evlilik, din aracılığıyla desteklenen kurumlardan biridir. Kişilerin evlenip soyunu devam ettirmesinin herkes için uygulanabilir görünmesi aslında morfolojik tekilleşmenin yansıması olarak düşünülebilir. Bu idealleşmenin dışında kalan kişiler kural bozucudurlar. Peter'ın zengin olup evlenme isteği de aslında kendisine biçilen sosyal uyum sürecinin bir parçasıdır. Öznelerin tanınabilirliğinde toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi ayırt edici etmenler vardır. Peter, zengin olup Ellen ile evlenerek toplumdaki tanınırlığını arttırmayı hedeflemektedir. Kasaba ile onun arasında bir köprü görevi gördüğü için Ellen bu uyum sürecinin en etkili parçasıdır. Ellen'ın bu köprü rolünü üstlendiği Peter ile diyaloglarından da anlaşılabilir. Prologda Ellen şu sözleri söyler: "Peter, we shall restore your name. Warmed by the new esteem that you will find". Buradan Ellen'ın en başından itibaren Peter'ın tanınırlığını arttırmaya çalıştığı görülebilir. Ellen ne zaman Peter'ın topluma uyum sağlayamayacağını fark etse toplumun bir aynası olarak karşımıza çıkar. Örneğin 1. perdenin ilk sahnesinde Peter'a neden yardım ettiği sorulduğunda söylediği "Let her among you without fault cast the first stone" ariettasını Anglikan ilahilerini andıran melodilerle birleştirir ve dini metaforizasyon aracılığıyla kasabanın desteğini kazanmaya çalışır. Burada Ellen'ın izlediği yöntem kasabanın din aracılığıyla yönettiği kurucu çağırma biçimini yine aynı otoritenin belirlediği tanınabilirlik biçimleriyle sunmaktır. Benzer şekilde Ellen'ın bu sahneye gelmeden önce John'un boynundaki yarayı ve kazağındaki yırtığı gördükten sonra söylediği "Child you're not too young to know" sözlerindeki kromatizm önceki ariettasına bir gönderme olarak düşünülebilir. Bu gönderme Ellen'ın performatifliklerini toplum tarafından tanınanabilir 'öz'üne döndürür. Ellen kasabaya karşı gibi görünse de aslında benzer performatiflikleri kullanmaktadır. Peter'a dayatılan evlenme olgusu da kasabadaki herkesin paylaştığı ortak 'öz'e çekme çabalarından bir tanesi olarak karşımıza çıkar. Ellen'ın normatif çerçevedeki rolü Peter'ın aksine alt üst etme

biçimlerini kullanmak değil toplumdaki normların sınırlarını içine Peter'ı da alabilecek kadar genişletmektir.

Operanın doruk noktasına ulaştığı 2. perdenin 1. sahnesindeki Ellen ve Peter tartışmasının bittiği an Peter'ın sosyal anlamdaki tanınırlığının artık imkânsızlaştığını gösterir. Ellen'in tekrar eden "We've failed" cümlelerinin ardından Peter, "So be it! God have mercy upon me!" diyerek kendi anti-normatifiğinin kabulünün dinsel bir metaforunu yapar ("So be it" – Âmin sözüyle aynı anlama gelir). Bu anlamda Peter, dini otorite kapsamında kendi tanınabilirlik ihtimalini de reddetmiş olur. Bu sırada Ellen'in söylediği 'hush' tümceleri Peter'ı yaklaştığı felaketten korumaya çalışır. Peter'ın yaşam hakkı kimliği sebebiyle problematik bir hale gelmiştir.

Yazılı kanunlar ve ahlaki kuralların farklı işlevleri olsa da iki kavram da kültürlenme sürecinde yaratılmış; tarih boyunca birbirini izlemişlerdir. Toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet de benzer şekilde birbirini izleyen kavramlardır. Nasıl ki biner (**binary**) biyolojik cinsiyet kavramlarının belirlenmesindeki metodolojik süreç, toplumsal bakış açısının Aydınlanma'dan beri süregelen tekil kavramlara verdiği önemle şekillendiyse ahlaki kurullarla hukuk kurulları arasında da benzer bir bağlantı kurulabilir. Peter, 1. perdede "I have my visions. Fiery visions. They call me dreamer. They scoff at my dreams"⁵⁷ sözleriyle topluma karşı koymaya hazır biri olarak kendini gösterirken 3. perdede artık kendi özneliğinden tiksinen ve utanan birine dönüşür. Bu süreçte farklı karakterler tarafından sürekli tekrarlanan negatif bakış açıları kadar çeşitli otoritelerin normalleştirdiği kurucu çağırma biçimleri de etkindir. Peter operanın sonunda en temel anlamdaki özünü bile sorgulayacak hale gelir. Peter, 3. perdedeki monoloğunda artık rüyalarından ve vizyonundan bahsetmez. Burada kendi kimliğiyle toplum içinde barınamayacağına kanaat getirdiği için toplumsal dışlanma sürecinin sonuna gelmiştir. Peter'a öteki tarafından kendisine biçilen töz artık esamisi okunmayan, toplumsal anlamda tanınması imkânsız bir hiçlik haline gelir. Peter'ın tanınırlığının sıfırlanması ona ait özneye dair yasın tutulmasını da imkânsızlaştırır. Bu yüzdendir ki Peter'ın delirme sahnesi onun sosyal kopuşunun göstergesidir. Öyle ki kasabadaki arkadaşları Balstrode ve Ellen artık onun kasabadaki yaşamının imkânsız olduğunu söylerler. Artık Peter'ın var olması imkânsızdır. Bu yüzden bir kayığa atlayıp

⁵⁷ "Benim tasavvurlarım var. Ateşli tasavvurlarım... Bana hayalperest diyorlar. Hayallerime gülüyorlar" (a.g.e: 15)

denizde kayığını batırmalıdır. Bu süreç aslında Peter'ın yaşamının gerçek anlamda artık yas tutulmaya değer bir hayat olmadığını gösterir.

3.5 Bedenlerin Maddeselliği ve Nefret Söylemi

Foucault'nun güç fikrinden etkilenen Butler'a (1993: s.2) göre bedenin maddeselliği söylemseldir. Bu, bedenin sınırlarının ve cinselliğinin süregelen düzenleyici normlar aracılığıyla maddeleştiği anlamına gelir. Bu düzenleyici normlar cinsiyet, ırk, sınıf gibi ayırt ediciler yoluyla bazı bedenleri kabule layık bulurken bazılarını marjinalleştirirler.

Butler'a göre beden var olduğu kültürel inşanın dışında işlev gösteremez. Bu düşünceye göre bedenlerin maddeselliği sosyal, tarihsel ve kültürel inşalara dayanır. Cinsiyet ise gerçeklere dayanan/doğal bir kategoriden ziyade normatif bir inşadır. Benzer normatif kodlamaların bir sonucu olarak da kimi bedenler değerli atfedilirken (heteroseksüel, beyaz) kimileri nesneleştirilerek değersizleştirilir (siyah, lezbiyen). Güzellik kavramı ise normativitenin maddeyi kontrol ettiği unsurlardan biri olduğu için önemlidir. Güzelliğin yani istenilen ve değerli bulunan normun dışındaki çirkin, değersizleştirilerek dışlanmış alanlara (**excluded sites**) itilir. Dışlanmış alanlara itilen kişilerin sınırlarına bu normların düzenleyiciliği dayatılır. (Butler, 1993: 8).

Performatifler beden aracılığıyla gerçekleştirildikleri için maddesel nitelik taşırlar. Özne ile öteki birbirine bağımlı olduğundan, özne maddesi itibariyle ihlale ve şiddete açıktır. Butler (1997), **Excitable Speech: A Politics of the Performative** (Galeyana Gelen Konuşma: Bir Performatif Siyaseti) adlı kitabında dilsel kırılma ve yaralanabilirlik bağlamında nefret söylemini yorumlamaktadır. Butler'ın bu kitabında özellikle değindiği konu, dilin nasıl yaralayabildiği yani insanların kırılma ve yaralanabilirliklerini etkileyebildiğidir. Dilin yaralayabilmesinin sebebi var olmak için dile ihtiyaç duymamız ve ötekine bağlı kırılma kişileri olmamızdır (Butler'dan aktaran Özkazanç ve Agtaş, 2018: 3). Bu görüş dilin performatifliğini ön plana koyduğu için önemlidir.

Yaralayıcı ifadeler sorununun temelinde adlandırmalar yatmaktadır. Austin'in dil performatifliğine dair yorumlamalarındaki ilk ayırım doğru/yanlış olarak nitelenen saptayıcı sözler ile isabetli/isabetsiz olarak nitelenen performatif sözler ile başlar. Austin, bu ayırımla ifade ve eylem; yani bir şey söylemek ile bir şey yapmak arasındaki

farkı ortaya çıkarmaya çalışır. Gündelik yaşamımızdaki varsayım çoğu zaman ifade ile eylem arasında bir fark olduğunu söyler. Austin bu noktada dildeki performatiflerin ayrık yanlarını ortaya çıkarmaya çalışır. Austin argümanını derinleştirdikçe, saptayıcılar ve performatifler arasında net bir ayırım olamayacağı görülür. Bu sebeplerden dolayı dilde performatif olanı olmayandan ayırmaya dair karşılaşılan başarısızlık dilin kaçınılmaz biçimde performatif olduğunu ortaya koyar (Austin'den aktaran Özkazanç ve Agtaş, 2018: 4).

Austin saptayıcılar ile performatif arasındaki ayırmadan ziyade farklı söz edimleri arasındaki ayrımlara dikkat çeker ve edimleri üç gruba ayırır: düzsöz edimi (**locutionary speech act**), etkisöz edimi (**perlocutionary speech act**) ve edimsöz edimidir (**illocutionary speech act**). Düzsöz edimine göre “bir şey söylemek bir şey yapmaktır”. Etkisöz edimi ise bir şey söyleyerek bir edim oluşturmaya çalışır: inandırmak, ikna etmek, vazgeçirmek, şaşırtmak bunun örneğidir. Edimsöz edimiyle ise bir şey söylerken yapıyor olmak kast edilir. Birini karısı veya kocası olarak kabul etmek, bir varlığa isim vermek gibi ifadeler bunun örnekleridir. Buna göre edimsözler de kendi içlerinde hüküm gücü belirten ifadeler (**verdictives**- bir jüri veya yargıç tarafından söylenen ifadeler), icra gücü belirten (**exercitives** —emredici, tavsiye eden, ısrarcı ifadeler), sorumluluk belirten (**commissives** — kişinin söz verdiği, taahhütte bulunduğu ifadeler), davranış belirten ifadeler (**behabitives** —tebrik eden, özür dileyen, taziyede bulunan vb.) ve açıklama gücü belirten ifadelerdir (**expressives** – savunan, kabul veya itiraz eden, cevap veren ifadeler). Fakat bu tanımlamalar tümcelerin veya sözlerin anlamının bağlı olduğu mekânsal ve zamansal koşullara bağlı olduğu gerçeğini değiştirmez. Dolayısıyla sözcüklerin anlamlarının asla mutlak değeri yoktur. Sözlerin anlamları öngörülemez bir yoğunlaşma ile meydana gelir (Özkazanç ve Agtaş, 2018: 5-6). Bu noktada özellikle dikkat edilmesi gereken konu, analizi yapılan söz edimlerinin aynı kültürün içinde farklı zamanlarda farklı anlamlandırmalar ifade edebileceğidir. Özellikle Batı toplumu gibi kültürel değişimlerin hızlı yaşandığı toplumlarda dilsel performatif yorumlamaları yapılırken ilgili döneme ait normativite kodlamaları göz önünde bulundurulmalıdır. Bu sayede dilsel performatiflerin bireyler üzerinde yarattığı edimsel güç doğru şekilde anlaşılabilir.

Austin'ın dilin performatifliği üzerine düşünceleri Butler'ın dilin kırılabilirliği fikrini zenginleştirmesi için bir zemin oluşturur. Butler'ın gündeminde dildeki bu

performatiflerin kişiyi nasıl yaralayabildiği vardır. Eğer dil, bedeni sürdüren şey ise dilin varlığı tehdite açık haldedir. Şiddet yalnızca bedeni hedef almaz, dili de hedef alır. Beden ağır bir şekilde şiddete maruz bırakıldığında dil de yitilir. Bazen birey kendisine uygulanan bu şiddete karşı koyarak kırılma sınırlarını esnetmeye çalışır (Butler'dan aktaran Özkazanç ve Ağaş, 2018: 6-7).

Konuşma, bedensel bir aktivite olduğundan beden ve söylem birbirinden bağımsız düşünülemez. Fakat bireyin dile getirdikleri ifade ettikleriyle her zaman aynı değildir. Kişi çoğu zaman söz edimleri üzerinde daimî bir güç sağlayamayarak söylemek istediklerinden daha fazla ve daha farklı şeyler söyler (Özkazanç ve Ağaş, 2018 s. 8). Toplumda normalleştirilen kimi söylemlerin de kimlikler üzerinde yarattığı etki o edimlerin dilsel performatiflerinde kendini gösterir. Bu sebeple tehdit olduğu düşünülmeyen kimi söylemler bedenin maddeselliğini tehdit ettikleri için bu söylemlerin güçleri dilsel anlamlandırmalarla sınırlı değildir.

Butler, heteronormativitenin yıkılabilmesi için, saldırgan ifadelerin güçsüzleştirilerek yeniden sahnelenmesini (**restaging**) ve yeniden canlandırılmasını (**resignifying**) önerir. Ona göre bu tehdit edici ifadeler iki katlanmasına (**redoubling**) örnek olarak rap müzik ve hicv gösterilebilir.

Butler (2011), **Bodies in Alliance and The Politics of the Street** isimli konuşmasında değerli atfedilen kimselere verilen, kamusal alanda hareket edebilme özgürlüğünün grup ilişkisi ile bağlantısını şu şekilde açıklar:

“(...) Bir ittifak değilse de bir grup, görülse de görülmese de oraya yürüyor. Toplumsal cinsiyet icrasına, politik olarak şekillendirilmiş eşit muamele iddiasına, şiddetten korunmaya, kamu alanındayken sosyal kategorilere göre hareket etmeye *'performatif'* diyebiliriz. Yürümek bir anlamda burası transseksüellerin de yürüyebileceği kamusal bir alan demek; ve bu kamusal alanın, farklı giyimdeki, cinsel kimlikteki veya dindeki kişilerin tehdit almadan özgürce yürüyebilecekleri bir alan olduğunu söylemektir”

Butler, konuşmasının ilerleyen kısmında bazı Fransız Feministlerin iki yüzünlüğüne değinir. Bazı Feministlerin transseksüellerin patolojikleştirilmesine karşı

çıkmasına ve onların kamusal haklarını korumalarına rağmen çarşaf giyen Müslüman kadınları polise ihbar etmesi bu ikiyezlülüğe bir örnek olarak gösterir.

Butler'ın bu sözlerinden anlaşılacağı üzere değerli atfedilen ve normatif değerlerin toplumda yer edinmesini sağlayan otoriteler, kurucu çağırma biçimleriyle kimilerinin üzerindeki sosyal yargılamayı doğallaştırır. Normatif değerlere uygun davranmadıkları için tanınırlıklarını kaybetmiş kişiler özel alanlarına itilerek dışlanır ve yabancılaştırılırlar. Buradan çıkarılacak bir diğer önemli sonuç beden maddeselliğinin ile söylemselliğinin iç içe olduğudur. Beden ile ilgili konumlamalar normatif düzenlemeler yoluyla bazı bedenleri değerli atfederken bazılarını değersizleştirir. Dil de bedensel bir aktivite olduğundan ve bedenin varoluşsal kırılabilirliği sebebiyle aynı şekilde yaralanabilir. Bu yaralanmalar nefret söylemi içinde değerlendirilebilir. İlk bakışta bu söylemler nefret söylemi kapsamında değerlendirilmese de Austin'in de bahsettiği dilin performatif edim ayrımları yorumlanarak kimi ifadelerin kişiler üzerinde neden yaralayıcı etkisi olduğu görülür.

3.6 Peter Grimes Operasında Bedenin Maddeselliği ve Nefret Söylemi

Peter Grimes operası Peter karakterinin toplumdaki dışlanıp yabancılaşması sürecini ele alır. Peter'a karşı oluşturulan söylemler bu anlamda kimliğine karşı olduğu kadar aslında onun maddeselliğiyle de ilgilidir. Peter'ın öteki ile ilişkisi yas tutulma hakkının ondan alındığını gösterir. Bu durum yaşam hakkının elinden alınmasıyla eşdeğerdir. Bu bölümde Peter'ın bedensel maddeselliğine yönelik yapılan söylemleri değerlendireceğim. Bu kapsama Peter'a karşı yapılan dilsel performatifler de girmektedir ki zaten opera sanatında parçayı seslendirmek yapmak kadar -hatta daha bile- etkilidir. Peter'a ve operadaki diğer karakterlere yapılan maddesel yorumlamaları incelemek için öncelikle kimlikleri tanımlayan kodlamalar yerine geçen metonimileri değerlendireceğim. Daha sonrasında yapılan bu dilsel kodlamaların nasıl nefret söylemine dönüştüğünü açıklayacağım.

Operanın başından itibaren kasabanın Peter'a karşı olumsuz tutumu belirgindir. Peter'a yöneltilen sözler aynı zamanda toplumda onun nasıl tanımlandığını belirleyen göstergelerdir. Swallow'un 1. perdede Peter'ı tanımlarken kullandığı

“callous, brutal, coarse”⁵⁸ betimlemeleri bir otoriteye hizmet eden kişi tarafından söylendiği için normatif anlamda belirleyici bir nitelik taşır. 1. perdenin 1. sahnesinde Peter’a yeni bir uşak verileceği duyulduktan sonra kasabayı temsil eden koro bunu ‘Dirty jobs’ yani kirli iş olarak tanımlar. 1. perdenin 2. sahnesinde ise Boles “His exercise is not with men but killing boys”⁵⁹ – onun işi erkeklerle değil erkek çocuklarını öldürmekle – der. Burada kullanılan “exercise” – yani iş- kelimesi farklı tanımlamalara açık bir kavram olması sebebiyle ilgi çekicidir. Operanın bir sonraki perdesinde bunun halk tarafından tekrar edilen ortak bir söyleme dönüşmesi (“Grimes is at his exercise”⁶⁰) nefret söyleminin nasıl işlediğine bir noktada açıklık getirir. Daha önce belirttiğim gibi bedenler kabule değer bulduklarında değerli atfedilirken değerli bulunmadıklarında değersizleştirilirler. Bu anlamda Peter’ın eylemlerinin net bir açıklığa kavuşturulmadan –“**exercise**” kelimesinin genişliği içinde- hedef alınması aslında onun bedensel varlığının kabul edilmemesiyle ilgilidir.

Peter’ın bedeninin maddeselliğinin reddini operanın başka bölümlerinde otoritelerin belirlediği anti-norm özellikli metonimler aracılığıyla görürüz. Operanın farklı yerlerinde halkı galeyana getirmek için metonimler kullanılmıştır:

(...)
Mrs. Sedley
Getirin onu lütfen. Mesele resmileşti.
Kasaba suçlusuyla ilgili mesele.
(...)
Koro
Şeytandan bahsedin. O burada.
Bir şeytandır o ve bir şeytandır o”⁶¹

Metonimilerin tekrar edilmesi dilin performatifliğinin kişileri nasıl kırabileceğini gösterir. İkinci perdenin 1. sahnesinde linç kalabalığı tarafından tekrar edilen “Grimes is at his exercise” cümlesi aslında Peter’ın maddesel performatifliğinin belirsizliğine yönelik bir dışlamadır. Bahsedilen ayırt ediciler Peter’ın bedenselliği dolayısıyla kimliği üzerinde direkt bir yerleşme bulamayarak onun performatiflerini de nesneleştirmektedir. Butler’ın da bahsettiği gibi söylemler ile bedenler iç içe olduğu

⁵⁸ “Duyarsız, zalim, kaba” (a.g.e: 4)

⁵⁹ “Onun işi erkeklerle değil onları öldürmekle” (a.g.e: 22)

⁶⁰ “Grimes iş başında!” (a.g.e: 30)

⁶¹ (a.g.e: 21)

için Peter'a yönelik oluşturulan söylem de aynı derecede belirsizdir. Belirsizlik karakterler tarafından tekrar **-redoubling-** edilir. Fakat Peter'ın kimliğindeki belirsizlik ona yöneltilen nefret saiklerini kırmak için gerekli **resignifying** ve **restaging** aşamalarının oluşmasına imkân vermez. Operanın aslında hiçbir kısmında bu süreçlerden bahsedilemez. Dolayısıyla Peter sürekli kendisine yöneltilen suçlamalara sürekli maruz kalır. En sonunda bu dilsel yaralama Peter'ın iç dünyasında patolojikleşerek onun akli dengesini bozar. Bu nedenle, **Peter Grimes** operası, dilsel performatiflik kapsamında değerlendirildiğinde, alt üst edici kimliğin çeşitli otoriteler tarafından nefret saiki kabul edilmeyen, galeyana getirici söylemler aracılığıyla nasıl alt edildiğinin metaforu olarak düşünülebilir.

Rupprecht'in (2001) kitabının **Peter Grimes** operasıyla ilgili bölümü nefret söyleminin müzik ve sözler yoluyla nasıl işlediğini gösterir. Aşağıdaki örnekteki melodik ters çevirme Peter'ın yabancılaşmasının metaforu olarak değerlendirilebileceği gibi Peter'ın kasabayla olan sapkın baskılanmış ilişkisinin nasıl içselleştirildiğini de gösterir. Aynı şekilde "Harbour" ariası da ele alındığında Peter'ın korodaki seslere içten içe dikkat ettiği gözlemlenebilir (Rupprecht, 2001: 35). Yüzleşmenin temsil edildiği prologdaki motifin operanın diğer sahnelerinde farklı şekillerde kullanılması Peter'ın kendisine yöneltilen yakıştırmaların en zararsız gibi görünen hallerini dahi içselleştirdiğini gösterir. 3. sahnenin 2. perdesindeki delirme sahnesine kadar gelen bu süreç insanların anlamlandırma süreçlerinin zamansal dizilimlere bağlı olarak katlanarak arttığını gösterir.

Görsel 3.6.2: Dua temasının *ostinato* kullanımı (Rupprecht, 2001: 58)

(a)

PRAYER

AUNTIE

Grimes..... is at his ex-er-cise!

KEENE

Grimes..... is at his ex-er-cise!

(b)

CHORUS (*tutti*)

What do you sup-pose? Grimes... is at his ex-er-cise.

What is it? What is it? Grimes... is at his ex-er-cise.

23 Presto (♩ = 144)

Str. *pp*

Ob. *pp*

PRAYER: ostinato



Yukarıda görülen **ostinato** sürekli tekrar ederek mekanik bir form kazanır. Böylece dua teması müzikal anlamda da basitleştirilerek operanın 1. ve 2. sahnesinde toplam yirmi bir kere tekrarlanan “Grimes” çağrısının kimlik olarak yerleşmesine sebep olur. Dua teması trio’nun “What do you suppose”⁶² cümlesini kurduğu yerde simetrik çevirmeyeyle **-mirror inversion-** (Görsel 3.6.3) temasıyla karşımıza çıkar. Orkestranın izlediği bu müzikal doku Peter’in suçlu olarak kabul edildiği anda vokal olarak da kullanılan aksan işaretleri aracılığıyla öne çıkar. Orkestranın izlediği bu ters çevirme yöntemi aslında Peter’a ait bir temanın bozulmasına örnektir. Rupprecht’in de belirttiği gibi bu melodik bozulmanın kasaba tarafından dile getirilmesi Peter’ın yabancılaşmasını hızlandırır. Peter’ın müzikal performatifliğinin ters çevrilerek

⁶² “Ne bekliyorsun?”

Enstrümanların bozulmuş tınları yansıtacak şekilde kullanılması 'ses'e ait idealleştirmeye yönelik bir eleştiri olarak düşünülebilir. Bu kullanım sayesinde enstrümanlar da kendilerine aktarılan normatif müzikal sınırları aşarak içine kondukları müzikal matriste kendilerinden beklenmeyen özne – öteki dirimselliği oluşturmuşlardır.

Bu bölümde Peter'a ait müzikal performatiflerin kasaba tarafından nasıl nefret söylemine dönüştüğü incelenmiştir. Peter'ın, operanın başındaki anti-normatif karakteri kasaba tarafından fark edilmiş; onun sosyal uyumsuzluğu giderek kötüleşen bir hal almıştır. Bu durum sözlerin müzikal anlatım yönleriyle birleşmesiyle daha etkili bir duruma gelmiştir. Öyle ki müzikal temalar farklı varyasyonlarda sunulurken önceki olaylara atıf yapmak amacıyla kullanılmıştır. Peter'ın kimliğinin belirsizliği farklı metonimler aracılığıyla sabitlenmeye çalışılmıştır. Performatiflik, varlığını sürekli tekrar – **reiterate**- etmeye borçlu olduğundan metonimler veya adlandırmalar kasaba halkı tarafından tekrarlanarak Peter üzerinde dilsel yaralamaya sebep olmuştur. Performatifliğin işlevini devam ettirmesi için gerekli tekrar olgusu eserde **ostinato**, simetrik çevirme, doğrudan imitasyon, çevrim yoluyla adaptasyon gibi farklı şekillerde ele alınmıştır. Bu kullanımlar, sonunda Peter'ın maddeselliğini doğrudan etkileyecek bir nefret söylemine dönüşmüştür. Bu durumun etkileri Peter'ın delirme sahnesinden önceki olaylardan hatırlanan çeşitli müzikal temaların bozularak niteliklerini değiştirmesi şeklinde de takip edilebilir. Öyle ki burada Peter'ın akli durumunu yansıtan müzikal tınlar enstrümanlara da benzer şekilde yansımıştır. Peter'ın 3. Perdedeki monoloğundaki enstrümanlarda görülen tınısal bozulmalar aynı zamanda müzik ve sese aktarılan normatif sınırlamaların alt üst edilmesine veya aşılmasına yönelik bir çaba olarak da değerlendirilebilir. Peter'ın operadaki konumu açısından düşünülecek olursa bu bozulma onun kırılabilirliğinin yara aldığına göstergesidir. Kasabanın dilsel performatifleri Peter tarafından içselleştirilmiş ve onun maddeselliğini içten içe yok etmiştir.

3.7 Peter Grimes Operasında Maddeselliğin Mekânsal İncelemesi

Her bedenin hem fiziksel hem de sosyal maddeselliği mevcuttur. Butler'a göre bedenin sınırları ve cinselliği normlar aracılığıyla maddeleştirilir. Bu maddeleşmenin gerçekleşmesi için de mekânlara ihtiyaç vardır. **Peter Grimes** operasındaki mekân kullanımı ve maddeselliğin kamusal kabulü operanın önemli tartışma konularından

birini oluşturur. Daha önceden de açıklandığı üzere nesneleştirilen bedenler dışlanmış alanlara itilir. Bu itilme aynı zamanda kamusal alandan uzaklaştırma pratiğidir. **Peter Grimes** operasında Peter'ın toplumdan uzaklaşması mekânsal anlamda da vuku bulur. Operada kullanılan adliye odası, taverna, kilise, kumsal ve Peter'ın kulübesi gibi mekânlar toplumsal normların işlevselliklerini farklı boyutlarda devam ettirdikleri alanlara dönüşürler. Bu bölümün temel odağı Peter'a tanınan mekânsal sınırlamaların belirlenmesi ve işleyişinin tanımlanmasıdır.

Peter'ın kulübesi onun karakterinin bir yansıması olduğu için önemlidir. Bu yüzden onun kimliğinin mekânsal izdüşümünü anlamak, onun performatiflik çerçevesinde nasıl değerlendirilebileceği sorusunun cevabını verir. Librettoda Peter'ın kulübesi şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Grimes'in kulübesi ters dönmüş bir bottur. Donanımlı olsa da çıplak ve ürkütücü bir yanı vardır. Ev, ağlar, variller ve fiçilerle doludur. Etraftaki halatlar birbirine dolanmıştır. Kulübe, tavanındaki pencereden gelen ışıkla aydınlanır. İki tane kapı bulunmaktadır: biri (arka kapı) uçuruma açılır, sahnenin arkasında kalan diğeri de yola bakar”⁶³

Butler'ın bahsettiği güzellik ve çirkinlik ikilemi, norm dışının çirkin ile ilişkisi burada ortaya çıkar. Peter'ın kulübesinin ters dönmüş bir bot olması, çıplak ve ürkütücü kelimeleriyle tasvir edilmesi, onun sosyal kimliğinin de mekânsal bir izdüşümüdür. Peter'ın izdüşümü de mekânsal olarak kabul edilmeyen, çirkinlik olgusuyla bağdaşan şekilde tasvir edilmiştir. Kulübenin uçurumun kenarında yer alması Peter'ın dışlanmışlığının mekânsal metaforu gibidir. Bu uçurumda bulunma hali Peter'a sürekli dayatılan hayatta kalmak ile yok edilmek arasında ikilemi hatırlatır. Öyle ki John bu uçurumdan düşerek ölür ve gerçekten de Peter'a dayatılan sosyal dışlanmanın bir kurbanı olur.

Peter'ın kimliğinin mekânsal izdüşümünü dair göstergeler sadece onun botuyla kısıtlı değildir. Kasabanın önünde ifade verdiği sanık kürsüsü bu alan sınırlamasının ilk örneklerindedir. Başka bir örnek ise 1. perdenin 2. sahnesinde, Peter'ın tavernanın girişinde durup kasabalılardan uzakta aryasını söylemesidir. Bu

⁶³ (a.g.e: 35)

uzaklaşma ve sınırda kalma hali Peter'in kulübesinin uçurumda, yani toplum sınırlarının en uzağında olmasına benzer. Prologda ve 1. perdede Peter'in kasabayla aynı konumda bulunduğu sahneler olduğu için buradaki konumlanma operanın geri kalanındaki sınırlamalara göre direkt olarak görülür.

Operada mekân, kimi sahnelerde kendini dolaylı olarak gösterse de normatif belirleyiciliğinden bir şey kaybetmez. Kilise bu mekânlardan biridir. Kiliseyi izleyici fiziksel olarak göremese de mekânsal varlığını hisseder. Özellikle 2. perdenin 1. sahnesindeki mekân kavramı zamansal değer taşır. Günlerden pazardır. Ellen'in parçasını söylediği ve Peter ile tartıştığı kısımlarda ayinin sahne dışından gelen sesleri duyulur. Böylece aslında Peter ve Ellen'in baş başaymışçasına sürdürdüğü bu konuşma, dinsel otoritenin mekânsal sınırlamasına maruz kalır. Öyle ki bu mekânsal sınırlayıcılık özellikle perdenin başında Ellen'in kilise ile senkronlu bir şekilde parçalarını söylemesiyle öne çıkar. Ellen'in bu müzikal performatifliği onun daha önceden de bahsedildiği gibi 'öz'ünün yaşadığı toplumla bir olduğunun göstergesidir.

İkinci perdede John'un ölümünden hemen sonra Peter'in kulübesine kasaba halkı tarafından yapılan baskın Peter'in mekânsal sınırlamasının arttığını gösterir. Baskın, Peter'a tanınan özel alanın da elinden alınarak onun dışlanmış bir alana itildiğini gösterir. Böylece Peter'in kimliği kamusal mekânda barındırılmayan bir hiçe dönüştürülür. Bu hiçleştirme kendisine atfedilen 'yasa dışı' kimliğinin kasaba halkı tarafından kabullenmesiyle meşrulaştırılır.

3.8 Peter Grimes Operasında Kadın Performatifliği

Peter Grimes operasında kimlik çatışması sadece Peter değil bazı kadın karakterler üzerinde de etkindir. Kasabalıların tanınırlıkları ve konumları değişken olsa da kadınların genel bir maduniyetinden söz etmek mümkündür. Bu bölümde operadaki kadın karakterlerin tanınırlığını belirleyen önemli değişkenlerden bahsederek kadın performatifliğinin operada nasıl ele alındığını inceleyeceğim.

Operadaki en önemli kadın karakter Ellen'dir. Ellen, okulda öğretmenlik yapan dul bir kadındır. Nazik, yardımsever ve anaç tavırları ile öne çıkar. Ellen, opera boyunca Peter'in kasabaya uyumunu arttırmaya çalışır. Ellen'in operadaki konumu Peter'a göre şekillenir. Ellen'in operadaki tanınırlığının Peter ile yaşadıklarına göre

şekillenmesi kadınlık olgusunun operada yardımcı nitelikli olarak ele alındığını gösterir. Ellen her ne kadar Peter'a yardım ettiği için suçlansa da suçlamalardan yine kasaba ile aynı etik değerleri paylaşan biri olduğunu kanıtlayarak kurtulur. Bunun operadaki en başarılı örneklerinden biri 2. Perdenin 1. Sahnesinde tüm kasabaya karşı kendini savunduğu sahnedir. Ellen'in sözleri şu şekildedir:

“(...) Onların hayatları için planladık.
Yeni bir başlangıç için.
Ben, onun bir arkadaşı olarak
Planın işe yaraması için uğraştım.
Onların hayatlarına rahatlık getirip
Karamsarlığı çıkartmak için”⁶⁴

Her ne kadar bu sözlerden Ellen, çocuğun sadece iyiliğini düşünen masum biri gibi görünse de aslında bazı gerçekleri kasabadan saklamaktadır. Aynı perdenin başında, Ellen çocuk ile baş başayken çocuğun kazağının yırtık olduğunu ve boynunda bir iz olduğunu fark eder. Peter ile sahnenin devamında tartışır. Peter'ın çocuğu götürmesine engel olmaya çalışır fakat başarılı olamaz. Ellen'in buradaki eylemlerinden aslında arada kalmış bir karakter olduğunu gözlemleyebiliriz. Her ne kadar etik olarak çocuğun zarar görmesini doğru bulmasa da Peter'a olan zaafı bunu göz ardı etmesine sebep olmuştur. Fakat bu durum John'un ölümünü de dolaylı olarak etkilemiştir.

Ellen'in operadaki en önemli kadın karakter olması sebebiyle onun operada nasıl konumlandığı kadınlığa aktarılan performatifliklerin operada hangi genellemelere maruz kaldığını anlamak için önemlidir. Bu sebeple Ellen'in performatifliği incelenirken onun sözel ve müzikal tekrarları göz önünde bulundurulmalıdır. Bunlardan en önemlisi özellikle Ellen'in kasabayla yüzleştiği anlarda kullandığı inişlerin yumuşak tonlamalarla sunulmasıdır. Ellen'dan beklenen anaçlık, yardımseverlik, naiflik gibi kadınlığa aktarılan performatifliklerin aryalarda inişler ve yumuşak tonlamalarla ifade edilmesi kadınlığa aktarılan genelleme performatifliklerin ortaya çıktığı anlardır. Bunun geleneksel anlamda kadınlık olgusunun tözünden beklenen feminen kırılmalıya bir atıf olduğu düşünülebilir. Ellen,

⁶⁴ (a.g.e: 32)

bu kırılmalığı operanın pek çok sahnesinde tekrar eder; ve bu tekrarların aşağıdaki örneklerden de görülebileceğı üzere farklı sahnelerde benzer şekillerde ortaya çıkması Ellen'in kimliğinin heternormatif sınırlar içinde sabitlenmesine sebep olur. Bu durum, kadınlara aktarılan müzikal ifade biçimlerinin de sınırlama ve nesneleştirmeye maruz kaldığını gösterir. Ayrıca, Ellen, kendisine müzikal anlamda dayatılan normatif düzenleyicilere boyun eğer. Bu sayede inandırıcılığını arttırarak Peter yüzünden sürekli yüzleştiği dışlanmış alanlara itilmekten riskinden kurtulur.

Görsel 3.8.1 : Ellen'in 3. perdedeki "Embroidery in childhood" aryası (Britten, 1945: 323)

The image displays two systems of a musical score for an aria. The first system is for the vocal line (E.) and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Now my broi-de-ry affords..." and ends with "Now my broi - de - ry af-". The piano accompaniment is marked *ppp* and features a complex, rhythmic pattern. The second system is for the vocal line (E.) and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Let her a - mong you with-out fault cast the fi". The piano accompaniment is marked *mf* and features a more melodic and expressive line. The score includes various musical notations such as dynamics (*ppp*, *pp*, *mf*, *pp*, *sost.*), articulation (*largamente*, *espressivo e legato*, *dim.*), and performance instructions (*w.w.*).

Görsel 3.8.2 : Ellen'in 1. perdedeki "Let her among you without fault" aryası
(Britten, 1945: 60)

E.
And let the Phar-i-sees and Sa-du-ces,
mf *dim.* *pp*

Görsel 3.8.3: Ellen'in 2. Perdenin 1. Sahnesindeki sözleri
(Britten, 1945: 193)

f
Af - ter the storm will come a sleep,
> >

Operada en öne çıkan kadın karakter Ellen olsa da Auntie, Nieces, ve Mrs. Sedley'nin tasvir ettikleri de kadınların nasıl tasvir edildiğini anlamak için önemlidir. 1. perdedeki Auntie ve Boles arasındaki konuşma ilgi çekicidir. Barın sahibi Auntie erkekleri barına davet ederken Boles şu sözleri söyler ve devamında Auntie ile arasındaki konuşma şu şekilde devam eder:

("...)
Boles
Fıçıları zehirle dolu!
(Boles, metodist balıkçı, içki içenlerden uzakta durur.)
Fisherman
Boles'un yine metodistliği tuttu!
(İşaret edip güler)
Auntie

Bir erkeğin
Kendi özel hayatını neşelendirecek hobileri olmalı”⁶⁵

Bu mısralardan anlaşıldığı üzere metodist Boles karakterinin etik anlayışı Auntie'nin hayat tarzına ters düşmektedir. Operanın geçtiği küçük balıkçı kasabasındaki zorlu işçi koşulları ve kadınların ekonomik gücünü tam olarak edinmemesi gibi sebepler ataerkil düzenin nasıl 1830'lu yıllarda nasıl işlediğini gösterir. Erkeklerin sistem üzerinde kurduğu ekonomik ve sosyal hegemonya onlara belirli anlamlarda da esneklik tanınmasıyla sonuçlanmıştır. Öyle ki Boles 1. Perdenin 2. Sahnesinde sarhoş olduğunda önceden sözünü ettiği tüm etik kısıtlamalardan bir anlığına kurtulmuş ve Yeğenleri rahatsız edecek askıntı olmuştur. Fakat burada kendisine Balstrode'un "We live and let live, and look keep our hands to ourselves" sözleri hatırlatılmıştır. Böylece Boles'un ahlaki değerlerin dışındaki davranışı tolere edilmiştir.

Aynı sahnenin devamında Ned, eğer Auntie'nin yeğenleri olmasaydı ona saygı göstermeyeceklerini söyler: "Had Auntie no nieces we'd never respect her". Ned'in buradaki üçüncül çoğul sahis – "we"- kullanımının ataerkil bir çağrışımı vardır. Bahsi geçen Yeğenler ise hafifmeşrep halleriyle erkekleri eğlendiren bir rol üstlenir. Auntie'nin tanınırlığının ise kadından beklenen rollere zıt düşen bir değişkenler üzerinden konumlanması ise Auntie'nin ataerkil düzendeki paradoksunu oluşturur. Auntie karakteri toplumda kötü kadın etiketi altında sıkışır Fakat Auntie'nin kasabadaki tanınırlığı onun Ned ve Ned gibi düşününler için (3. Perdenin başında Yeğenler ile flörtleşen Swallow da bunlardan biridir) sağladığı çıkara bağlıdır. Auntie karakteri ekonomik bağımsızlığını kazanmıştır. Fakat tavernacılık mesleği toplumun geneli tarafından özellikle bir kadın için uygun görülen meslek değildir; buna bağlı olarak izleyici üzerinde Auntie karakteri olumsuz bir çağrışım yaratır. Auntie'nin aynı zamanda kadınlığa atfedilen doğurma, koruma ve yuva yapma gibi eylem ve durumlara uzak olması bu çağrışımı güçlendirir. Auntie'nin toplum içinde kötü kadın ekseninde sıkışmış fakat erkek hegemonyasına katkısı sebebiyle tolere edildiği Ned'in "Had Auntie no nieces we'd never respect her" sözleriyle kesinleşir.

⁶⁵ (a.g.e: 7)

Yeğenlerin (Nieces) operadaki konumları da ilgi çekicidir. Yeğenler aslında tek bir karakter olarak düşünülebilir. Yeğenlerin başlıca görevi erkekleri eğlendirmektir. Librettoda da belirtildiği gibi tavernanın ilgi odaklarıdır. Her şeyi birlikte yaparlar. Opera boyunca bu karakterlerin sözleri ünisonudur veya birbirini tamamlayıcı nitelik taşırlar. Toplumdaki konumları ve tanınırlıkları bağlamında düşünüldüğünde bu karakterlerin maduniyetlerinin onların müzikal ifade gücünden yoksun bırakılmasıyla gösterildiği söylenebilir. Ellen ile karşılaştırıldığında bu karakterlere benzer ifade gücü verilmemesi onların tavernada çalışan basit kızlar olmasıyla alakalıdır. Ellen'in iffetli bir kadın olması onun librettoda ve partitürde zengin ifade biçimleriyle yer edinmesini sağlarken Yeğenlerin bu izgedeki karşıt konumu onların bu yapılanmadan mahrum kalmalarına sebep olur.

Eğer bahsedildiği gibi kadınların toplumdaki konumlanması gerçekten de onlardan beklenen yuva kurma, sosyal birleştiricilik gibi kadınlıkla özdeşleştirilen değişkenlere bağlı ise bunu diğer karakterlerde de görebilmemiz gerekir. Mrs. Sedley karakteri kışkırtıcı karakterinden dolayı Bob Boles'un kadın karşılığı olarak görülebilir. 3. perdedeki linç sahnesinde halkı galeyana getiren Mrs. Sedley'de güvensizlik, önyargı ve paranoya hislerini görebiliriz. Dul, yalnız ve ilaç bağımlısı Mrs. Sedley'nin müzikalitesi kullandığı ilaçların tesirini yansıtan şüphe ve paranoya dolu bir ifade içerir. Her ne kadar ilaç bağımlılığı onun için olumsuz bir tanınırlık tesiri yaratsa da Mrs. Sedley'nin kasabayı galeyana getirerek birleştirici bir rol üstlendiği görülür (Patterson, 2006: 80-81).

Kadınların toplumda üstlendiği birleştirici rolün, onların toplu eylemlerde erkeklerle aynı rolleri üstlenebilecekleri anlamına gelmediğini 2. Perdenin 1. Sahnesinde görebiliriz. Gale yana gelen halk Peter'in kulübesine doğru gitmek üzereyken kadınlar bilinçli olarak bu eylemden mahrum bırakılırlar. Swallow, Boles ve Rector karakterleri sırayla kadınlara şu sözleri söyler:

“(...)
Swallow (kalabalığa katılan Yeğenleri işaret ederek)
Çoban köpekleri ve uyuzlar dışarı!

Boles (onları ittirerek)
Rector
Sadece erkekler, kadınlar kalsın”⁶⁶

Bunun hemen ardından söylenen kadın kuarteti ise kadın dayanışmasına bir örnektir. Nieces, Auntie ve Ellen bir kenara çekilerek ataerkil hegemonyanın kadınlar üzerindeki etkisinden yakınan “From the gutter” kuartetini söylerler. Parçayı söyleyen karakterlerin toplumdaki konuları farklı olsa da parçanın bir bütünlük içinde söylenmesi ataerkil düzene bir kolektif bir kadın dayanışması olarak yorumlanabilir. Bunu kolektif olarak değerlendirmeme sebep olan durum ise karakterlerin kendi spesifik deneyimlerinden değil kadın kimliğini genel olarak etkileyen sorunlardan bahsetmeleridir. Kuartette kadın kimliğinin toplumdaki ikincilliği teması ön plana çıkar. Parçanın sözleri şu şekildedir:

“(…)
Yeğenler
Bayağılıktan. Neden onların
Terbiyesizliklerine katlanıyoruz ki?
Auntie
Ve utanacak mıyız
Erkekleri çirkinliklerinden avuttuğumuz için?
Tümü
Gülelim mi ağlayalım mı?
Ya da sessizce onlar uyuyana kadar bekleyelim mi?
Yeğenler
Fırtına olduğunda buraya sığınırılar.
Ve onların korkularını azaltırız.
Auntie
Ve utanacak mıyız
Erkekleri çirkinliklerinden avuttuğumuz için?
Yeğenler
Biliriz ki onlar ıslıkla elveda ederler
Ertesi gün denize açıldıklarında.
Ellen
Erkeksi takvimlerin üzerinde
Yazılı olan sadece destansı günler.
Tümü
Gülelim mi ağlayalım mı?
Ya da sessizce onlar uyuyana kadar bekleyelim mi?
Ellen
Ağladıklarında çocukturlar.
Ulaşmaya çalıştıklarında onların anneleri oluruz.
Kalplerimize
Onların sevgilerinin acı zenginliğini tutmayı öğretmeliyiz”⁶⁷

⁶⁶ (a.g.e: 33)

⁶⁷ (a.g.e: 34)

Özet olarak toplumsal cinsiyet bağlamında düşünülduğünde kadınlar için öne çıkan değişkenin “birleştiricilik” olduğu görülebilir. Auntie karakterinin kadınlar için belirleyici sıfatlardan (anaçlık ve birleştiricilik gibi) yoksun olması onun toplumdaki yerini de olumsuz etkilerken Ellen’ın bu sıfatlarla anılması ona tanınan esnekliği arttırmıştır. Öyle ki Ellen kasabada kendisine okul öğretmeni ve iffetli bir kadın olması dolayısıyla atfedilen birleştiricilik rolünün de yardımıyla kendine yöneltilen suçlamalara verdiği cevaplarla her seferinde kasabalıları inandırmayı başarır. Ellen için bu birleştiricilik rolü Peter’ın sosyal uyumunun sağlanmasıyla izgenin öteki ucundaki Mrs. Sedley için bu rol topluma galeyana getirmektir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PETER GRIMES OPERASININ LIBRETTOSUNDA YAPILAN DEĞİŞİKLİKLER

4.1 Peter Grimes Karakterinde Yapılan Değişiklikler

Peter Grimes operası prömiyerini 7 Haziran 1945 yılında yapmıştır. Operanın librettosu ve müziği son haline gelene kadar birçok kez değiştirilmiştir. Bu değişiklikler sadece operanın bestecisi Benjamin Britten tarafından değil Peter Pears, Montagu Slater, operanın sahne yönetmeni Eric Crozier (1914-1994), ve şair Ronal Duncan (1914-1982) gibi birçok farklı isim tarafından yapılmıştır (ODNB'den aktaran Greenhalgh: 8). Kuşkusuz ki eserin son haline gelip karakterlerin anlam kazanmasında müzik kadar sözlerin de yeri vardır. Dolayısıyla bu bölümde eser üzerinde yapılan söz değişikliklerine değinilecektir. Peter Grimes karakterinin tasvirini ve kasabadaki dilsel performatifliğin nasıl yansıtıldığını etkileyen önemli örnekler üzerinde durulacaktır.

Crabbe, **The Borough** isimli şiirler dizisini 24 mektup halinde yazmıştır. Şiirin içinde kasabayı oluşturan mekanlar ve karakterler tanıtılmaktaydı. Peter Grimes tanıtılan karakterlerden biriydi. Peter Grimes toplamda 375 dizeye sahiptir ve 22 mektupta geçmektedir. Crabbe'in şiirinde de benzer şekilde Peter Grimes balıkçı olmasının yanında babasına saldıran bir hırsız olarak da tanıtılmaktaydı. Peter'in babasının ölümünden sonra aldığı uşağa kötü davrandığı kasabalı kadınlar tarafından bilirse de kadınlar buna göz yummaktaydı. Şiirde üçüncü uşağı öldükten sonra yeni bir uşak edinmesi yasaklanmıştı (Steen: 21-22). Operaya şiirin orijinal versiyonundan farklı olarak Peter Grimes'in babası ile arasındaki ilişki yansıtılmamıştır. Ayrıca Peter'in çocuklara yaptığı işkence ise direkt olarak verilmemiş, daha çok bir olasılık bağlamında ele alınmıştır. Operanın erken libretto taslaklarında Peter'in zalimliğinin daha ön planda olduğunu operanın en son versiyonundan çıkarılan şu sözlerden anlayabiliriz:

"Burada bekle. Gözlerin,
Ellen'inki gibi kadınsı.
İstekli bir kız çocuğu gibi otur.
Yüzü yanlış hikâyeyi anlatan biri gibi

Burada otur. Kıpırdayacak mısın?
Eğer kırbaçlar sevişmeye başlarsa?”⁶⁸

Peter’ın 2. Perdenin 2. Sahnesinde kalabalık tarafından kulübesinde basılmak üzereyken söylediği bu sözler John’a karşı yaptığı kadınsı benzetmeler ve John’a yönelttiği tehditleri sadistliğinin erotik bir şekilde dile getirmesi sebepleriyle ilgi çekicidir. Bu sözler operanın final versiyonundan çıkarılmıştır. Bu örnek Peter’ın cinsel kimliğinden arındırıldığını göstermektedir. Peter’ın kendi sözleriyle John’ı tasvir ettiği ve sonrasında librettodan çıkarılan sözler de ilgi çekicidir:

“Gençliği onu rahatsız eder. Masumiyeti onu sinirlendirir. İşe yaramazlığı onu çıldırtır. Onu sevecek bir babası yoktu. Neden olsun ki? Babası onu sadece dövdü. Neden dövmesin ki? Bir işe yara, Sadece güzel olarak değil – Çalış! - Sadece masum olma- Çalış! Dik dik bakma! Seni sevmemi mi tercih ederdin? Tatlı ve masumsun – ama beni sevmek zorundasın. Neden sevmiyorsun? Sev beni, lanet olası!”⁶⁹

Yukarıdaki sözlerde baba eksikliği üzerinde durulan konulardan biridir. Crabbe’in şiirindeki şiddet içerikli baba oğul ilişkisi burada John üzerinden yansıtılır. John islahevinde büyümüş olduğu için aile sevgisinden de bir şekilde mahrum kalmıştır. Bu mahrumiyet, Peter tarafından John’a hatırlatılmış ve böylece onun dilsel olarak yaralanması amaçlanmıştır. Peter’ın kendinden yaşça küçük ve fiziksel olarak muhtaç birine bu şekilde davranması onun sadistliğinin açık bir göstergesidir. Bu sözlerin hemen ardından John’a kendisini sevme zorunluğunu dayatması da erotik bir sadizm içerir.

Bu bölümde incelediğim iki örnek, eserin düzenlenme sürecinde cinsel öğelerin nasıl ortadan kaldırıldığını açıklamaktadır. Verilen örnekler librettodan tamamen çıkarılmış olsa da sadizm, erotizm ve baba figürü konularından yola çıkılması Peter’ın karakter oluşum sürecinin cinsel bir yapılanmadan geçtiğini gösterir. Bu tür öğelerin çıkarılmasının arkasında operanın aristokrasi çevreleriyle yakın bağlantısının olması ve bu dönemde cinsel sapkınlık sayılan eylemlerin ağır cezai hükümlerinin olması söylenebilir. Buna bağlı olarak Benjamin Britten ve Peter

⁶⁸ (Brett, 1983: 67)

⁶⁹ (Brett, 1983: 50)

Pears'ın sosyal anlamda tehlikeli bir konumda bulunan statülerini korumak istemeleri de bu sebepler arasında sayılabilir.



SONUÇ

Bu tez çalışmasında Benjamin Britten'in bestelediği **Peter Grimes** (1945) operası toplumsal cinsiyet kuramcısı Judith Butler'ın fikirleri ışığında incelenmiştir. Birincil ve ikincil kaynakların yanı sıra Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, Felsefe ve Politika gibi farklı disiplinlerden de yararlanılmıştır. Disiplinler arası nitelikteki bu araştırmada hermenötik yöntemler kullanılmıştır.

Tez çalışmasında öncelikle eserin libretto ve müziği detaylı olarak incelenmiştir. Bu aşamada olayların kurgusunun yapıldığı şartlar, eserin ele aldığı temalar ve karakterler detaylı olarak anlatılmıştır. Daha sonrasında toplumsal cinsiyet araştırmaları için önemli olduğu belirlenen Performatiflik, Öznellik, Özne ve Öteki ilişkisi ve Maddesellik gibi kavramlar opera kapsamında ele alınmıştır. Bu kavramların açıklanmasının ardından toplumsal cinsiyet kodlamalarının bir uzantısı olan normatif ayırt edicilerin operanın ana karakteri Peter Grimes üzerindeki etkisi üzerinde durulmuş; Peter'a karşı yapılan söylemlerin performatiflik boyutları ele alınmıştır. Peter'ın geçirdiği yabancılaşma süreci eserdeki mekân kullanımları açısından da ele alınmıştır.

Peter Grimes maddi yetersizlikler içinde yaşayan orta yaşlarda bir balıkçıdır. Karanlık, yanlış anlaşılmuş, kırılmalı ve sosyal olarak uyumsuz olsa da bir o kadar hayalperest ve duygu dünyası geniş biridir. Peter'ın aynı zamanda uşağı William'ı öldürdüğü şüphesi kasabalılarca paylaşılmaktadır. Fakat Peter'ın katil olabileceği varsayımı onun öldürme performatifliği kadar toplum düzenini bozan, konumlandırıldığı heteronormatif matrisi alt üst etme amacı güden performatifliğine de dayanmaktadır. Peter'ın operada kimi zaman kuşku kimi zaman sempati uyandıran tavırları onun kimliğinin tam olarak anlaşılmasını zorlaştırır.

Peter'ın kimliğindeki belirsizlik onun öteki ile olan ilişkisini de etkiler. Onun kimliğinin muğlaklığı kasabada ona karşı var olan şüpheleri artırır. Operada etkin otoritelerin başında gelen hukuk ve dinin kullandığı kurucu çağırma biçimlerinin Peter'ın kimliği üzerinde yıkıcı bir etkisi vardır. Butler'ın da bahsettiği gibi tüm insanların paylaştığı bu varoluşsal kırılmalı hali Peter'ın ötekiyle (kasabalılar ve kasabalıların yaşayışını düzenleyen otoriteler) ilişkisi sırasında zarar görür. Bu dilsel

yaralanma süreci Peter'a ait müzik ve söz performatifliklerinde de kendini çeşitli şekilde tekrarlar.

Butler'a göre dilsel yaralanma beden maddeselliğini de etkiler. Bedenin maddeselliği, tüm insanların aslında birer sosyal madde olduğu, yani insani tanınırlığın toplumdaki bağımsız düşünülemezliği düşüncesine dayanır. Bu sebeple operada Peter'ın aldığı dilsel yaralanma aynı zamanda bir bedensel yaralanmaya maruz kaldığı görülmüştür. Bedensel maddeselliğin zarar görmesi operada Peter'ın kimliğiyle ilgili söz edimlerinin nefret söylemine dönüşmesiyle gerçekleşmiştir. Bu süreçte Peter'ın kimliğiyle ilgili pek çok olumsuz çağrışım "reiterate" yani tekrar edilerek doğallaştırılmıştır. Bu yüzden Peter'a yönelik yapılan nefret söylemleri kasabalılar için artık bu bağlamda değerlendirilemeyecek bir duruma gelmiştir. Peter'ın maddeselliğinin gördüğü zarar sadece söylemler aracılığıyla değil Peter'ın kasabanın mekanlarındaki konumlanmasında da kendini gösterir. Öyle ki Peter'ın öteki ile süreklilikten ve içselleştirilmişlikten uzak ilişkisi onun kendi kimliğini yeniden adlandırma sürecine (**resignification**) bir örnek oluşturur. Fakat bu politik arayış kasaba tarafından, nefret söylemi sayılabilecek dilsel performatiflerle hiçleştirilmiştir.

Operadaki normatif sınırlamalar kadın karakterler üzerinde de etkilidir. Kadın karakterler için biçilen normatif ayırt ediciler ataerki düzenin çıkarları doğrultusunda şekillenir. Kadınlar için belirlenen birleştiricilik rolü, karakterlerin değişen konumlarına göre farklı şekillerde ele alınır.

Operadaki temel yabancılaşma temaları minör ikili ve minör dokuzlu disonant duyumlu aralıklar Peter karakteriyle özdeşleşir. Bu aralıklar pek çok kez Peter tarafından geçmişe özlem duyulan veya hayal kurulan yerlerde tekrarlanır. Peter'ın parçalarında kendi iç dünyasından bahsederken lirik melodiler duyulurken bu müzikal kimlik yüklemesi Peter'ın toplumla yüzleştiği yerlerde kaybolur. Peter'ın kimliğinin derinliği parçalarındaki zengin armonik düzenleme, geniş dinamik aralıkları ve sözlerdeki anlamsal zenginlik aracılığıyla tasvir edilmiştir. Sıklıkla duyulan dedikodu teması dedikodunun taklitçi yönünü gösterecek şekilde basit düzenlemelerle oluşturularak Peter ile yaratılan zengin müzikal yapıya tezat oluşturur. Ellen'in parçalarında sıklıkla kullanılan kromatizm kasabanın müzikal derinlikten uzak tekrar yoluyla doğallaştırılan söylemlerine bir çare olarak söylenir. Ellen'a ve kasabalılara ait söylemlerin Peter tarafından da farklı varyasyonlarla taklit edildiği görülür. Bu müzikal taklit aslında Peter'ın öznelliğinin ötekiyle devam eden ilişkisinin bir göstergesidir.

Operanın sonunda Peter, yaşama hakkı elinden alınmış, öteki ile arasında tüm tanınırlık değerleri yıkılmış biri haline gelir.

Benjamin Britten'in yakın dönem bestecisi olması, bestecinin yaşadığı dönemle ve bestecinin hayatıyla ilgili kaynakların zenginliği bu araştırmanın yapılmasını kolaylaştıran etmenler arasındadır. Britten ve Butler'ın benzer kültürlenmelerden etkilenmesi araştırmada ele alınan konuların operayla daha akıcı biçimde bağdaşmasını sağlamıştır. Araştırmayı yaparken fark edilen hususlardan biri bireylerin özne ve ötekiyle ilişkilerinin sadece mekânsal olarak değil zamansal olarak da sürekli değişiyor olmasıdır. Bu nedenle benzeri araştırma yapacak kimseler, araştırma süreçlerinde kullandıkları parametrelerin çok boyutlu değişkenliğini göz önünde bulundurmalıdır.

EK 1: Operanın Performans Geçmişi ve Rol Dağılımı

Operanın prömiyeri Londra'daki Sadler's Well Tiyatrosu'nda 7 Haziran 1945 tarihinde gerçekleşmiştir. Buradaki rol dağılımı şu şekildedir:

Peter Grimes – tenor: Peter Pears
Ellen Orford – soprano: Joan Cross
Auntie – kontralto: Edith Coates
Niece 1 – soprano: Blanche Turner
Niece 2 – soprano: Minnia Bower
Balstrode – baritone: Roderick Jones
Mrs. Sedley – mezzo soprano: Valetta Iacopi
Swallow – bas: Owen Brannigan
Ned Keene – baritone: Edmund Donlevy
Bob Boles – tenor: Morgan Jones
Rev. Horace Adams – tenor: Tom Culbert
Hobson – bas: Frank Vaughan
John – sessiz rol: Leonard Thompson

Operanın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki prömiyeri 1946 yılında Leonard Bernstein şefliğinde yapılmıştır. Peter Grimes İngiltere'de Royal Opera House'ta (Kraliyet Opera Sahnesi) pek çok kez sahnelenmiştir. Buradaki ilk performans 1947'de Karl Rankl'ın şefliğinde yapılmıştır.

EK 2: Operanın konusu

Olay, 19.yy.'ın ortasında Suffolk isimli deniz kıyısındaki bir kasabada geçmektedir. Peter Grimes uşağı William Spode'un ölümü sebebiyle soruşturulmaya dahil edilmiştir. Kasaba halkı Peter'in suçlu olduğuna ve bu sebeple cezalandırılması gerektiğine inanmaktadır. Yargıç, Mr. Swallow, uşağın ölümünün kazai sebeplere dayandığına karar verir. Swallow, Peter'a uşakla ilgilenen bir kadın olmaması durumunda yeni bir uşak almamasını tavsiye eder.

Mahkemeden birkaç gün sonra fırtına çıkar ve kasaba halkı tavernada saklanır. Peter botunu kıyıya bağlamak için yardım ister fakat kimse ona yardım etmeye gönüllü olmaz. Sonunda Ned ve Balstrode Peter'a yardım etmeyi karar verirler. Balstrode ile Peter arasında Peter'in hayallerine ve amaçlarına dair bir konuşma geçer.

Bob Boles tavernada sarhoş olur ve Yeğenler'a askıntılık etmeye başlar. Aniden Peter içeri girer ve kendi iç dünyasını kasaba halkıyla paylaşırsa da bu durum hoş karşılanmaz. Balstrode kasabayı yatıştırmaya çalışır. Ellen, yeni uşak John ile beraber içeri girer ve Peter yeni uşağı alarak tavernadan ayrılır.

Peter'in uşağı almasının üzerinden birkaç hafta geçmiştir. Günlerden pazardır ve hemen hemen herkes Pazar ayını için kilisede toplanmıştır. Ellen, John ile konuşurken John'un boynundaki yarayı görür ve Peter'dan şüphelenmeye başlar. Peter'in sahneye girmesiyle Ellen ile Peter arasında bir tartışma başlar. Tartışmayı duyan Ned, Auntie, ve Boles, durumu kasaba halkıyla paylaşır. Kasaba halkı Peter'ı yakalamak üzere Peter'in kulübesine yürürler. Bu sırada Peter kulübesindedir. Yaklaşan kasabalıların sesini duyan Peter irkilerek John'a yavaşça kulübenin arka kapısından çıkmasını söyler. John uçurumdan düşerek ölür. Peter da kısa bir süre sonra kulübeyi terk eder.

Olayın üzerinden iki gün geçmiştir. Mrs. Sedley, Peter Grimes'in uşağın ölümünde parmağı olduğunu kasabalılara anlatır. Bu sırada Balstrode bir kumaş parçası bulur. Ellen, bunun John'a ait olduğunu fark eder. Bu esnada Peter'a karşı oluşan linç kalabalığı giderek büyümeye başlar. Peter ise bu sırada kasabalılardan saklanmaktadır. John'un ölümünden dolayı akli dengesinin yerinde olmadığı apaçıktır. Ellen ve Balstrode Peter'ı bulurlar. Peter'a denize açılmalarını ve botunu

batırmalarını söylerler. Peter, onların tavsiyelerini dinler. Gün ağırırken kasabalılar kendi işlerine koyulurlar.

KAYNAKÇA

- Austin, J. L: How to do things with words, **Cambridge : Harvard University Press**, 1962.
- Banks, Paul (Ed.): **The making of Peter Grimes: essays and studies**, [Woodbridge, Suffolk]. The Britten Estate Ltd, 1996
- Brett, Philip: **Benjamin Britten: Peter Grimes**, ed. Brett, Cambridge: Cambridge University Press. 1983.
- Britten, Benjamin;
Slater, Montagu: **Peter Grimes: An Opera in Three Acts and a Prologue**, Op. 33, Boosey & Hawkes, Music Publishers Limited, 1945.
- Butler, J: **Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre**, Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Edited by S.E. Case. Baltimore: Johns Hopkins University, 1990
- Butler, J: **Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"**, New York: Routledge, 1993.
- Butler, J: **Excitable speech: A politics of the performative**, New York: Routledge, 1997.
- Butler, J: **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**, New York: Routledge, 2006
- Foucault, Michel: **The history of sexuality**, New York: Pantheon Books, 1978.
- Hetterley, Jae: Alienation and Subjectivity in Marx and Foucault, **British Journal of Undergraduate Philosophy**, 9(1), 2015.
- Hepburn, Allan: "Peter Grimes and the Rumour of Homosexuality", **University of Toronto Quarterly**, Volume 74, Number 2, s.648-656, Spring 2005.
- Marx, K., Engels, F., In Arthur, C. J., Marx, K., Marx, K., & Marx, K. : **The German ideology**, London: Lawrence & Wishart, 1974.
- Mészáros, István: **Marx's Theory of Alienation**. London: The Merlin Press, 1970.

- Money, John; Hampson, Joan G; Hampson, John: "An Examination of Some Basic Sexual Concepts: The Evidence of Human Hermaphroditism", **Bull, Johns Hopkins Hosp**, Johns Hopkins University. 97 (4): 301–19, October 1955
- Oralgül, Ezgi Demir: "Judith Butler'ın Kimlik ve Siyaset Anlayışı", **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**, 9(1), s. 47-62, Ocak/January 2016
- Özkazanç, Alev; Ağaş Özkan: "Judith Butler'ın Nefret Söylemi Eleştirisi: Dildeki Performatif ve Yaralayıcı Dil", **Fe Dergi** 10, no. 1, 2018, s.1-12
- Sarıtaş, Ezgi: "Normativite, Kırılganlık ve Yas: Judith Butler'ın Düşüncesinde Biyopolitikanın Yeri", **Biyopolitika Cilt 2: Foucault'dan Günümüze Biyopolitikanın İzdüşümleri**, Ed. Onur Kartal, Nota bene. 2016, s. 299-325
- Schafer, R. Murray: **British Composers in Interview**, Faber & Faber, 1963
- Southard, Scott Alan. **Focalization and Masculine Subjectivity in the Early Operas of Benjamin Britten**. University of Michigan, 2011
- Spiegelman, Willard: "Peter Grimes: The Development of a Hero", **Studies in Romanticism**, Vol. 25, No. 4 (Winter, 1986), pp. 541-560
Published by: Boston University

E-KAYNAKLAR

- Brett, P., "Music and Sexuality in Britten: Selected Essays" (Haggerty G., Ed.). McClary, S., 2006, University of California Press, (Çevrimiçi) &Doctor, J. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnd5h>, 10 Mayıs 2019
- Butler, J. "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", 2011, <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>, 10 Mayıs 2019
- Britten, Benjamin; Slater, Montagu: "Peter Grimes: An Opera in Three Acts and a Prologue", Boosey & Hawkes, Music Publishers Limited, 1945 <http://www.museorisorgimentotorino.it/pdf/biblioteca/FGM006.1.pdf>
- Conlon, James: "Message, Meaning and Code in the Operas of Benjamin Britten", **The Hudson Review**, 2013, (Çevrimiçi) <https://hudsonreview.com/2013/10/message-meaning-and-code-in-the-operas-of-benjamin-britten/#.XOFvW7vVl2x>
- Ferguson, A: Gay Marriage: An American and Feminist Dilemma. *Hypatia*, 22(1), 39-57. (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/4640043>
- Hindley, C. "Homosexual Self-Affirmation and Self-Oppression in Two Britten Operas", **The Musical Quarterly**, 76(2), s.143-168 (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/742309>, 10 Mayıs 2019
- Rupprecht, P. Britten's musical language, 2001, (Çevrimiçi), <https://0-ebookcentral-proquest-com.divit.library.itu.edu.tr>, 10 Mayıs 2019
- Slater, Montagu: Peter Grimes: An Opera in Three Acts. And a Prologue derived from the poem of George Crabbe, 1945, (Çevrimiçi) <http://www.museorisorgimentotorino.it/pdf/biblioteca/FGM006.1.pdf>, 10 Mayıs 2019
- Wrede, T. "Introduction to Special Issue "Theorizing Space and Gender in the 21st Century"", **Rocky Mountain Review**, 69(1), 10-17. (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/24372860>